

Как смотреть на мир

Nicholas Mirzoeff

How to See the World

PELICAN
an imprint of
PENGUIN BOOKS

Николас Мирзоев

Как

смотреть

на мир

Ад Маргинем Пресс

УДК 165:[32.01:502.1]
ББК 87.25+66.09+60.023
М 63

Данное издание осуществлено в рамках совместной
издательской программы Музея современного
искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

GARAGE *AdMarginem*

Издательство благодарит
литературное агентство Andrew Nurnberg
за помощь в получении прав на издание данной книги

Перевод — Йоханссон Г. Д.,
Мастерская литературного перевода Д. Симановского
Редактор — Екатерина Васильева
Дизайн — Раздизайн, Евгений Корнеев

М63 Мирзоев, Николас
Как смотреть на мир. — М. : Ад Маргинем Пресс, Музей современного
искусства «Гараж», 2019. — 344 с.

В своей книге Николас Мирзоев (род. 1962), профессор медиа, визуальной культуры и коммуникаций в Нью-Йоркском университете, предлагает рассмотреть самые знаменитые изображения в истории, чтобы контекстуализировать и понять современный визуальный мир. Опираясь на историю искусства, социологию, семиотику и повседневный опыт, автор показывает приемы внимательного чтения изображений: от селфи астронавтов до автопортретов импрессионистов, от фильмов Альфреда Хичкока до видео, снятых дронами. Мирзоев приглашает нас в увлекательное путешествие сквозь визуальные революции в искусстве и науке: от новых техник в изображениях в XVII веке до новых стилей в изобразительном искусстве в XVIII веке и до изобретения кинематографа, фотографии, рентгеновского излучения в XIX веке. В современном сетевом мире мобильные технологии и социальные сети предоставляют возможности для занятий «визуальным активизмом» — практики производства и распространения изображений для управления политическими и социальными изменениями. Смотрим ли мы на фотографии, чтобы увидеть влияние климатических изменений на природный и городской ландшафт или неврологическую зависимость на снимках МРТ, Мирзоев поможет нам понять то, что мы видим.

Это впечатляющее и доступное введение в визуальную культуру покажет, как изображения меняют нашу жизнь и как мы можем использовать это влияние.

ISBN 978-5-91103-500-6

© Original English language edition
first published by Penguin Books Ltd, London

© Copyright (c) Nicholas Mirzoeff, 2016
The author has asserted his moral rights
All rights reserved

© ООО «Ад Маргинем Пресс», 2019

© Фонд развития и поддержки искусства «АЙРИС» /
IRIS Foundation, 2019

Введение

Как смотреть на мир 7

Глава 1

Как смотреть на себя 37

Глава 2

Как мы понимаем зрение 81

Глава 3

В мире войны 109

Глава 4

Мир на экране 141

Глава 5

Мировые города и городские миры 177

Глава 6

Меняющийся мир 229

Глава 7

Изменяя мир 275

Послесловие

Визуальный активизм 311

Благодарности 323

Литература 325

Список иллюстраций 331

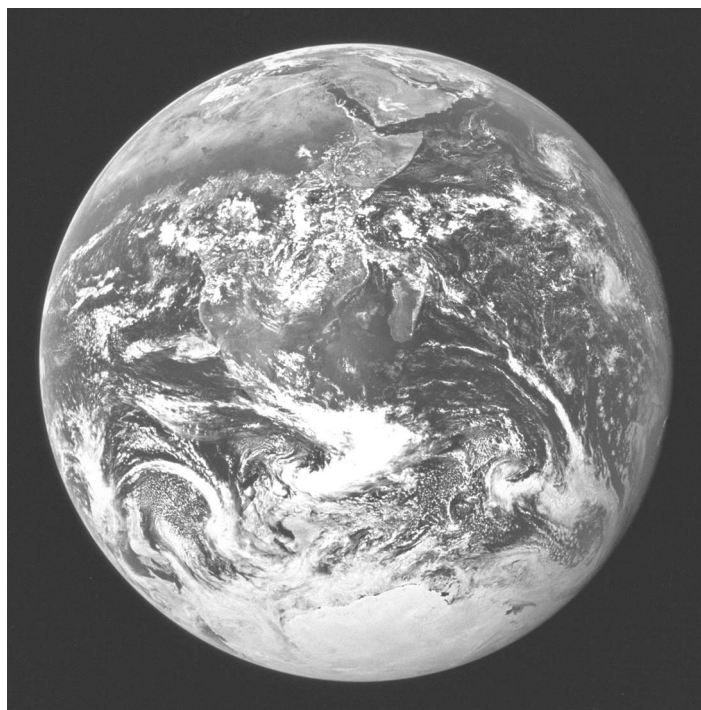
Алфавитный указатель 335

Введение

Как

смотреть

на мир



НАСА. Синий марбл

Ил. 1

В 1972 году астронавт Джек Шмитт сделал с борта космического корабля «Аполлон-17» фотографию Земли, которая считается самой растиражированной фотографией в истории человечества. Поскольку на ней было изображено круглое небесное тело, преимущественно покрытое синими океанами с вкраплениями зеленых участков суши и завихрениями облаков, фотография стала известна под названием «Синий марбл»*.

* «Марблами» (от англ. *marble* — мрамор) называются небольшие разноцветные шарики, изготовленные из стекла, глины, стали или агата и используемые в различных играх. — *Здесь и ниже под знаком [*] приводятся примечания переводчика.*

Она дает наглядное — со стороны, из космоса — представление о нашей планете как едином целом: никакой человеческой деятельности или даже присутствия человека различить на ней нельзя. Эта фотография была опубликована на первых страницах большинства мировых газет.

На ней Земля занимает почти весь кадр. Она ошеломляет. В момент съемки солнце находилось за космическим кораблем, и фотография получилась уникальной, поскольку планета на ней освещена целиком. Земля кажется одновременно необъятной и такой знакомой. Зрители, уже умевшие определять континенты по очертаниям, теперь видели, как эти абстрактные формы складываются в обжитое и живое целое. Эта фотография наглядно соединила уже известное с чем-то новым, благодаря чему она получилась понятной и прекрасной. Когда «Синий марбл» был опубликован, многие люди утверждали, что увиденное изменило их жизнь. Поэт Арчибальд Маклиш отметил, что люди впервые увидели Землю как единое целое, «целое и круглое, прекрасное и маленькое».

Были люди, которые, увидев планету с точки зрения Творца, извлекли из этого духовный и глобальный урок. Писатель Роберт Пул назвал «Синий марбл» «фотографическим манифестом мировой справедливости» (Wuebbles 2012). Так рождались утопические идеи о мировом правительстве, возможно даже об общем универсальном языке, олицетворением которых стало использование «Синего марбла» на обложке ставшего классическим контркультурного издания *Whole Earth Catalog**. Как выразился астронавт «Аполлона-17» Рассел (Расти) Швайкарт, «Синий марбл» показывает нам, что

* «Каталог всей Земли» — американский контркультурный журнал, издававшийся с 1968 по 1998 год писателем Стюартом Брандом.

это единое целое, Земля — это единое целое, и она прекрасна. Хочется взять людей за руки, по одному с каждой из конфликтующих сторон, и сказать: «Посмотрите. Посмотрите на все с этой точки зрения. Взгляните. Что самое важное?»

С тех пор как была сделана эта фотография, ни один человек не видел мир с той же самой точки собственными глазами, и все же благодаря «Синему марблу» большинство из нас считают, что мы знаем, как выглядит Земля.

Этот единый мир — мир, который можно охватить одним взглядом, теперь зачастую кажется недоступным. За те сорок лет, что прошли с момента появления «Синего марбла», мир претерпел кардинальные изменения по четырем ключевым показателям. Сегодня мир — это молодость, урбанизация, сеть и жара. В 2008 году каждый из этих показателей превысил пороговое значение. Тогда впервые за всю историю в городах стало больше жителей, чем в деревне. Возьмем, к примеру, новую мировую державу — Бразилию. В 1960 году только третья часть населения этой страны жила в городах. К 1972 году, когда был сфотографирован «Синий марбл», доля городского населения уже превысила отметку в 50 %. Сегодня 85 % бразильцев живут в городах, то есть как минимум 166 миллионов человек.

Большинство из них — молодежь, это следующий показатель. В 2011 году более половины мирового населения не достигло 30 лет; 62 % бразильцев сегодня 29 лет или меньше. Из 1,2 миллиарда человек, населяющих Индию, более чем половине нет двадцати пяти; сходная ситуация сохраняется и в Китае. В Южной Африке две трети населения составляют люди моложе 35 лет. По данным фонда семьи Кайзер из 18 миллионов, живущих в Нигерии, 52 % — дети

и подростки до 15 лет, а на большей части территории Черной Африки этого возраста не достигли более 40 % населения. И пусть население Северной Америки, Западной Европы и Японии стареет, мировая тенденция очевидна.

Третий показатель — коннективность, или вовлеченность в деятельность мировой сети. В 2012 году более трети населения планеты имело доступ в интернет, что на 566 % больше, чем в 2000 году. Возможность выхода в интернет есть не только у американцев и европейцев: 45 % из тех, кто имеет доступ к сети, живут в Азии. Однако регионы с ограниченным доступом, а это Черная Африка (за исключением Южной Африки) и индийский полуостров, сегодня оказались по ту сторону глобального цифрового барьера. По приблизительным оценкам к концу 2014 года доступ к интернету был у 3 миллиардов человек. По прогнозам Google к концу десятилетия число подключенных к сети человек увеличится до 5 миллиардов. Это не просто еще одна форма массмедиа. Это первый в истории всемирный канал передачи информации.

Одна из самых примечательных функций глобальной сети — это возможность создавать, отправлять и просматривать все типы изображений, начиная с фотографий и заканчивая видео, комиксами, произведениями искусства и анимацией. Цифры ошеломляющие: каждую минуту на YouTube загружают сто часов видео. Каждый месяц на сайте просматривается шесть миллиардов часов видеоконтента, по одному часу на каждого жителя Земли. Аудитория в возрасте от 18 до 34 лет смотрит YouTube чаще, чем кабельное телевидение. (Не забывайте, что YouTube был создан лишь в 2005 году.) Каждые две минуты одни только американцы делают больше фотографий, чем было снято за весь XIX век. Уже к 1930 году люди во всем мире ежегодно делали примерно один

миллиард новых фотографий. Пятьдесят лет спустя на кнопку все еще пленочных фотоаппаратов нажимали порядка 25 миллиардов раз в год. К 2012-му мы стали делать 380 миллиардов фотографий в год, почти все из них — цифровые. В 2014 году был сделан один триллион фотографий. По состоянию на 2011 год в мире существовало примерно 3,5 триллиона фотографий, следовательно, к 2014 году мировой фотоархив увеличился на 25 % или около того. Тот же 2011 год был отмечен триллионом посещений YouTube. Нравится нам это или нет, но зарождающееся мировое сообщество состоит из визуалов. С помощью всех этих фотографий и видео мы пытаемся увидеть мир. Нас тянет запечатлеть этот мир и делиться нашими впечатлениями — так мы пытаемся понять изменяющийся мир вокруг нас и осознать наше место в нем.

Сама планета меняется у нас на глазах. В 2013 году содержание диоксида углерода в атмосфере впервые начиная с эпохи плейстоцена, закончившейся три миллиона лет назад, превысило символический порог в 400 мг/л. И хотя этот газ невидим, он стал причиной катастрофических изменений. Чем больше диоксида углерода, тем больше пара от воды задерживается в теплом воздухе. Ледниковый покров тает и в океане становится все больше воды. А поскольку океаны нагреваются, ураганы получают все больше энергии, в результате чего один «небывалый» шторм следует за другим. Если ураган или землетрясение становится причиной того, что ученые называют «резким подъемом уровня моря», будь то штормовой прилив или цунами, то последствия многократно усугубляются. Рекордные наводнения наблюдаются по всему миру, от Бангкока до Лондона и Нью-Йорка, в то время как другие регионы — начиная с Австралии и Бразилии и заканчивая Калифорнией и экваториальной Африкой — страдают от небывалой засухи. Сегодня наш мир

физически отличается от того, что виден на «Синем марбле», и продолжает быстро меняться.

С таким количеством нового визуального материала зачастую трудно с уверенностью сказать, что мы видим, когда смотрим на сегодняшний мир. Ни один из этих процессов не завершен и даже не вошел в стабильную стадию. Такое впечатление, что мы живем в эпоху постоянных революций. Если мы сложим вместе все эти факторы: рост объединенных цифровой сетью городов, населенных по большей части молодыми людьми, и добавим к этому климатические изменения, то получим формулу текущих изменений. Разумеется, по всему миру люди активно пытаются менять системы, которые так или иначе нас представляют: от художественных и визуальных до политических. Эта книга написана в стремлении понять наш изменяющийся мир и тем самым помочь всем, кто пытается осмыслить то, что видит.

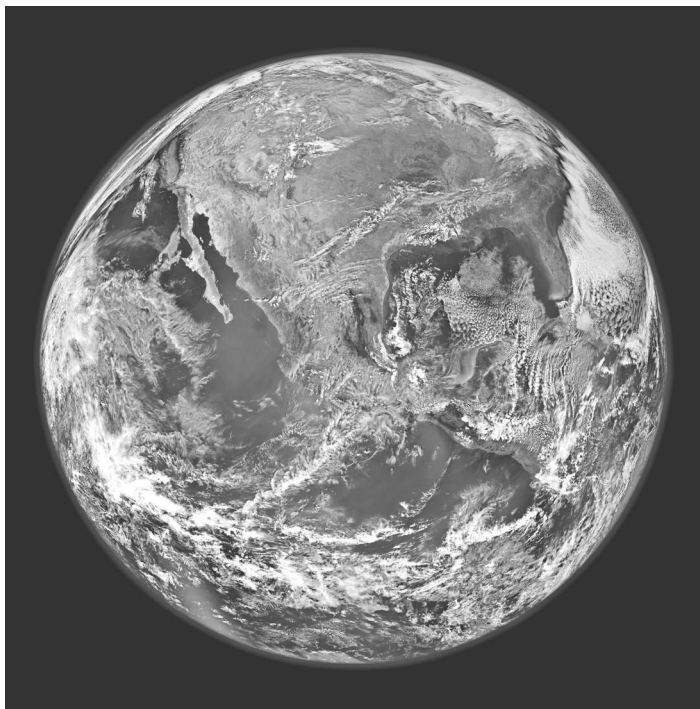
Чтобы получить представление о том, насколько далеко мы ушли со времен «Синего марбла», взгляните



Аки Хосидэ. Без названия, селфи

на две фотографии из космоса, сделанные в 2012 году. В декабре 2012-го японский астронавт Аки Хосидэ сфотографировал себя в космосе. Не обращая внимания на зрелищные виды Земли, космоса и Луны, Хосидэ направил камеру на себя самого и сделал таким образом самое бескомпромиссное селфи, или автопортрет. По иронии судьбы никаких черт его внешности или характера эта фотография не сохранила — на зеркальном смотровом стекле его шлема мы видим лишь то, что видит он сам, — Международную космическую станцию и Землю под ней. Если «Синий марбл» показывал нам планету, то Хосидэ хочет, чтобы мы смотрели только на него. И тем не менее изображение бесспорно вышло убедительным. Отсылая к нашей каждодневной селфи-практике, фотография и фотоаппарат на ней еще нагляднее, хоть и без прежнего общественного резонанса, показывают, что космос существует и мы можем себе его представить. При этом астронавт на своем автопортрете невидим и неузнаваем. Похоже, что видеть важнее, чем быть в том месте, откуда видно.

В том же 2012 году НАСА создало новую версию «Синего марбла». Фактически новая фотография была сложным коллажем, созданным из серии цифровых изображений, полученных со спутника. На самом деле с его орбиты, примерно в 930 километрах от поверхности Земли, наша планета целиком не видна. Необходимо отдалиться более чем на 11 000 километров, прежде чем можно будет увидеть весь земной шар. Итоговая обработанная «фотография», скорректированная по сравнению с первым «Синим марблом» таким образом, чтобы вместо Африки на ней были показаны Соединенные Штаты Америки, теперь является одним из самых часто открываемых изображений в цифровом фотоархиве Flickr — ее скачали более пяти миллионов раз.



НАСА. Синий марбл. 2012

Ил. 3

Мы «узнаем» Землю, глядя на «Синий марбл», но только состоявшая из трех человек команда «Аполлона-17» в 1972 году действительно видела нашу планету полностью освещенной, и с тех пор больше никто. «Синий марбл» 2012 года сделан так, словно это фотография, снятая из одной точки, но это неправда. Каждая деталь фотографии верна, но иллюзия того, что она была сделана из определенной точки в определенный момент времени обманчива. Такая «мозаичная компоновка» — обычный метод построения цифрового изображения. Это хорошая метафора того, как мы сегодня представляем себе мир. Мы собираем его по частям и полагаем, что видим в результате нечто

цельное и равное реальности. Пока не обнаруживаем, что это не так.

Ярким примером того, как нечто казавшееся неделимым на самом деле оказывается коллажем из разрозненных частей, стал финансовый кризис 2008 года. То, что ведущие экономисты и правительства в один голос превозносили в качестве безупречно просчитанного мирового финансового рынка, рухнуло без предупреждения. Баланс заемных средств в этой системе оказался таким хрупким, что относительно небольшая группа людей, не способных выплачивать ипотеку, привела в движение колесо катастрофы, прокатившееся по всему миру. Сама сетевая структура мирового финансового рынка не позволила сдержать то, что в прежние времена так и осталось бы локальным недоразумением. Этот кризис показывает, что теперь мир един, нравится нам это или нет.

Но в то же время, это не значит, что «единый мир» в равной степени доступен всем. Зачастую процесс переезда в другую страну по личным или политическим причинам крайне сложен и отчасти зависит от того, какой у вас паспорт. Владелец британского паспорта может без визы посетить 167 государств, тогда как с иранским паспортом можно въехать только в 46 стран. С другой стороны, деньги могут перемещаться, где им вздумается, достаточно нажать кнопку на клавиатуре. Вплоть до 1979 года жителям Китая запрещалось даже хранить иностранную валюту. Сегодня Китай занимает господствующее положение на мировом торговом рынке. Есть теоретическая глобализация, которая идет как по маслу, а есть опыт глобализации на практике — он долгий, трудный, и неровный. Реклама и политические деятели убеждают нас в существовании единой мировой системы, по крайней мере в финансовом отношении. Наша повседневная жизнь свидетельствует об обратном.

Визуальная культура

Цель этой книги — помочь вам увидеть, насколько мир изменился и как он меняется прямо сейчас. Это путеводитель по визуальной культуре, в которой мы живем. Как и в случае с историей, визуальная культура — это одновременно и область знаний, и предмет ее изучения. Визуальная культура включает в себя вещи, которые мы видим, присущую нам всем умозрительную модель того, как мы должны видеть, и варианты нашего поведения в результате этой деятельности. Визуальная культура — это не просто сумма всего, что было создано для просмотра, будь то картины или кинофильмы. Визуальная культура — это отношение между тем, что наблюдаемо, и именами, которые мы даем тому, что видим. Она также включает в себя то, что нельзя увидеть и то, что скрыто от взгляда. Если коротко, то мы не просто смотрим на то, что можем увидеть и что называем визуальной культурой. Вместо этого мы формируем наш взгляд на мир согласно тому, что мы знаем и что мы уже испытали. Некоторые институты пытаются насаждать взгляд на мир, который французский историк Жак Рансьер называет «полицейской версией истории», имея в виду, что тем самым нам как бы говорят: «Проходите, не на что здесь смотреть» (2001). Хотя, конечно, посмотреть есть на что, просто обычно мы решаем предоставить право разбираться в ситуации властям. Это может быть уместно, когда речь идет о дорожно-транспортном происшествии, но если вопрос стоит о том, как мы воспринимаем историю в целом, смотреть, разумеется, нужно в оба.

Идея о том, что визуальная культура может рассматриваться как отдельная область знаний, впервые получила распространение во время предыдущего поворотного момента в истории развития наших

взглядов на мир. Примерно в 1990 году конец холодной войны, разделившей мир на две зоны, относительно невидимые друг для друга, совпал с расцветом того, что окрестили «постмодернизмом». Постмодернизм превратил современные небоскребы из аскетичных прямоугольных коробок в причудливые башни с элементами китча и пастиша, которые теперь возвышаются по всему миру. Города выглядели совсем иначе. Новый взгляд на самоидентификацию сформировался под влиянием гендерной, сексуальной и расовой принадлежности, в результате чего люди стали воспринимать себя иначе. В условиях устоявшихся правил времен холодной войны такой подход не придавал его адептам уверенности в себе, что привело к сомнениям относительно возможности лучшего будущего. В 1977 году, во время социального и экономического кризиса в Великобритании, группа Sex Pistols очень точно резюмировала настроения: «No Future»*. Изменения стали происходить еще быстрее на заре эпохи персональных компьютеров, которые превратили загадочный мир кибернетики, как тогда называли все задачи, выполняемые с помощью компьютера, в пространство для индивидуальных исследований, которое в 1984 году писатель-фантаст Уильям Гибсон назвал «киберпространством». В этот момент визуальная культура ворвалась в академическую сферу, смешав феминизм и политическую критику, присущие высокому искусству, с исследованиями популярной культуры и новых цифровых изображений.

Сегодня люди формируют новый взгляд на мир, создавая, просматривая и распространяя изображения в таких количествах и такими способами, о которых в 1990 году нельзя было даже помыслить. Сегодня визуальная культура — это дисциплина, предмет изу-

* «Будущего нет» — название песни группы Sex Pistols.

чения которой можно сформулировать следующим образом: как осмыслить изменения в мире, который слишком велик, чтобы его увидеть, но который жизненно необходимо себе представить. Весь спектр новых книг, курсов, ученых степеней, выставок и даже музеев направлен на исследование этой зарождающейся трансформации. Различие между пониманием визуальной культуры в 1990 году и нашим пониманием сейчас — это различие между просмотром чего-либо в специально отведенном для этого пространстве, будь то музей или кинотеатр, и просмотром на сетевой агоре — виртуальном обществе с четкой визуальной доминантой. В 1990-м, чтобы посмотреть фильм, вы должны были пойти в кинотеатр (за исключением повторов по телевизору), в галерею, чтобы увидеть картину, или пойти в гости, чтобы увидеть чужие фотографии. Теперь, разумеется, мы делаем это в сети, да еще и когда нам заблагорассудится. Пусть зачастую в ущерб формату или размеру экрана, на котором мы просматриваем изображения, и их качеству, но социальные сети перераспределили и расширили пространство для просмотра. Сегодня визуальная культура стала главным проявлением в повседневной жизни того, что социолог Мануэль Кастельс называет «сетевым обществом», — нового типа общественной жизни, сформированного электронными информационными сетями (1996). Дело не только в том, что социальные сети дают нам доступ к изображениям — сами изображения влияют и на социальную жизнь в сети и вне ее, и на наше восприятие такого влияния.

Проще говоря, главный вопрос для визуальной культуры это — как смотреть на мир? Точнее, как смотреть на мир в эпоху перманентных изменений и небывалого роста объемов визуальной информации, что предполагает наличие разных точек зрения. Мир, в котором мы сейчас живем, совсем не такой, каким он

был пять лет назад. Конечно, до некоторой степени так было всегда. Но сейчас изменений больше, они происходят быстрее и благодаря мировому сетевому сообществу локальные изменения часто затрагивают весь мир.

Вместо того чтобы попытаться суммировать колоссальный объем визуальной информации, которая нам доступна, эта книга предлагает набор инструментов, необходимых для осмысления визуальной культуры. Используемый здесь взгляд на мир основан на следующих идеях:

- Все медиа по сути — социальные. Мы используем их, чтобы представлять себя другим людям.
- Способность видеть на самом деле представляет собой систему чувственных реакций всего тела, а не только глаз.
- Визуализация, напротив, использует технологии съемки с воздуха для изображения мира как пространства для ведения войны.
- Наши тела стали продолжениями информационных сетей, мы нажимаем на кнопки, отправляем ссылки и делаем селфи.
- Мы передаем то, что видим и воспринимаем на экраны, которые всегда с нами.
- Это понимание — результат смещения нашей способности видеть и попыток научиться не замечать.
- Визуальная культура — это то, в чем мы принимаем участие с намерением активно содействовать изменениям, а не просто смотреть, что происходит вокруг.

Речь в этой книге пойдет главным образом о современности, однако значительная ее часть посвящена историческому обзору, прослеживающему корни современной визуальной культуры как научной сферы и как явления повседневной жизни. Акцент сместился, мы все реже вспоминаем про «медиа» и «месседж», да простит нас Маршалл Маклюэн (1964). Вместо этого мы

создаем и исследуем новые архивы визуальных материалов, наносим их на карту, чтобы найти связи между визуальной культурой и культурой в целом, а также осмысливаем тот факт, что видеть изменения мирового масштаба — это самая актуальная для нас задача.

Книга начинается с обзора эволюции автопортрета в вездесущее селфи. Селфи — первый визуальный продукт новой, сетевой, урбанизированной мировой молодежной культуры. Поскольку селфи берет начало в истории автопортрета, у нас будет возможность исследовать момент основания визуальной культуры как академической дисциплины, которая зародилась примерно в 1990 году. То, как мы себя видим, приводит к вопросу, как мы вообще что-либо видим, и к удивительным открытиям нейробиологии (глава 2). Сегодня человеческое зрение кажется нам чем-то вроде многофункциональной обратной связи, каковой его уже давно воспринимают художники и исследователи визуальной культуры. Увидеть не значит поверить. Так мы устроены, это что-то вроде игры. Однако то, что в повседневной жизни называется игрой, на войне становится «визуализацией» (глава 3). Вначале визуализация поля боя происходила в сознании военачальника, затем для этого стали использовать воздушные шары, самолеты, спутники, а теперь — дроны. Эти изображения мы получаем не напрямую, а через экран. Поэтому в главе 4 рассматриваются два примера создания объединенных сетью миров: вид из окна поезда и изобретение кинематографа с одной стороны, и вездесущие, подключенные к единой сети цифровые экраны — с другой. Может создаться впечатление, что эти экраны предоставляют неограниченную свободу, однако они тщательно контролируются и предлагают отфильтрованный взгляд на мир.

Ключевыми узлами этих сетей являются глобальные города, в которых живет большинство из нас

(глава 5). В этих необъятных, плотно застроенных пространствах мы учимся видеть, а также не замечать потенциально неприятные зрелища, поскольку это каждодневное условие выживания. Мегаполисы выросли вокруг остатков имперских и разделенных холодной войной городов, предшествовавших им. Это пространства забвения, призраков и подделок. Мир глобальных городов был создан невероятной ценой. Теперь мы должны научиться видеть изменения в мире природы (глава 6). Или, если быть точным, мы должны осознать, каким образом люди превратили планету в один огромный артефакт человечества, самое большое из когда-либо созданных произведений искусства.

В то же время глобальные города все чаще становятся местом непрекращающихся волнений (глава 7). Молодежное большинство населения городов использует свою подключенность для утверждения новых способов самовыражения в социальных медиа, меняя таким образом значение политики: это и восстания в столицах развивающихся государств, в Каире, Киеве и Гонконге, и сепаратистские движения в развитых странах, от Шотландии до Каталонии. Живем ли мы в городах? Или в регионах? Или нациями? Или в политических блоках, вроде Европейского союза? Как мы представляем себе то место, где мы живем в рамках большого мира?

Время перемен

Сегодняшние изменения могут показаться небывальными, однако в визуальном мире было немало похожих периодов драматических преобразований. Историк Жану-Луи Комолли принадлежит небезызвестное высказывание о том, что благодаря изобретению фотографии, пленки, рентгеновского излучения и других,

ныне забытых, технологий XIX век стал «буйством визуального» (Comolli 1980). Усовершенствование карт, микроскопов, телескопов и других устройств сделало XVII век в Европе еще одной эпохой визуальных открытий. Рассуждая таким образом, мы могли бы прийти до первых космографических изображений мира на глиняной табличке, датированной 2500 годом до н. э. Но трансформация зрительных образов, произошедшая с момента появления персональных компьютеров и интернета, отличается масштабом, географическим размахом и тесной связью с цифровыми технологиями.

Если рассматривать ситуацию в исторической перспективе, скорость этих изменений становится очевидной. Первые движущиеся изображения братья Люмьер записали во Франции в 1895 году. Чуть более века спустя движущиеся изображения распространились поразительно широко и стали общедоступны. Первые видеокамеры для домашнего использования появились только в 1985 году. Это были тяжелые, не слишком подходящие для бытового использования устройства, которые водружали на плечо. Только в 1995 году, с изобретением цифровых видеокамер, снимать домашнее видео стало по-настоящему легко и удобно. Монтаж по-прежнему оставался трудоемким и дорогостоящим предприятием, пока в 2000 году не стали появляться программы вроде iMovie от Apple. А сегодня вы можете снять и отредактировать видео в HD-качестве прямо на телефоне, а затем выложить его в интернет. Благодаря интернету, первому по-настоящему глобальному медиа, то, что раньше было записями для личного пользования, сегодня могут смотреть и показывать миллионы. И хотя телевидение по-прежнему доступно большему числу людей, чем интернет, почти ни у кого из телезрителей нет возможности влиять на то, что им транслируют, а показать по телевизору свое произве-

дение могут единицы. К концу десятилетия интернет изменит наш взгляд на все, что нас окружает, и то, как мы видим мир.

Чтобы понять разницу, давайте сравним показатели распространения и тиражей печатных изданий. Согласно сведениям ЮНЕСКО, в 2011 году было опубликовано 2,2 миллиона книг. Считалось, что последним европейцем, который прочел все напечатанные книги, был живший в XV–XVI веках реформатор Эразм Роттердамский (1466–1536). За долгую историю книгопечатания появилось множество других способов опубликовать свою работу, начиная с писем в редакцию и заканчивая самиздатом и ксерокопиями. Книга по-прежнему остается наиболее убедительным и впечатляющим форматом. Но возможность издать книгу предоставляется только авторам, способным убедить редактора в необходимости тиражировать их работу. Зато у каждого пользователя интернета теперь есть возможность распространить написанный им текст, используя инструменты немногим отличающиеся от тех, что доступны настоящим книжным издательствам. Еще десять лет назад мировой успех романа «Пятьдесят оттенков серого» невозможно было представить. Э. Л. Джеймс сначала сама опубликовала книгу в сети, а когда в издательстве Random House вышла печатная версия, роман был распродан тиражом более 100 миллионов экземпляров. Изменения в сфере визуальных образов, особенно движущихся изображений, идут все быстрее и со все большим охватом.

Мы говорим не просто о количественном, но и о качественном изменении. Все «изображения», и движущиеся, и нет, которые хранятся в современных архивах, по сути, лишь различные вариации цифрового кода. Технически это вообще не «изображения», а визуально воспроизведенные результаты компьютерных вычислений. Как пишет исследователь

цифровых технологий Вэнди Чан, «когда компьютер позволяет нам „увидеть“ то, что обычно мы увидеть не можем, и даже когда он ведет себя как прозрачная среда, например в видеочате, он не просто транслирует то, что находится с другой стороны: он вычисляет» (Chun 2011). Когда ультразвуковой сканер с помощью звуковых волн измеряет внутренние органы человека, машина получает итоговый результат в виде цифр, и передает его нам в виде изображения. Но это всего лишь результат вычислений. Когда вы нажимаете на кнопку спуска, современный фотоаппарат по-прежнему издает звук срабатывания затвора, но того зеркала, которое когда-то издавало этот звук при движении, внутри больше нет. Цифровая камера напоминает аналоговую, но не является ею. Зачастую то, что мы «видим» на изображении, мы никогда не смогли бы увидеть собственными глазами. То, что мы видим на фотографии, — результат вычислений, полученный за счет «складывания мозаики» из нескольких изображений и дальнейшей обработки для получения цвета и контраста. Именно машины позволяют нам видеть мир таким.

Аналоговые фотографии, разумеется, тоже ретушировались, изменялись с помощью монтажа и манипуляций в темной комнате. Тем не менее существовал некий источник света, который воздействовал на светочувствительный материал, что и было видно на получившейся фотографии. Цифровое изображение, в свою очередь, — это воспроизведение результата вычислений цифровых данных, полученных с матрицы фотоаппарата. Поэтому внести изменения в результат можно проще и быстрее, особенно теперь, когда такие программы, как Instagram, позволяют добавить эффект одним нажатием кнопки. Некоторые из них имитируют различные форматы, например черно-белую

пленку или Polaroid. Другие подражают сложным техническим приемам, которые раньше выполнялись в темной комнате во время проявки пленки.

На заре цифровой эпохи некоторые опасались, что по цифровому изображению мы не сможем определить, какие манипуляции над ним были проведены. Оказалось, что и на любительском, и на профессиональном уровне определить это зачастую не так уж трудно. Например, сейчас мало кого из читателей журналов удивит тот факт, что все фотографии моделей и звезд отредактированы. Читатели исходят из гибких правил изображения, которые допускают некоторые изменения фотографии. В некоторых рекламных кампаниях теперь даже особо отмечается тот факт, что в съемке были задействованы «настоящие» модели, предполагая тем самым, что мы осведомлены, что обычные рекламные фотографии редактируются. Что касается технической стороны, то опытный пользователь сможет определить не только, было ли изображение обработано, но даже как именно и какая программа для этого использовалась. В начале 2013 года звезда студенческой лиги американского футбола Мэнтай Тео был уличен в фальсификации истории о смерти своей воображаемой подруги, чтобы привлечь к себе внимание и вызвать симпатию у фанатов. Как только пользователи сети узнали о возможном подлоге, им потребовалось менее суток на то, чтобы произвести обратный поиск изображения и выяснить, что на фотографии изображена другая женщина. Теперь обратному поиску изображения посвящены целые сайты. Раньше для этого потребовались бы дни и недели работы частного детектива, а сейчас нужная информация находится за несколько секунд с помощью нескольких кликов.

В 1972 году (тогда же, когда был запущен «Аполлон-17») британский историк искусства Джон Бёрджер создал для BBC великолепный телевизионный сериал

«Искусство видеть» и книгу по нему. Колоссальный успех обоих проектов популяризировал идею изображения, которую Бёрджер в 1973 году определил, как «воссозданное видение»*. Он перевел иерархию искусств в горизонтальную плоскость, приравняв таким образом живопись и скульптуру к фотографии и рекламе. Мысль Бёрджера стала ключевой для создания концепции визуальной культуры. Распространенным определением визуальной культуры в 90-е было простое словосочетание «история изображений» (Bryson, Holly and Moxey 1994). Бёрджер в свою очередь брал пример с немецкого критика Вальтера Беньямина, чье знаменитое эссе 1936 года «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» было впервые переведено на английский язык в 1968 году. Беньямин утверждал, что фотография уничтожила идею об уникальности изображения, потому что теперь — по крайней мере теоретически — можно было напечатать и распространить любое количество идентичных копий любой фотографии. К 1936 году это уже не было новостью, ведь фотография появилась почти веком раньше. Однако новые технологии массового воспроизведения высококачественных фотографий в журналах и книгах, а также расцвет звукового кино убедили Беньямина, что начало новой эпохи не за горами.

Если смотреть на поразительный расцвет цифровой фотографии и цифровых технологий, может создаться впечатление, что мы переживаем очередной переворот. Сегодня «изображение» создается, или точнее вычисляется, независимо от образа, который ему предшествовал. Мы продолжаем называть то, что видим, фотографиями или изображениями, но они качественно отличаются от своих предшественников.

* Пер. Е. Шраги.

Аналоговая фотография — это отпечаток с негатива, каждая частица которого находилась во взаимодействии со светом. Цифровое изображение даже с самым высоким разрешением — это всего лишь замер света, попавшего на матрицу, который был переведен на компьютерный язык, затем пересчитан и отображен в виде чего-то, что мы можем увидеть.

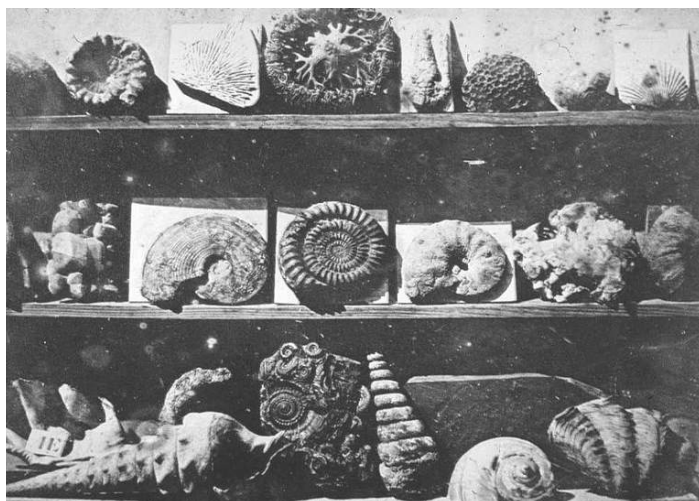
Более того, такое явление, как интернет, — это наш первый опыт по-настоящему коллективной среды, это общее медиадостояние, если хотите. Бессмысленно воспринимать глобальную сеть как сугубо личный ресурс. Вы можете что-нибудь нарисовать и никому не показывать результат. Но если вы выкладываете что-то онлайн, вы предлагаете людям вступить во взаимодействие. Обозреватель цифровых технологий Клэй Ширки воспользовался фразой Джеймса Джойса, чтобы подвести итог: «Сюда приходят все» («Here comes everybody») (2008). И дело отнюдь не в размере этого общего цифрового достояния, каким бы впечатляющим оно ни было. И не в качестве результатов, которые сильно разнятся. Самое главное — открытый характер этого эксперимента.

Вот почему, несмотря на бесконечные потоки мусора, интернет нам важен. «Мы» существуем в интернете как нечто новое, «мы» используем интернет, но это уже не те «мы», которых знала печатная культура или СМИ. Антрополог Бенедикт Андерсон заметил, что «виртуальные сообщества», создаваемые печатными изданиями, дают читателям одной конкретно взятой газеты ощущение, что между ними есть что-то общее (1991). Более того, Андерсон подчеркнул, что на основе таких виртуальных сообществ сформировались целые нации, что привело к заметным и значимым результатам. Попытаться понять эти визуальные и виртуальные сообщества, создаваемые различными формами глобального коллектив-

ного опыта, — еще одна ключевая задача визуальной культуры. Новые сообщества, возникающие онлайн и офлайн, не всегда представляют отдельные нации, хотя нередко — националистические идеи. О чем бы ни шла речь, о новых феминистических движениях или концепции 99 % — все участники подобных сообществ переосмысливают свое место в мире и то, как это место выглядит.

Все элементы визуальной культуры объединяет тот факт, что «изображение» позволяет разглядеть время и, следовательно, изменения. В XVIII веке натуралисты, исследовавшие ископаемые и осадочные породы, сделали поразительное открытие — возраст Земли куда больше, чем шесть тысяч лет, о которых говорит Библия (Rudwick 2005). Натуралисты стали подсчитывать, о скольких тысячах и миллионах лет может идти речь. Сегодня геологи называют это «глубоким временем», временем, чья протяженность огромна по сравнению с недолгой историей человечества, но не бесконечна. С этой точки зрения не удивительно, что на одной из первых фотографий Луи Дагер в 1839 году запечатлел окаменелости.

Конечно, окаменелости неподвижны, что было большим преимуществом для фотографа тех лет. Но куда более важно то, что они оказались решающим аргументом в спорах о естественной истории, продолжавшихся в XIX веке, после того как французский ученый Жорж Кювье предположил, что окаменелости являются свидетельствами существования вымерших организмов в прошлом (1808). История с окаменелостями оказалась центральным звеном в долгой драме о возрасте Земли, кульминацией которой стал труд Чарльза Дарвина «Происхождение видов» (1859). Существовала ли наша планета, как утверждали некоторые христианские источники, всего шесть тысяч лет? Или же окаменелости доказывали, что ей много миллионов



Луи Дагер. Без названия (Раковины и окаменелости)

Ил. 4

лет? Фотографическое изображение зависит от длительности нахождения на свету светочувствительного элемента, будь то пленка или цифровой сенсор. Как только затвор закрыт, это мгновение уже в прошлом. Короткая выдержка, с которой срабатывал затвор Луи Дагера, резко контрастировала с тысячелетиями геологического времени и обнаружила новую человеческую способность — сохранять определенные моменты времени.

Вскоре потребности новой индустриальной экономики изменили ход времени во второй раз. Обычно время устанавливалось в каждом регионе самостоятельно в зависимости от положения солнца, это значило, что города или поселки, разделенные несколькими сотнями километров, определяли время по-разному. Эта разница не имела значения, пока не понадобилось подсчитать, сколько времени потребует поездка для преодоления большого расстояния и для того, чтобы составить расписание. «Абсолютное»,



Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер. Дождь, пар и скорость

Ил. 5

разделенное на точные часовые пояса, время, которым мы до сих пор пользуемся, было создано для того, чтобы сделать возможным выверенное соотношение времени и пространства.

В 1840 году английская Большая западная железная дорога первой перешла на стандартизированное время. Несколько лет спустя, в 1844 году, художник Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер облек эти изменения в драматичную форму, написав потрясающее полотно «Дождь, пар и скорость». Поезд несется прямо на нас, но при этом, глядя на него, мы словно повисли в воздухе. Этот новый поезд с помощью современных мостов впервые с момента приручения лошади изменил наше представление о времени и скорости. Он появляется из вихря дождя, словно из мгновения первоздания, предмета ранних работ Тёрнера. Испуганный кролик, бегущий вдоль железнодорожных путей (его трудно увидеть на репродукции), олицетворяет преодоление скорости живой природы. Преодолена была



Уильям Килберн. Чартисты на Кеннингтон-Коммон

Ил. 6

и живопись, как самая передовая форма современной визуальной репрезентации. Даже при всем его таланте на создание картины у Тёрнера ушло несколько недель. Фотография способна изменить мир за считанные секунды.

Всего несколько лет спустя, в 1848 году, Уильям Килберн сделал знаменитый дагеротип митинга чартистов на площади Кеннингтон-Коммон, в Лондоне. Чартисты требовали новой модели политической репрезентации, при которой каждый мужчина (о женщинах речи пока не было) старше двадцати одного года имел бы право голоса и любой мог бы стать членом парламента вне зависимости от достатка. Они выступали за ежегодное проведение парламентских выборов, которые помогли бы уменьшить уровень возможной коррупции. Митинг был организован в день передачи в парламент петиции с заявленными пятью миллионами подписей в поддержку этих целей. Не прошло и десяти лет с момента создания Даге-

ром фотографий ископаемых, как индустриальный мир с помощью новых часовых поясов и фотографии изменил порядок организации и способ отображения времени и пространства. Эти изменения повлекли за собой желание создать новую систему политической репрезентации — задача, идеально подходящая для нового визуального медиа.

Сегодня мы переживаем еще один такой момент трансформации. За событиями можно наблюдать в реальном времени через интернет, с величайшего множества дилетантских и профессиональных точек зрения, через блоги, журналы, газеты и социальные медиа, через всевозможные визуальные образы, как неподвижные, так и движущиеся. За увеличением количества информации стоят круглосуточно открытая рабочая среда для профессионалов всего мира, доступная благодаря цифровым технологиям, и китайские рабочие, чьими руками создается цифровое оборудование, обеспечивающее такой режим работы, которые сами работают по 11 часов в день плюс переработки, а выходной им выпадает в среднем один раз в месяц. Длительная борьба за сокращение рабочего дня закончилась полным поражением. Сегодня господствуют временные медиа (time-based media), они создают миллионы и миллионы кусочков времени, которые мы называем фотографиями и видео, длительность которых постоянно уменьшается, в результате чего появился, например, шестисекундный формат Vine. Одержимость временными медиа, начавшаяся в XIX веке с появлением фотографии и продолжающаяся сегодня благодаря вездесущим фото- и видеокамерам, — это попытка запечатлеть суть изменений.

В 2010 году художник Кристиан МарклеЙ создал невероятную инсталляцию «Часы». Это был 24-часовой фильм, состоящий из коротких отрывков кинофильмов, в каждом из которых показывалось или

называлось текущее время, так что «Часы» сами оказывались хронометром. Сама возможность создания такой колоссальной нарезки связанных со временем отрывков указывала на временной характер современных визуальных медиа. В качестве года создания картины мы называем год окончания работы над ней, но мы не можем сказать, сколько времени потребовалось художнику, чтобы ее написать. Фотография же всегда принадлежала только одному мгновению вне зависимости от того, можем ли мы с точностью его определить. Сегодня цифровая информация всегда имеет «временную отметку», это часть ее метаданных, даже если эта отметка не видна на самом изображении. По крайней мере сегодня, в этом вечно меняющемся настоящем, столь характерном для урбанизированных глобальных пространств, представляется, что временные медиа нам нужны, чтобы одновременно и запечатлеть время, и облегчить наш страх перед ним.

За те два века, что мы наращивали темп, — с изобретения железных дорог и до появления интернета, — а в особенности за последние тридцать пять лет, мы сожгли останки органической материи, которая копилась многие миллионы лет, прежде чем превратиться в ископаемое топливо. Это испарение миллионов лет истории Земли обернулось уничтожением некогда бесконечно медленного темпа глубокого времени. То, что раньше занимало столетия, даже миллионы лет, теперь происходит за время одной человеческой жизни. Поскольку ледниковый покров тает, газы, остававшиеся замороженными на протяжении сотен тысяч лет, выпускаются в атмосферу. Можно сказать, что для путешествия во времени, по крайней мере на молекулярном уровне, сегодня достаточно вдохнуть. Неисправна вся планетарная система в целом, начиная с горных пород и заканчивая высшими слоями атмосферы, и она останется такой на срок, превышающий всю историю чело-

вещества на данный момент, даже если мы прекратим все выбросы в атмосферу уже завтра.

К чему все это приведет? Пока рано об этом говорить. Когда был изобретен печатный станок, по первым публикациям невозможно было вообразить, как всеобщая грамотность изменит мир. За последние два столетия редчайшее военное умение визуализировать, которое помогало представить, как «выглядят» слишком обширные для невооруженного глаза поля сражений, превратилось в визуальную культуру нескольких сотен миллионов людей. Это сбивает с толку, вносит сумятицу, развязывает руки и вызывает беспокойство — все сразу. В следующих главах «Как смотреть на мир» мы рассмотрим варианты, как мы можем упорядочить и осмыслить эти изменения визуального мира. Мы увидим новые тенденции, те, что уходят в прошлое, и те, влияние которых решительно оспаривается. В отличие от астронавтов с «Аполлона-17», мы будем прочно стоять на земле. Но разворачивающаяся перед нами картина будет куда разнообразнее, чем они могли себе представить.

Глава 1

Как

смотреть

на себя

В 2013 году оксфордский словарь английского языка назвал «селфи» словом года, дав ему следующее определение: «фотография, на которой автор запечатлевает себя, как правило на смартфон или веб-камеру, и выкладывает в социальную сеть». Оказывается, в период между октябрем 2012 и октябрем 2013 года это слово использовалось на 17 000 % чаще, чем в предыдущий год, в какой-то мере благодаря популярности сайта для обмена мобильными фотографиями Instagram. В 2013 году в одном только Instagram 184 миллиона фотографий было отмечено как селфи. Селфи — яркий пример того, как бывшее занятие для избранных, вошло в мировую визуальную культуру. Когда-то автопортреты были привилегией меньшинства, то есть тех, кто обладал необходимыми навыками. Сегодня автопортрет может сделать каждый, у кого есть телефон с камерой.

Селфи имеют такой резонанс не благодаря своей новизне, а потому что они отражают, продолжают, расширяют и высвечивают долгую историю автопортрета. Автопортрет отражал общественное положение изображенного на нем человека. В этом смысле то, что мы теперь называем «имиджем», то есть та смежная область между нашими представлениями о собственной внешности, и тем, как нас видят другие, является первостепенным и фундаментальным предметом мировой визуальной культуры. Селфи отражает драму ежедневных спектаклей, в которых мы играем самих себя, и напряжение наших скрытых чувств, которые могут быть выражены так, как нам хочется или не хочется. Чем сильнее распространялся автопортрет, тем больше людей получало возможность себя запечатлеть. Нынешнее молодое, урбанизированное, объединенное цифровой сетью большинство переработало историю автопортрета, превратив селфи в первый характерный признак новой эпохи.

На протяжении большей части современности возможность увидеть себя на изображении была доступна



Хелле Торнинг-Шмитт. Обама и Кэмерон делают селфи

Ил. 7

лишь богатым и влиятельным людям. Изобретение фотографии в 1839 году привело к появлению недорогих фотографических форматов, которые сделали портреты и автопортреты доступными для большинства рабочих из индустриальных стран. В 2013 году два исторических пути встретились. На похоронах Нельсона Манделы, 10 декабря 2013 года, датский премьер-министр Хелле Торнинг-Шмитт сделала селфи с президентом США Бараком Обамой и премьер-министром Великобритании Дэвидом Кэмероном.

Несмотря на то что некоторые комментаторы поставили под сомнение уместность этого снимка, он обозначил уход от безжизненных протокольных фотографий и подогрел интерес к популярному формату. Фотография процесса создания этого селфи была перепечатана всеми мировыми СМИ, хотя само селфи так и не было опубликовано. Всего несколько недель спустя, на церемонии вручения премии Оскар 2014 года, актеры мировой величины собрались вокруг Эллен Дедженерес, чтобы попасть на селфи, которое сделал

Брэдли Купер и которое стало самым популярным твитом на момент создания (этот твит также считается самым популярным твитом «всех времен»)*. В селфи наше представление о себе смешивается с автопортретом художника, как главного героя изображения, и с полученным механическим путем произведением современного искусства, а все вместе работает как цифровой перформанс. Благодаря селфи у нас есть возможность взглянуть на историю визуальной культуры по-новому — как на историю автопортрета.

«Я» императорское

Эти переключки — между автопортретом, полученным механическим путем изображением, и цифровыми технологиями — корнями уходят в историю искусства, и мы можем их проследить. В своем шедевре «Менины» (1656) испанский живописец Диего Веласкес объединил парадное изображение титулованных особ с автопортретом. Эта картина состоит из целого ряда визуальных каламбуров, розыгрышей и трюков, так или иначе связанных с автопортретом художника.

На картине Веласкес стоит слева от нас и держит в руках кисти. Холст, над которым он работает, закрывает нам обзор. На переднем плане мы видим горничных в реверансе — это служанки маленькой девочки в белом. Девочка — принцесса, или инфанта, дочь Филиппа IV, короля Испании. Мы сразу же замечаем, что почти все изображенные на картине смотрят на кого-то или на что-то, расположенное в том месте, откуда мы наблюдаем за происходящим. Если мы посмотрим вглубь картины, то в раме, висящей на

* По состоянию на 2017 год он занимает уже третье место в рейтинге «лучших твитов всех времен».



Диего Веласкес. Менины

Ил. 8

стене за спиной у основной группы персонажей, мы увидим две человеческие фигуры. Изображение в раме значительно ярче, чем остальные картины, висящие на стене, из чего мы делаем вывод, что это зеркало. В таком случае не значит ли это, что в нем отражаются люди, на которых все смотрят? И люди непростые: это король с королевой, вот почему все словно застыли на своих местах.

В книге «Слова и вещи» французский философ Мишель Фуко, анализируя эту картину, говорит, что на

ней запечатлен не только зрительный образ, но и сам принцип деления и репрезентации общества ([1966] 1970). Тема этого портрета — как изображать живых существ в иерархии, обусловленной присутствием короля, среди которых: собака на переднем плане, «карлица» в роли придворного шута, придворные дамы и другие знатные особы, художник, и, собственно, их королевские величества. Подход Фуко, в свою очередь, содействовал появлению того, что было названо «новой историей искусства», а впоследствии — концепцией визуальной культуры. Фуко показал, что точка, на которую все смотрят, оказывается центром благодаря присутствию в ней короля, а также заметил, что этот центр:

выполняет тройную функцию по отношению к картине. Именно в этом центре сходятся взгляд модели в тот момент, когда ее изображают, взгляд зрителя, созерцающего сцену, и взгляд художника в момент его работы над картиной¹.

В зеркале отражаются модели, которых пишет нарисованный художник. Отсюда логически становится ясно, где стоял сам Веласкес, когда работал над картиной. На том же самом месте сейчас стоим мы, рассматривая готовое полотно. Фуко замечает:

Место, где находятся король и его супруга, является в равной мере местом художника и местом зрителя: в глубине зеркала могли бы появиться — должны были бы появиться — безымянное лицо прохожего и лицо Веласкеса².

1 Фуко М. Слова и вещи [1966] / пер. В. П. Визгина и Н. С. Автономовой. СПб.: А-сэд, 1994. С. 52.

2 Там же. С. 52–53.

Таким образом, «зеркало» вместо того, чтобы подчиняться законам оптики, подчиняется законам короля, как и сама картина. Девятнадцатый век был временем, когда монархи по всей Европе заявляли о праве на абсолютную власть. А это значит, что они были не просто людьми. Короли были наместниками Бога на земле, что выражалось в ритуале помазания во время церемонии коронации, схожем с ритуалом рукоположения священников. Объединяя светскую и духовную власть, абсолютный монарх сосредоточивал в своих руках огромную силу, олицетворением которой он сам и являлся.

Как же нужно изобразить короля, чтобы передать на картине ощущение этой всеобъемлющей власти? Не каждый, кому довелось стать королем или королевой, обладал яркой наружностью. Даже у самых влиятельных особ есть свои слабости, болезни и недостатки. Чтобы компенсировать несовершенство личности правителя, европейские монархи придумали концепцию «тела короля», которую мы обозначим как «Его Величество». Его Величество не спит, не болеет и не стареет. Его представляют себе, а не видят. Любое действие, оскорбляющее Его Величество, есть преступление под названием *lèse-majesté*, «оскорбление величества», и сурово наказывается. Даже скомкать кусочек бумаги с именем короля было преступлением. Физические покушения на монарха карались наиболее зрелищными и устрашающими казнями, поскольку под удар попадала не только личность короля или королевы, но и Его Величество как институция.

«Менины» насквозь пропитаны этой силой, так что изображение короля становится равным, а в каком-то смысле даже превосходит, самого короля. Сходным образом эта картина обозначает некоторые притязания на власть и со стороны художника. Как мы уже заметили, с оптической точки зрения «зер-

кало» работает неверно. Историки искусства, например Джоэл Снайдер, показали, что перспектива на этой картине сходится отнюдь не на зеркале, а на руке человека, стоящего справа от двери (1985). И хотя нам кажется, что на картине изображено зеркало с отражением короля, на самом деле в зеркале отражается написанный Веласкесом портрет короля Филиппа. Можно предположить, что Веласкес не слишком точно выстроил перспективу или что он намеренно установил эту ловушку для зрителей. Как бы то ни было, «зеркало» показывает то, что обычный зритель увидеть не мог — или картину, над которой работает художник, как предположил Снайдер, или короля с королевой, стоящих перед зеркалом, как утверждает Фуко.

Итак, зеркалу сложно доверять, но в то же время оно показывает спектр возможностей. «Менины» — это демонстрация невероятной силы художника как буквальной, так и метафорической. Выдающееся мастерство живописца, проявившееся в этой картине, делает очевидным тот факт, что он способен на свершения, которые другим не под силу. Еще каких-то двадцать лет назад Веласкесу приходилось платить такой же налог на свое искусство, какой сапожники платили на обувь. В этой работе через ассоциативную связь и изображение Веласкес заявляет о своих правах на власть в искусстве, подобную власти Его Величества. Он также поместил на свой костюм красный крест, обозначив таким образом свои претензии на дворянский титул, раньше, чем мог бы получить его в реальной жизни. Сегодня, когда мы привыкли к тому, что картины продаются за миллионы и сотни миллионов, элитарный статус художника воспринимается как должное. Но на самом деле это относительно новая и необычная идея, впервые возникшая в империалистических державах в период новой истории.

«Менины» играют с нашим восприятием: с тем, что мы видим и чего не видим. От нашего взгляда скрыт источник силы и власти испанской монархии — ее империя в Южной и Северной Америке. В кабинете редкостей Людовика XIV (1638–1715), самодержавного короля Франции, женившегося на старшей единокровной сестре изображенной на «Менинах» инфанты, хранилось обсидиановое зеркало, которое, по легенде, было похищено у Монтесумы II, последнего императора ацтеков (годы правления 1502–1520). Обсидиан — материал из остывшей лавы, у него черная и в то же время зеркальная поверхность. Мексиканский художник Педро Лаш, который работал с черными зеркалами, отмечает, что «в доколумбовой Америке, как и во многих других культурах, черные зеркала часто использовались для прорицаний <...> Ацтеки напрямую связывали обсидиан с Тескатлипокой, смертоносным богом войны, колдовства и сексуальных прегрешений»¹. Если в Европе отражение в зеркале было местом сосредоточения силы, то в Америке к империалистическому прочтению этого символа прибавлялись насилие, сексуальная двойственность и сюжетность.

Как в Южной и Северной Америке до их открытия, так и в средневековой Европе, зеркало было артефактом ворожбы, оно предсказывало будущее, через него можно было связаться с умершими и другими духами. Проще говоря, зеркало — это визуальный мост между прошлым, настоящим и будущим.

Императорский портрет в эпоху абсолютизма (1600–1800-е) никогда не был просто изображением. Портрет того, кто был на момент написания картины королем, также изображал Его Величество Короля, то

1 Lasch P. Black Mirror/Espejo Negro. Durham, NC: Nasher Museum of Art, 2010. P. 10.



Педро Лаш. Жидкая абстракция

Ил. 9

есть сама сила репрезентации. Автопортрет художника был свидетельством того, что искусство создают знатные особы, а не ремесленники. Зеркало отражает либо настоящего короля с королевой, либо нарисованный портрет Короля. Или, пусть не в математическом, но в каком-то другом, совершенно понятном нам смысле, их сумму. Черное зеркало и неверное с оптической точки зрения нарисованное зеркало показывают вещи такими, какие они есть, но также оказываются точкой доступа к прошлому и будущему. Все эти отражения и изображения были смесью театра, магии, самопрезентации и пропаганды, незаменимых для поддержания королевской власти.

Портрет и герой

Долгую эпоху, за время которой рухнули старые монархии и которую можно назвать веком революций (1776–1917), сопровождало новое «буйство визуального», ставшее частью социальных изменений (Comolli 1980). В эту эпоху появились такие важные новые медиа, как литография, различные виды фотографии, портретов и автопортретов — все это коренным образом изме-

нило сферу визуального. Визуальные средства стали более доступными. Прежде простой человек мог видеть изображения в церквях, на монетах, на парадах или на карнавалах. К середине XIX века уже существовали художественные музеи; печатались иллюстрированные газеты и журналы. Фотографию можно было заказать сравнительно дешево. Появилась возможность представлять и визуально отображать новые способы бытия, включая образ современного «гениального» художника, почти всегда мужчины, но иногда и женщины. Героическая фигура художника взяла часть ауры, окружавшей короля (или королеву), и перенесла ее на себя. В реальных обстоятельствах автопортрет стал изображением героя.

В последние годы абсолютизма уже зарождался новый порядок вещей. Придворная художница Элизабет Виже-Лебрен писала портреты французской королевы Марии Антуанетты. Она также нарисовала несколько автопортретов. Как сказал бы Джон Бёрджер, угадайте, кто здесь кто.

Обе женщины на картинах смотрят прямо на зрителя, у них за спиной размытый фон, состоящий из бесформенных небрежных мазков. Обе одеты как модные, современные женщины в свободной манере своей эпохи, а их тонкая прорисовка пышных поясов говорит о мастерстве художника. Возможно, непринужденная поза женщины с ребенком выдает в ней Виже-Лебрен на «Автопортрете с дочерью» (1789). Но тот же неформальный подход к портретированию Марии Антуанетты (1783) стал предметом скандала. К тому же так сильно размыв границу между королевой и художником, Виже-Лебрен заявила о новой степени их равенства.

В своем классическом исследовании «Старые мастерицы» — название является каламбуром, отсылающим к понятию «старые мастера», обозначающему



Элизабет Виге-Лебрен. Мария Антуанетта

Ил. 10

выдающихся художников прошлого, при использовании которого подразумевается, что это художники-мужчины — Розика Паркер и Гризельда Поллок обратились к истории художников-женщин (1981). Автопортрет с дочерью вызывал вопросы, потому что в результате сложившегося предубеждения женщины вообще не воспринимались как художники, а уж картина, написанная женщиной, да еще и изображаю-



Элизабет Виге-Лебрен. Мадам Виге-Лебрен и ее дочь Жюли Ил. 11

щая женщину-художника, была вдвойне вызывающим жестом. Паркер и Поллок отмечают, что в автопортрете Виге-Лебрен:

Новаторство [картины] кроется в акценте на светской и семейной тематике, поскольку традиционная иконография Мадонны с младенцем заменяется здесь матерью и, заключенной в ее любящих

объятиях, дочерью. Этот портрет художницы с ее дочерью разрабатывает именно такое представление о женщине, он подчеркивает ее роль матери¹.

Виже-Лебрэн взяла христианский образ Девы Марии с младенцем Иисусом и дала ему современное светское прочтение. Примечательно, что и художница, и ее дочь смотрят на нас с уверенностью во взгляде, в то время как взгляд Мадонны на картинах таких художников, как, например, Рафаэль, традиционно потуплен. И все же, как замечают Паркер и Поллок, здесь не обошлось без своей «Уловки-22». Прославляя роль матери, необычную для эпохи, когда женщины зачастую оставляли своих детей на кормилиц, сюжет картины Виже-Лебрэн кажется нам банальным. Ограниченное представление о женщине, как об одомашненном ангеле-хранителе очага, который заботится о детях, но не работает, на самом деле было созданием XIX века. Для современных феминисток, пытающихся избавиться от того, что Бетти Фридан назвала «загадкой женственности» (1963), Лебрэн на первый взгляд ничем не выделялась. Паркер и Поллок потребовалось тщательно изучить контекст и детали, чтобы изменить представление о ее работе.

Если XIX век представлял женщин одомашненными спутницами жизни, то им противопоставлялся идеализированный Великий Муж, или герой, как считал историк Томас Карлейль. Для Карлейля «историю делают великие мужи», так он писал в 1840 году (Карлейль 1840). Художники также представляли себя героями. Как выглядел современный художник-герой? В 1839 году Луи Дагер во Франции и Уильям Генри Фокс Тальбот в Британии наконец-то создали

1 *Parker R., Pollock G. Old Mistresses: Women, Art and Ideology. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. P. 99.*

фотографии, которые можно было хранить — то есть светочувствительное покрытие бумаги теперь могло сохранять изображение, вместо того чтобы чернеть. В это время другой французский экспериментатор, Ипполит Байар, также изобрел фотографический процесс. Байар оказался на обочине истории фотографии, поскольку все лавры за это изобретение получил его коллега, Дагер, однако благодаря «Автопортрету в образе утопленника» (1839–1840) он тем не менее может считаться изобретателем селфи. Он также стал первопроходцем в области фотографических фальсификаций, поскольку на самом деле он, разумеется, не был мертв.

Как и множество романтических героев до него, следуя примеру персонажа Гёте Вертера, совершившего самоубийство в невероятно успешном романе 1774 года «Страдания юного Вертера», Байар сделал



Ипполит Байар. Автопортрет в образе утопленника

вид, что предпочел бесчестию смерть. Его фотография — это то, что писатель Ариэлла Азулей назвала «событием» (2008). Эта фотография подразумевает, что смотрящие на нее зрители могут представить героический сюжет, сопутствовавший самоубийству автора, и понять его разочарованность. Некоторые действительно поверили, что Байар умер, и стали говорить, что темный цвет кожи на руках и лице — это последствие длительного пребывания в воде, а вовсе не на солнце.

Художник Гюстав Курбе заимствовал идею самоубийства для своего автопортрета под названием «Раненый» (1845–1854). Поскольку он тоже жил в то время в Париже, вполне возможно, что он видел или слышал о фотографии Байара. На картине Курбе художник, судя по всему, себя заколол, однако нашел время приклонить шпагу к дереву у себя за спиной. Конечно, как и в случае с фотографией, никто не ожидает от нас



Гюстав Курбе. Раненый

веры в достоверность происходящего. Позднее Маршалл Маклюэн заметит, что новые медиа берут содержание из старых, как в случае с телевидением, создающим телесериалы на основе театральных пьес (1964). Однако в этом случае более новое медиа наоборот повлияло на старое. Курбе вовремя переехал из провинции в Париж, где застал все революции 1848 года, которые сам поддерживал. К 1855 году дело революции провалилось и самоубийство, возможно, было единственным выходом для настоящего революционера. В том же году на своей персональной выставке Курбе издал манифест, в котором заявил: «Узнать, чтобы иметь возможность сделать, вот в чем моя идея». С этой точки зрения картина, как и фотография, отражает знание и ведет к действию или к событию. Как для Байара, так и для Курбе художник был героем, человеком, способным создать событие, пусть даже (якобы) ценой собственной жизни.

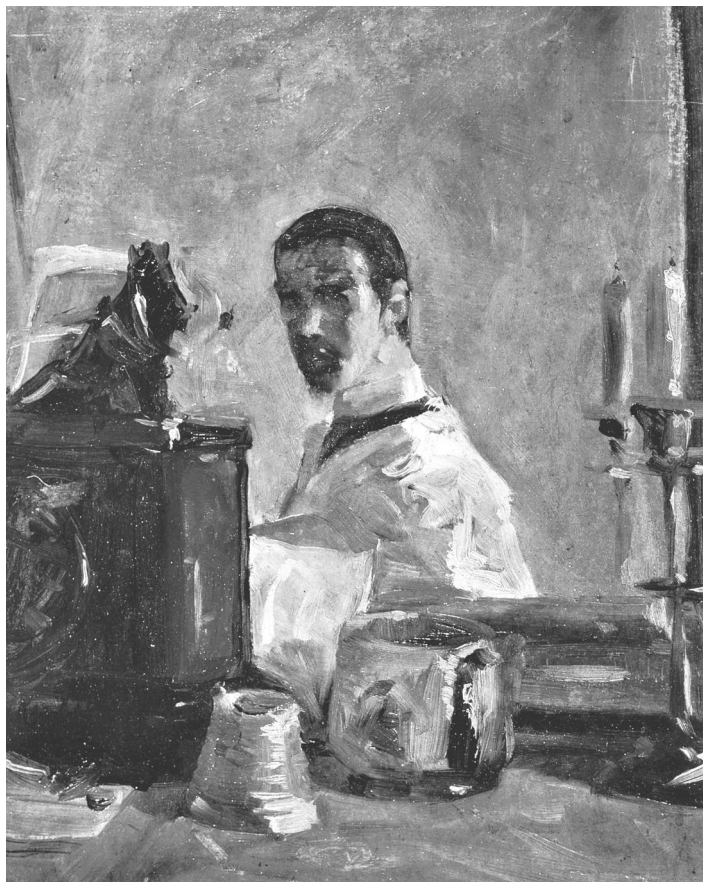
Соблазнительная идея. Описывая последствия революций 1968 года, историк искусства Т. Дж. Кларк использовал Курбе в качестве примера «эпохи, когда можно было совмещать политическое и популярное искусство». Он подчеркнул участие Курбе в политической жизни и влияние на его картины популярных медиа, а также утверждал, что в популярном искусстве проявляются «основы социальной ситуации». Как и в случае с работой Паркер и Поллок, идеи Кларка сейчас настолько общепризнаны, что нам трудно представить, насколько инновационным был этот подход в 1973 году, когда впервые вышла его книга «Образ народа». Искусствоведы стали изучать популярные изображения, фотографии и другой визуальный материал массового производства наряду с картинами и скульптурами — это подход стал известен как «социальная история искусства». На протяжении следующих двух десятилетий социальная история искус-

ства и исследования в области визуальной культуры находились в тесном взаимодействии, пока визуальная культура примерно в 1990 году, во многом в связи с расцветом цифровых медиа, не выделилась в отдельную исследовательскую сферу.

Такое разделение произошло еще и потому, что определить, говоря словами Кларка, «основу» исторического момента становилось все труднее. Произошедшая после 1968 года трансформация искусств и гуманитарных наук стала результатом того, что сменявшие друг друга социальные группы указывали на ограниченность своих возможностей и требовали считаться с их интересами. Однако если посмотреть на историю, то станет очевидно, что такие группы были всегда. Примером этого может служить автопортрет французского импрессиониста Анри де Тулуз-Лотрека, которого обычно помнят по сценкам из ночной жизни Парижа. Но мы могли бы подойти с другой стороны и рассмотреть его работы, как произведения художника с ограниченными возможностями. Его «Автопортрет перед зеркалом» (1882) бросает вызов законам жанра и требует пояснений.

Тулуз-Лотрек намеренно запечатлел свое отражение в зеркале, а не просто использовал зеркало, чтобы написать автопортрет, как было принято. Отражение подсвечника рассеивает любые сомнения по поводу того, что находится в раме — зеркало или, как у Веласкеса, окно, поскольку Тулуз-Лотрек определенно хотел, чтобы мы видели, что это зеркало.

Картина скрывает и в то же время раскрывает художника. Используя стоящее на камине зеркало, Тулуз-Лотрек показывает нам только голову и плечи. Возможно, он использовал этот прием, чтобы скрыть свою увечность. То ли в результате несчастного случая, произошедшего в детстве, то ли в силу врожденного порока, но у Тулуз-Лотрека было тело взрослого



Анри де Тулуз-Лотрек. Автопортрет перед зеркалом

Ил. 14

человека и ноги ребенка. Он изобразил себя на автопортрете лишь заглядывающим в зеркало и оставил при этом верхнюю половину зеркала пустым, намекая внимательному зрителю на свой очень небольшой рост. Он мог исправить то, что видел в зеркале, «заполнить экран», как делают современные актеры и политики, вставая на подставку, чтобы казаться выше. Но в то время как для представителей господствующих

социальных групп встать перед зеркалом (и посмотреть в него) зачастую значит самоутвердиться, для людей, которые выглядят или чувствуют себя иначе, использование зеркала становится болезненным опытом. В своем автопортрете Тулуз-Лотрек встречается со своим отражением, не делая из себя персонажа цирка уродов. Я использую это выражение намеренно, потому что в те времена людей с ограниченными возможностями в буквальном смысле выставляли на обозрение платежеспособной публике в качестве «уродов» (Adams 2001). Тулуз-Лотрек отказывается угождать этому вуайеристскому желанию, но не отрицает факт своей непохожести. Это другой вид героизма, для многих не столь очевидный.

Многоликое «я» постмодернизма

В конце 1970-х годов в европейских и североамериканских интеллектуальных и художественных кругах начала распространяться новая идея. Казалось, что период модернизма с его художниками-героями, радикальными политическими разделениями и значительной экспансией индустриальной экономики, подошел к концу. С подачи таких мыслителей, как французский философ Жан-Франсуа Лиотар, художники и писатели стали размышлять о «состоянии постмодерна» (1979). На тот момент было два понимания постмодернизма. Одно рассматривало его как разрыв с модернизмом, для которого можно определить точную дату. Другой, более распространенный, взгляд заключался в том, что «постмодернизм» всегда присутствовал в модернизме и ставил под сомнение его установки. Главным примером «постмодернистского» художника-модерниста был Марсель Дюшан. Он брал готовые предметы вроде колеса от велосипеда

и писсуара, показывал их в галереях и на выставках и называл искусством. Другими словами, искусством было все, что человек, желающий быть художником, таковым называл. Было ли это результатом индивидуального мастерства или таланта, не имело значения. Дюшан назвал то, что получилось, реди-мейдами, и, пожалуй, самый известный из них — это «Фонтан» (1917). Он был сделан из писсуара и стоял вверх тормашками с подписью «R. Mutt» на боку. Художник перестал быть героем.

К тому времени, когда Дюшан сделал «Фонтан», Первая мировая война уже опустошила Европу и унесла миллионы жизней. Российская империя рухнула и разразилась революция, результатом которой станет Советский Союз. Неудивительно, что Дюшану и другим художникам казалось, что времена изменились. Война стала причиной появления ряда новых психических заболеваний, для которых был введен термин «посттравматический синдром»: тем, кто был ему подвержен, казалось, что они снова и снова проживают свой болезненный опыт, или же что они слепнут, несмотря на отсутствие глазных травм, и так далее. «Я» больше не было в безопасности. Возможно, в каждом человеке скрывалось не одно «я», а несколько. В 1917 году Дюшан развил эту идею и создал новый реди-мейд — автопортрет в магазине на Бродвее в Нью-Йорке. С помощью зеркала с раскрывающимися створками и фотобудки было создано три копии портрета, запечатлевшего Дюшана с пяти сторон.

Для него этот портрет стал идеальным решением. Он выглядел забавным, но говорил о серьезных вещах — Дюшан видел себя не единой личностью, а множественным «я». Если героический художник эпохи модернизма просто показывал свой образ, то художники постмодернизма рассматривают себя как свой главный проект. И перевоплощение это проис-



Марсель Дюшан. Автопортрет в пятистворчатом зеркале

Ил. 15

ходит не раз и навсегда, оно может происходить снова и снова. Это не событие, а перформанс.

Дюшан продолжил экспериментировать со своими изображениями. Он пригласил своего друга Ман Рэя, чтобы создать автопортрет своего альтер эго, Ррозы Селяви (Rose Sélavy). Чтобы понять шутку, необходимо прочесть это имя по французским правилам, тогда получится «Eros, c'est la vie», что значит «любовь — это жизнь».

Словно стремясь показать, что Рроза Селяви не его «настоящая» личность, Дюшан сделал несколько заметно отличающихся версий этого автопортрета. Здесь представлен, вероятно, наиболее женственный из них, выполненный в стилистике салонного портрета или модной иллюстрации. Этот портрет, как и переодевание, подразумевает, что гендер — это перформанс. Подобно зрению, гендер — это наши действия, а не что-то врожденное и неизменное. Рроза Селяви кажется женственной благодаря своей одежде, макияжу и драгоценностям, а также благодаря манере держаться. В своем классическом исследовании «Второй пол» (1947) французская писательница Симона де



Ман Рэй. Марсель Дюшан в образе Розы Селяви

Ил. 16

Бовуар выразила это кратко: «Женщиной не рождаются, женщиной становятся» (Бовуар С. де 2017).

Такие открытые обращения к феминистской и гомосексуальной идентичности как к чему-то, что мы на себя примеряем и, следовательно, можем изменить, вкупе с расцветом персональных компьютеров и технологий массового самостоятельного производства изображений, были ключевыми предпосылками

к созданию сферы визуальной культуры. Важно осознать, насколько велика была преобразующая сила этих устройств на том отрезке времени, который теперь мы называем периодом постмодерна (1977–2001). Это отнюдь не было негативной критикой, напротив они вдохновили художников на создание нескольких значительных произведений искусства, одно из которых — работа нью-йоркской художницы Синди Шерман, чье понимание феминизма в сочетании с эстетикой ее фотографий в духе «сделай сам», повлияло на целое поколение художников, писателей и преподавателей. В мире искусства она была известна как представительница «поколения картинок». Кроме того, ее работы сыграли ключевую роль в изучении визуальной культуры.

Со времен учебы в аспирантуре в Буффало, штат Нью-Йорк, Шерман регулярно фотографировала себя во всевозможных позах и образах, чтобы понять, как мы себя создаем и как мы создаем свой пол. В серии ранних фотографий «Кадры из фильма без названия» (1977–1980, Музей современного искусства, Нью-Йорк), уже ставшей классикой, Шерман выступила против восприятия женщин в качестве пассивных объектов мужского влечения. Когда голливудский кинематограф переживал свои лучшие годы, стоп-кадры служили рекламой новых фильмов. Они демонстрировались перед входом в кинотеатр и использовались в печати в качестве рекламы или иллюстраций к рецензиям. Поклонники кино коллекционировали эти карточки так же, как бейсбольные фанаты коллекционировали карточки с бейсболистами. К 1977 году классическое студийное голливудское кино уже казалось устаревшим, поэтому работа Шерман на самом деле была о том, каким образом тот момент времени хотел обособиться от эпохи, когда можно было только «смотреть на» женщину (Бёрджер 1973). Шерман соз-

дала обширную серию черно-белых автопортретов в разных костюмах, с разным макияжем и в разных ситуациях, чтобы изучить, какой видит женщину кинематограф.

Буквально за два года до того, как Шерман начала свой проект, кинокритик Лора Малвей ввела в обиход выражение «мужской взгляд», используя его в своей работе о классическом голливудском кинематографе (1975). Малвей заметила, что взгляд (как доминантная форма смотрения) изначально присущ кинематографу, это может быть взгляд актера, однако взгляд — имманентное свойство этого медиа. Роль мужчин в фильмах, говорит Малвей, заключается в «активном развитии сюжета, в деятельном участии». Она добавляет, что мужчина по ходу развития сюжета «контролирует киновоображение, а также выступает в качестве представителя власти в расширительном смысле: будучи носителем взгляда зрителя»¹. Мужчины смотрят на происходящее глазами героя-мужчины, и женщинам приходится делать то же самое, это форма принудительного полового манипулирования. Кинематографический взгляд также несет в себе действие, в котором «я вижу себя, смотрящим на себя» — это то чувство, когда нам иногда кажется, что на нас смотрят, хотя мы не видим никого, кто мог бы на нас смотреть. По мнению Малвей и других феминисток, женщины постоянно находятся в этом состоянии, когда дело касается того, как они выглядят и как себя ведут. Шерман поставила фильм на паузу и заставила нас задуматься о том, как и почему мы смотрим, или как и почему кто-то смотрит на нас — и таким образом сделала эту игру видимой.

1 Малвей Л. Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф / пер А. Р. Усмановой // Антология гендерной теории. Минск: ПроPILEн, 2000. С. 283.



Шерман. Кадр из фильма без названия

Ил. 17

Если мы посмотрим на этот пример, фотографию 1978 года, то нам станет ясно, насколько мастерски Шерман сконструировала это изображение. Низкая точка съемки создает впечатление, что мы видим женщину на фотографии (это всегда не кто иная, как сама Синди Шерман), а она нас — нет. В городском ландшафте, который смыкается вокруг нее кольцом, она кажется одинокой и загнанной. Используя резкий боковой свет и крупный план, Шерман делает так, что ее тело выступает за рамки окружения. Если бы она смотрела прямо в камеру, эта поза могла бы выражать уверенность, но поскольку она смотрит в сторону на что-то, чего мы не видим, а ее губы плотно сжаты, то у нас создается ощущение нависшей угрозы и волнения. В классической голливудской мизансцене (которая создается за счет сочетания отдельно взятой сцены и общего настроения фильма), жертва всегда

изолируется подобным образом, прежде чем подвергнуться насилию. В первый момент мы невольно начинаем волноваться за героиню. Затем мы понимаем, что эту сценку разыграла сама Синди Шерман и что она использует ее не для того, чтобы представить себя в роли жертвы, а чтобы показать нам, как кинематограф показывает женщину как объект, с которым можно играть. Манипулируя нами в ответ на это, Шерман и многие другие художники ее поколения, такие как Барбара Крюгер и Шерри Левин, заявляют о своем праве быть теми, кем они хотят. Фотографии Шерман заново разыгрывают те роли, в которых предстают женщины, чтобы сказать что-то важное о настоящей повседневной жизни женщин.

Фотографические автопортреты также могут служить дневником, сохраняя воспоминания о событиях. В противоположность ролевым играм Шерман, Нью-Йоркский фотограф Нэн Голдин в течение многих лет вела такой дневник. Он сохранил память о ее радикально настроенном, нетрадиционном, контркультурном круге общения в Нью-Йорке в 1980-х годах. В эпоху до PowerPoint Голдин показывала свои фотографии в затененной комнате в виде слайд-шоу, используя для этого карусельный проектор. Представления сопровождались саундтреком из Velvet Underground и другой нью-йоркской классики и продолжались около часа, в течение которого аудитория погружалась в визуальный нарратив из жизни Голдин. Зрители узнавали на фотографиях ее друзей и ее бойфренда. Поэтому созданная в 1984 году фотография, на которой лицо Голдин заметно изувечено, была настоящим зрительным потрясением. Вторым потрясением было ее название: «Нэн через месяц после избиения».

Мы видим, как сильно повреждено ее лицо, а когда понимаем, что у нее уже был месяц на восстановление, уровень насилия представляется просто ужасающим.



Нэн Голдин. Нэн через месяц после избиения

Ил. 18

Голдин предупреждает, что мы можем получить собственное изображение, но не всегда можем себя защитить.

В то время как одна линия постмодернистского искусства и мысли высвечивает иллюзии современного потребительского общества, работы, подобные Нэн Голдин, вдохновили новое поколение художников и писателей направить свое внимание на восприятие пола, расы и сексуальности в повседневной жизни. Одним словом: перформанс. Перформанс, в классическом определении профессора Ричарда Шехнера, — это «повторное поведение»¹. Шехнер утверждал, что все формы человеческой активности представляют собой перформанс, который мы собираем из различных действий, предпринятых нами в прошлом, чтобы получить нечто новое. Перформансом может быть произведение искусства, процесс приготовления блюда

¹ Schechner R. *Performance Studies*. New York: Routledge, 2002. P. 29.

шеф-поваром или стрижка у парикмахера. Или же, возвращаясь к нашей теме, перформансом может быть любой из нас, когда мы изображаем свой пол, расу и сексуальную ориентацию в повседневной жизни.

Задвинуть другого в тень

Визуальная культура перформанса стала заметной в США в 1990 году, выдвинувшись из авангарда, она через академическую сферу проникла в мейнстрим. Сначала знаменитый документальный фильм Дженни Ливингстон «Париж горит» (1990) представил аудитории независимых кинотеатров субкультурную гарлемскую моду на танцы гомосексуалов в стиле «вог». В том же году звезда поп-музыки Мадонна переняла этот стиль и выпустила хит «Vogue», а также весьма убедительный видеоклип, и мировая медиааудитория поняла, что значит «делать позу». Рассматривая схожий контекст, философ Джудит Батлер опубликовала свое классическое исследование «Гендерное беспокойство», в котором показала, как культура травести обнаруживает, что гендер сам по себе — это перформанс (1990). И наконец, в этом году впервые как в США, так и в Великобритании, в Рочестерском и Мидлсекском университетах, стали выдавать дипломы по специальности «визуальная культура».

Танцевальный стиль «вог» зародился на вечеринках, которые афроамериканцы и латиноамериканцы гомосексуальной ориентации устраивали в Гарлеме. Это была смесь танца и перформанса, участники соревновались за призы в «проходах». Согласно истории, рассказанной в фильме «Париж горит» актером Дорианом Кори, такие балы изначально посещали только трансвеститы и лишь позднее там стали появляться звезды кино, телевидения и представители всевозможных категорий людей из «настоящей жизни».

В число последних вошли военнослужащие, чиновники и студенты. Все эти категории представлялись цветным гомосексуалистам желанными, но недоступными ролями и карьерными сценариями. (Слово «гей» тогда еще не приобрело положительную окраску, но именно в 1990 году была организована активистская группа «Queer Nation» («Гей-нация».) Задачей участников было изображать «реальность», то есть выглядеть так, чтобы, оказавшись на людях вне бала, вы могли бы сойти за представителя той категории, которую вы представляете. Бал был зеркалом реального мира, только перевернутым: здесь господствовали и становились легендами своих вог-домов геи из афроамериканцев и латиноамериканцев.

Восьмидесятые были отмечены расцветом стиля «вог». Вог — это соревновательный вид танца, в котором танцоры принимают статичные и преувеличенные в своей выразительности позы под актуальную музыку в стиле «хаус». Раньше участники таких вечеринок искали в выступлениях соперников «проколы», то есть какие-либо недочеты в их костюмах или внешнем виде. Один такой прокол упоминается в фильме: между танцорами разгорелся спор о том, использовал ли участник в категории «видные мужчины» женский плащ и стоит ли его дисквалифицировать. На таком балу быть разоблаченным значит проиграть. Проигрыш — это когда другие увидели в вас то, что хотелось видеть им, а не тот образ, который вы хотели представить. Вашей задачей было выглядеть именно тем, кем вам хотелось бы выглядеть. Или, если коротко, ваше выступление удалось, если оно не выглядело как выступление. Любой прокол свидетельствовал против вас.

Вог, напротив, позволяет вам увидеть себя по-другому. Как показывает в фильме вогер Вилли Ниндзя, для этого может использоваться пантомима, во время которой танцор смотрится в «зеркало»,

а затем поворачивает это (воображаемое) зеркало к оппоненту, чтобы показать, насколько он несовершенен. В своем танце Ниндзя создал то, что было названо «тенью» — он заставил вас увидеть себя смотрящими в воображаемое зеркало. Это еще более сокрушительный удар, поскольку правдивость этой картины для вас очевидна, даже если вы станете отрицать «прокол» — и в фильме показано, что некоторые так и делают. Прокол и тень — это функции нашего взгляда, только немного другие — или нетрадиционные, как мы теперь говорим. В отличие от мужского взгляда, где гендер присваивается на основе различия в гениталиях, здесь присвоение гендерной роли происходит произвольно, после чего эта роль исполняется. Одни присваивают себе женские роли, другие — мужские, третьи — танцуют вог. В «Париж горит» мы видим, что происходит, когда взгляд одновременно становится нетрадиционным и используется людьми с другим цветом кожи. Нравится она вам или нет, но своим хитом и видеоклипком «Vogue» Мадонна привлекла внимание мировой публики к субкультуре бальных залов и к возможности делать перформанс из собственного «я».

В «Гендерном беспокойстве» Батлер приводит эти выступления с переодеванием в качестве примера того, что «гендер — это культурное значение, которое принимает тело, имеющее половые признаки». Имеется в виду, что мы не можем поставить знак равенства между гендером человека и его половыми органами. Более того, она подчеркивает, что тела не делятся четко на два «пола». Люди с промежуточными половыми признаками составляют примерно 1,7 % от общего числа рождающихся (в 2013 году Германия легализовала возможность указывать пол новорожденного как «неопределенный»). Мысль Батлер состоит в том, что при всей редкости этого явления, оно показывает, что полного соответствия между типом тела и гендером нет. Люди

промежуточного пола могут сделать выбор или предложить это другому. У травести и трансгендеров есть и другие возможности. Джудит Халберстам назвала одну из них «женской мужественностью», так некоторые женщины воспринимают мужественность в качестве культурного значения своего тела (1998). Когда мы определяем пол человека по его волосам, одежде и поведению, то пользуемся визуальным анализом, а не научной дедукцией. Как выразилась Батлер, вопрос в таком случае: «Какими категориями оперирует смотрящий?» Иногда недостаточно даже увидеть обнаженное тело, чтобы решить, «принадлежит ли это тело мужчине или женщине»¹ и что означают такие решения. Несмотря на то что это трудная и серьезная книга, «Гендерное беспокойство» стала хитом в совершенно разных аудиториях, ее читали как в ночных клубах, так и на семинарах. Книга стала важным этапом в трансформации подхода к вопросам гендера и сексуальности. Тем самым она помогла сформировать область знания, изучающую то, что сегодня называется визуальной культурой.

Практика использования своего «я» в качестве перформанса и фиксации его на фотопленку имела множество ярких последователей. В 1977 году молодой африканский фотограф из Центральноафриканской Республики по имени Сэмюэл Фоссо начал использовать остатки не отснятой пленки из фотостудии, где он тогда работал, для создания постановочных автопортретов. Подобно Шерман и другим художникам, исследовавшим, как гендер навязывается нашим телам извне, Фоссо показал, как «африканизируется» и «расолизируется» его тело.

Этот процесс проанализировал Франц Фанон, писатель и активист с острова Мартиника. Как-то раз в начале 1950-х Фанон ехал на поезде по Франции,

1 Butler J. Gender Trouble. New York: Routledge, 1990. P. XXII.



Сэмюэл Фоссо. Вождь (Тот, который продал Африку колонизаторам)

Ил. 19

направляясь на врачебную психиатрическую практику. Он описал эту историю в книге «Черная кожа, белые маски» (1952). Его увидел ребенок и закричал: «Смотри, негр! Мама! Смотри, негр! Я боюсь». Фанон пишет о том, как «другой фиксирует вас своим взглядом, жестами и отношением». Это разновидность фотографии, колонизирующая сила взгляда, или, говоря языком бального зала, это ваш «прокол», который заметили. Фанону пришлось «окинуть себя объективным взглядом и обнаружить свою черноту». В этой ситуации он вынужден посмотреть на себя и увидеть себя таким, каким видит его белый — типичный пример «тени». Он чувствует себя зафиксированным, сфотографированным «белым

взглядом», как он это называет¹. Под этим взглядом его невозможно рассмотреть как личность, только как совокупность клише и стереотипов.

Фоссо решил обезоружить белый взгляд, посмеявшись над ним в своих автопортретах. Представленный автопортрет он описал следующим образом:

Я — африканский вождь, сижу в европейском кресле с леопардовой обивкой и с букетом подсолнухов в руке. Я — все те африканские вожди, что продали свой континент белым. Я говорю: пока вы не пришли, у нас были свои племенные системы, свои правители. Эта фотография об истории отношений белого и черного человека в Африке².

Фоссо намекает на тот факт, что племенную систему с вождями во главе создали колониальные власти, она не была «традиционно» африканской. Колониальные власти всегда предпочли управлять через посредников, что очевидно и по сей день. Зачастую эти люди не были легитимны сами по себе и поэтому полагались на авторитет и армию колонизаторов. Мобуту Сесе Секо, диктатор Заира с 1965 по 1997 год, превратил леопардовую шкуру, вроде той, что мы видим на фотографии Фоссо, в визуальное клише. Страна называлась Бельгийским Конго, это Мобуту назвал ее Заиром, однако его якобы аутентичные шапки из шкуры леопарда на самом деле шили во Франции. Несмотря на риторику аутентичности, режим Мобуту обязан своим существованием холодной войне. США закрывали глаза на его злоупотребления, поскольку он был противником комму-

1 *Fanon F. Black Skin, White Masks*, tr. Charles Lam Markmann. New York: Grove, 1967. P. 93–112.

2 *Photographer Samuel Fosso's best shot* // The Guardian. 19 июня 2011; www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/19/photographer-samuel-fosso-best-shot

низма, в то время как остальная Африка куда больше симпатизировала социализму, чем капитализму. Фоссо хотел, чтобы мы увидели, что и после окончания колониальной политики Африка по-прежнему находится под ее влиянием, даже когда художник высмеивает ее правителей-марионеток.

Селфи и глобальное большинство

Сейчас, в эпоху изменений, категории идентичности подвергаются пересмотру и создаются заново. Сегодня, утверждает теоретик гомосексуализма Джек Халберстам, «строительные блоки человеческой идентичности, придуманные и закреплённые в прошлом веке — то, что мы называем гендером, полом, расой и классом — настолько радикально изменились, что вдалеке уже можно различить отблески новой жизни»¹. Мы можем увидеть эти отблески, например, в селфи. Когда обычный человек принимает позу, в которой, как ему кажется, он выглядит наиболее привлекательно, он берет на себя роль художника-кагероя. Каждое селфи — это перформанс, где мы играем человека, которым хотели бы казаться. Селфи переняло эстетику механизированного производства изображений у постмодернизма, а потом приспособило ее для глобальной интернет-аудитории. Мы встречаемся с современной новой визуальной культурой как в онлайн, так и в наших взаимодействиях с технологиями в реальности. Теперь наши тела одновременно находятся и в сети, и в реальном мире.

Некоторые считают новую культуру цифрового перформанса проявлением самовлюбленности и дурного вкуса. Однако куда важнее понять, что она новая.

1 *Halberstam J. Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto // e-flux # 44, апрель 2013; www.e-flux.com/journal/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto*

Единственное, что мы знаем наверняка о молодежной урбанизированной глобальной сети — это то, что она будет часто и непредсказуемо видоизменяться, используя форматы, которые могут казаться бессмысленными для старших поколений. Селфи — это, с одной стороны, новый, преимущественно визуальный, формат цифрового общения. С другой — это первый формат, принятый новым глобальным большинством, и вот это действительно важно.

Селфи как явление зародилось после появления хорошей фронтальной камеры в iPhone 4 в 2010 году, после чего быстро подтянулись и остальные производители телефонов. Теперь можно было делать селфи на улице или со вспышкой, и при этом кадр не перекрывало световое пятно, как было на фотографиях, снятых в зеркале, которые были самым ходовым товаром в социальной сети MySpace во времена ее расцвета, то есть с 2003 по 2008 год. Сейчас под селфи понимается фотография вас (или включающая вас), которую вы сделали сами, держа камеру на вытянутой руке. Появился закрепившийся визуальный словарь стандартного селфи. Селфи выглядят лучше, если сняты с верхней точки, а модель смотрит в камеру, приподняв голову. Обычно, главное на фотографии — это лицо, при этом есть риск соорудить дакфейс (Duck Face), если слишком вытягивать сложенные трубочкой губы. Перестараетесь, слишком сильно втянете щеки, и, вуаля, — дакфейс. В таких вот позах заново создается наш глобальный автопортрет.

Несмотря на название, вся суть селфи — в социальных группах и коммуникациях внутри них. Большую часть этих фотографий делают молодые женщины, в основном тинейджеры, и по большей части они предназначены для того, чтобы их увидели друзья. В проведенном для сайта SelfieCity анализе исследователь медиа Лев Манович показал, что во всем мире

большую часть селфи делают женщины, и иногда эти показатели зашкаливают, как, например, в Москве, где женщины делают 82 % всех селфи (SelfieCity). Затем эти фотографии распространяются в социальных кругах, которые с большой вероятностью состоят в основном из женщин, вне зависимости от сексуальной ориентации. Как на протяжении долгого времени доказывали критики из сферы моды, (гетеросексуальные) женщины одеваются для других женщин в той же мере, что и для мужчин, то же самое можно сказать и о селфи. Некоторые предполагают, что примат привлекательности свидетельствует о том, что селфи по-прежнему находится под воздействием мужского взгляда. В своих интервью профессор социологии Бен Аггер утверждает, что селфи — это мужской взгляд, распространяющийся в виде вируса, принявшего форму игры, которую он называет «встречайся и случайся». Наряду с этим не менее очевидны тренды на #uglyselfies (#уродскиеселфи) и на показ нетрадиционных селфи. В силу природы этого медиа, один человек может просмотреть лишь очень ограниченное количество из общего числа созданных селфи, и даже тогда ему потребуется немалое количество дополнительной информации, чтобы составить четкое мнение об увиденном.

Когда формат селфи стал популярным, в СМИ поднялся морализаторский гвалт (Agger 2012). Типичный комментарий от диктора CNN Роя Питера Кларка: «Наверное, истории „селфи“ нужно искать в таких понятиях как эгоистичный, эгоцентричный, нарцисс, центр вселенной, зеркальный зал, в котором каждое отражение — твое»¹. На страницах *Esquire* романист Стивен Марш пошел еще дальше: «Селфи —

1 Clark R. P. Me, My Selfie and I [2013]; edition.cnn.com/2013/11/23/opinion/clark-selfie-word-of-year

это мастурбация на свой воображаемый образ, и я совершенно не хочу сказать этим ничего дурного, напротив — только хорошее. Вы делаете это, когда захочется. Это отличная разрядка»¹. Эти метафоры слегка искажают суть. Нарцисс провел жизнь, глядя на свое отражение, но он не делал своих изображений для других. Самое главное в селфи, нравятся они вам или нет, — это возможность ими поделиться. Многие селфи знаменитостей, как, например, фотография в обнаженном виде, которую опубликовал журналист Херальдо Ривера, были встречены с презрением. На личностном уровне селфи может понравиться одним друзьям и не понравиться или даже вызвать насмешку у других. Это не мастурбация. Это приглашение выразить свое отношение к тому, что вы создали, и вступить в визуальный диалог.

Если верить цифрам, то происходит нечто существенное. В одной только Великобритании в 2013 году каждый месяц в интернет выкладывали 35 миллионов селфи. К середине 2014 года Google сообщил, что каждый день в мире публикуют 93 миллиона селфи, это более 30 миллиардов селфи в год. В своем анализе фотографий, опубликованных на сайте SelfieCity, исследователь медиа Элизабет Лош выделила четыре технические особенности селфи. Во-первых, все эти фотографии сделаны с близкого расстояния. Можно было бы воспользоваться автоспуском, но люди предпочитают этого не делать: крупный план — это часть селфи. Селфи показывает, что наши тела теперь вовлечены в цифровую сеть и взаимодействуют с ней. Использовать пульт или таймер, значит создать дистанцию между телом и сетью. В результате устройство, с помощью которого делают селфи, зачастую оказы-

1 *Marche S. Sorry, Your Selfie Isn't Art [2013]; www.esquire.com/blogs/culture/selfies-arent-art*

вается в кадре. Такой зеркальный эффект достаточно редко встречается в живописи и традиционной фотографии, но в селфи он не кажется чужеродным. Аналогичным образом, в селфи часто используются фильтры, вроде тех, которые предоставляет Instagram, то есть созданные не самим фотографом.

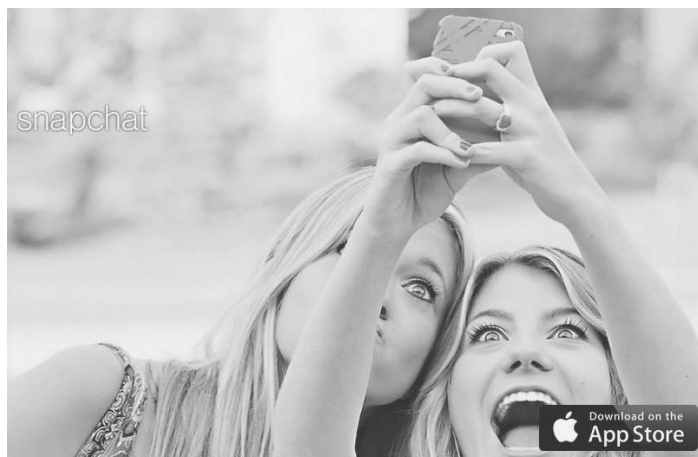
Лош видит в этой «авторской обработке» с помощью готовых инструментов заимствование из области традиционного авторского творчества, где решение относительно итогового изображения было весьма существенным. Таким образом она приходит к выводу, что машины начинают видеть за нас, используя часто недоступные нашему пониманию предустановки для формирования нашего восприятия¹. Как мы видели в примере с Дюшаном, это не такая уж новость. Даже в профессиональной среде классический фотожурнализм был предопределен настройками на камере Leica, в результате чего на фотографиях появился четкий передний план и размытый фон. Таким же образом насыщенные цвета и глубина резкости современных камер Canon серии G установили визуальный ориентир для полупрофессиональной фотографии. Селфи отличает масштаб происходящего. Когда Дюшан экспериментировал с полученным механическим путем изображением, об этом знал лишь узкий круг его знакомых. Механизированный взгляд айфона, по данным Apple на март 2014 года, использовали уже 500 миллионов человек, и каждые три дня компания продавала еще один миллион новых устройств.

На самом деле если говорить о содержании, то есть два типа селфи. Первый — это перформанс для вашего социального круга в сети. Селфи знаменитостей, вроде тех, что делает Ким Кардашьян, предна-

1 *Losch E. Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfiecity* [2014]; d25rsf93iwlmgw.cloudfront.net/downloads/liz_losh_beyondbiometrics.pdf

значены для поддержания и расширения их узнаваемости. Селфи знаменитостей — это продолжение практики использования стоп-кадров из кинофильмов и рекламных снимков, которые якобы созданы изображенной на них звездой. Получив по рассылке письмо от «Барака Обамы», никто ведь не думает, что президент написал его своей рукой, так и знаменитости не позируют наугад. И президент, и знаменитость, без сомнения, играют некую контролирующую роль в производстве такого продукта, но это всего лишь спланированная форма перформанса. Селфи куда более широко распространено (хотя это и не очевидно для тех, кто не вовлечен в происходящее напрямую), как форма сетевого общения через такие приложения, как Snapchat.

Мы часто слышим предостережения о том, что интернет навсегда сохраняет информацию, поэтому глупая или эротическая фотография в Facebook может стоить вам стипендии или работы. И хотя немногие задокументированные случаи, которыми мы располагаем, свидетельствуют о том, что людей



Реклама Snapchat

в основном увольняют за оскорбительные отзывы о нынешних работодателях, в одном опросе 2013 года 10 % респондентов в возрасте от 16 до 24 лет утверждали, что лишились работы из-за постов в интернете. В результате многие стали размещать свои фотографии в приложениях вроде Snapchat, чтобы пользователи интернета не смогли их найти после удаления. Как только вы открыли «снэп»*, у вас есть десять секунд, прежде чем он автоматически удалится. Частота использования снэпов выросла с 200 миллионов в день в июне 2013 года до 700 миллионов в день в мае 2014-го. В год получается более 250 миллиардов снэпов, просмотренных только адресатами. Пользователи могут отправлять снэпы друзьям лишь выборочно и, в отличие от электронной почты или Facebook, Snapchat сообщает, просмотрел ли ваш друг отправленный ему снэп и сделал ли он с него скриншот. Собственная реклама Snapchat (см. выше) отражает целевую аудиторию приложения, состоящую из молодых женщин (наверное, не удивительно, что в данном случае это в привычном понимании слова привлекательные белые блондинки). Они снимают снэп, на котором будут запечатлены вдвоем, и предназначен он, по всей вероятности, их друзьям.

Snapchat также позволяет отправлять сообщения, делиться информацией и поддерживать общение. Для многих молодых людей снэпы заменили посты в Facebook, совсем как в случае с Facebook, вытеснившим когда-то MySpace. Для нас интерес заключается не в конкретной платформе, а в появлении нового медиа для визуального общения посредством телефонов, которые все реже и реже используются для вербального общения. Селфи и снэпы — это цифровые перформансы с использованием усвоенного визу-

* От английского «snap» — моментальный снимок.

ального словаря, в котором есть обозначения и для импровизации, и для провального выступления. Сетевые культуры усиливают визуальную составляющую и отходят от речи.

Одновременно со Snapchat появился Vine — шестисекундное видео сообщение. Vine кажется логичным решением для людей, которые при просмотре видео на YouTube хотят сразу перейти к «самому соку». Казалось бы, за шесть секунд не соскучишься. Однако через какое-то время все «вайны» начинают казаться одинаковыми — спортивные подвиги, проделки домашних питомцев и других животных и якобы смешные несчастные случаи. Есть также пользователи, которые очень ловко делают из вайнов короткие фильмы, и, конечно же, корпорации, неизбежно использующие их для создания рекламы. Vine был куплен Twitter, и в этом есть своя логика. Сообщение длиной в 140 знаков теперь дополняется шестисекундным видео.

Сегодня мы видим, как цифровой перформанс наших «я» становится формой общения. Визуальные изображения насыщены информацией, что позволяет успешным перформансам, будь то одиночная фотография или короткое видео, выразить гораздо больше, чем обычным текстовым сообщениям. Селфи, как и его подвиды типа Snapchat, стало первым визуальным воплощением диалога нового глобального большинства с самим собой. Разговор этот быстрый, насыщенный и наглядный. Поскольку селфи продолжает богатую историю автопортрета, в той или иной форме оно, вероятно, еще долго будет формировать наш взгляд на человека. Селфи показывает, что сегодня глобальная визуальная культура стала частью повседневной жизни миллионов и что ее отправная точка — это перформанс, которым мы создаем наш собственный «образ».

Глава 2

Как

МЫ ПОНИМАЕМ

зрение

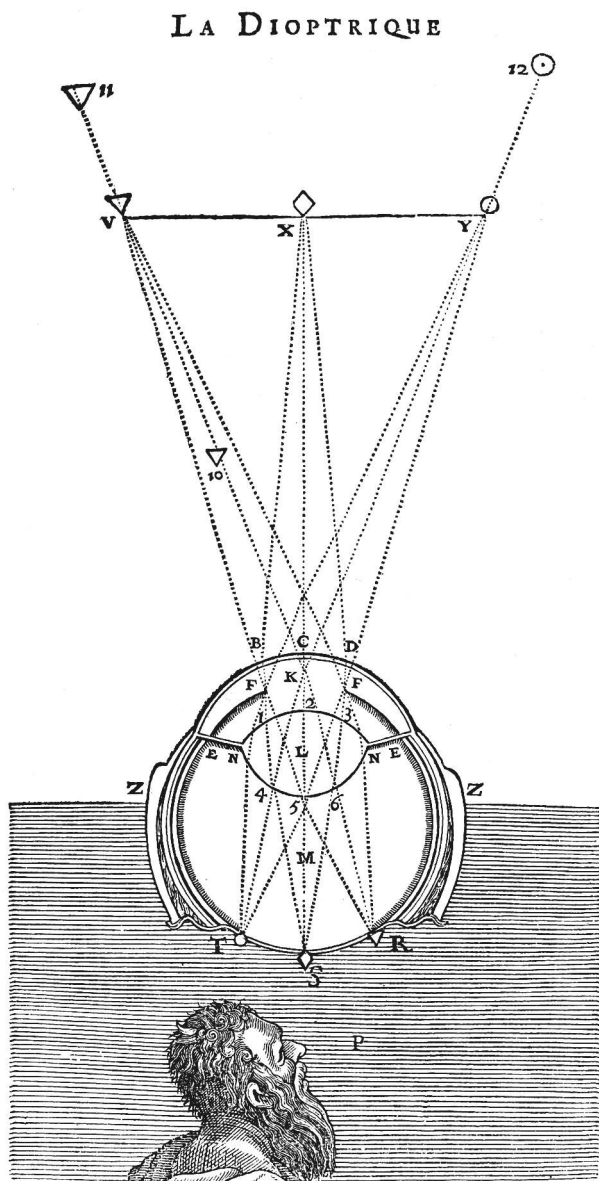
Мы постоянно смотрим и постоянно этому учимся. Сегодня очевидно, что современные визуальные технологии стали частью этого процесса обучения. Наш взгляд меняется. Широко цитировавшееся исследование, проведенное в 2006 году Рочестерским университетом, показало, что видеоигры улучшают как центральное, так и периферическое визуальное восприятие. Другими словами, играя в видеоигры, вы учитесь лучше смотреть. Существует множество исследований, сообщающих об улучшении координации между руками и зрением. В 2010 году еще одно исследование Рочестерского университета показало, что геймеры принимают более быстрые и точные решения на основе полученной органами чувств информации. Ведущий автор исследования, Дафна Бавелье (сейчас она работает в Женевском университете), называет это «вероятностным суждением», имея в виду решения, которые мы принимаем, располагая неполной информацией, например когда мы управляем автомобилем (Bavelier Lab). Речь здесь идет о том, что на самом деле мы «видим» не глазами, а мозгом. А научились мы этому, наоборот, благодаря тому, что увидели, как мозг работает. Оказывается, глазами мы видим скорее быстрый набросок, чем фотографию. Увидеть мир, значит осмыслить то, что мы видим, а не взглянуть на происходящее. Наше рациональное понимание мира складывается из того, что мы уже знаем или думаем, что знаем.

Давно известно, что мы видим не совсем то, что должны были бы видеть. Древнегреческие архитекторы афинского Парфенона создали колонны с легким утолщением (энтазисом), чтобы визуально они казались идеально прямыми. В XVII веке западная наука начала различать биологическое зрение, которое видит то, что можно увидеть, и культурологическое суждение, к которому мы приходим, осмысляя увиденное.

Философ и ученый-натуралист Рене Декарт отметил занятный факт: когда мы смотрим на произведение искусства, нарисованное с соблюдением законов перспективы, мы воспринимаем в качестве круга то, что на самом деле является овалом. В этом он видел доказательство того, что суждение корректирует зрительное восприятие. Это понимание легло в основу тогдашних наблюдательных наук. Своим знаменитым афоризмом «я мыслю, следовательно, существую» (Декарт 1637) Декарт сместил знание о мире с позиции, основанной на классической мысли Древней Греции и Рима, к тому знанию, которое каждый человек получает из наблюдений. Только тот факт, что мы мыслим, подтверждает наше существование. Все остальное должно быть подвергнуто сомнению и проверено.

В качестве примера Декарт использовал зрение. У древних греков и римлян было две противоположные теории, объясняющие зрение. Одна утверждала, что из глаз исходят лучи, «ощупывающие» то, что мы видим. Слабое место этой идеи в том, что мы немедленно видим даже самые отдаленные объекты: как может зрение так быстро испускать эти лучи? Другая теория утверждала, что сами объекты испускают маленькие копии самих себя, и те становятся все меньше и меньше, пока, наконец, не попадут в глаз. Здесь сложность в том, что крупные объекты мы можем увидеть вблизи, да и гигантские объекты, вроде гор, мы тоже видим: как же их копии стали настолько маленькими, да еще и так быстро, чтобы попасть в глаз? Никто не мог решить этих проблем, да никто особенно и не пытался, потому что свет считался проявлением божественного, а значит человеку его понять не дано.

Декарт верил, что существование Бога — это единственная гарантия того, что наши наблюдения представляют собой не просто заблуждения или бред умалишенного. Поэтому он все проверял на практике.



В 1637 году он создал знаменитую схему, иллюстрирующую математическое объяснение феномена зрения; ее и сегодня показывают на многих занятиях по искусству и визуальной культуре.

Он изобразил свет, проходящий через глаз, в виде нескольких геометрических линий. Показав, что лучи преломляются, когда проходят через хрусталик и сходятся в одной точке на сетчатке, которая расположена на задней стенке глаза, он ответил на вопрос о том, как мы видим большие объекты. Однако это не зрение. Изображение на сетчатке интерпретировалось с помощью того, что Декарт называл здравым суждением. На рисунке оно было изображено в виде старого судьи, который оценивает увиденное и приходит к заключению. Зрение понималось как зал суда, в котором глаз предоставляет судье улики, чтобы тот решил исход дела. (Присяжных, как во французских судах того времени, здесь не было.) Прорыв Декарта не только помог нам впервые осознать механизм, на котором основана способность видеть. Он также поднял значимость видения на новый уровень, сделав его ключевым инструментом современной науки, в центре которой — наблюдение в ходе эксперимента.

Уже в наше время мы становимся свидетелями того, что неврология, быстро развивающаяся часть биологической науки, рассматривает тело и разум как две взаимосвязанные системы, а людей как общественных, социальных существ, связанных эмпатией. Эти метафоры взяты уже не из зала суда, а из компьютерных сетей. Такой взгляд на себя и такое отношение к зрению очень сильно отличаются от того, чтобы было прежде. Следуя этой точке зрения, мы учимся быть индивидами, будучи частью более широкого сообщества. Это интересный результат революции в исследованиях мозга, который многие назвали бы наиболее индивидуальным органом, особенно в том, что каса-

ется зрения людей и других приматов. Речь не о том, что современная нейробиология представляет для нас «истину» в последней инстанции, а все старые идеи оказались неверны (хотя некоторые горячие сторонники нейробиологии близки к подобным заявлениям). Скорее, как мы увидим в дальнейшем, нейробиология и ее способ представления разума и человеческой мысли становятся жизненно важными визуальными метафорами нашего времени. Такова наша сегодняшняя правда, хорошо это или плохо.

Представление о зрении

В конце 1990-х психолог Дэниэл Саймонс вместе со своим студентом Кристофером Шабри разработали ставший популярным эксперимент: видеотест, известный как «Невидимая горилла» (Chabris and Simons 2010). Участвующих в исследовании просили посмотреть видео и посчитать количество передач баскетбольного мяча, которое сделают участники команды в белом, играющей против команды в черном. Пока на экране разворачивается это незамысловатое действие, площадку между игроками пересекает человек в костюме гориллы.

Приблизительно половина из тех, кто посмотрел это видео, даже не заметили гориллу. Они были сосредоточены на подсчете передач. Саймонс связывает это со «слепотой невнимания», невозможностью человека воспринимать внешнюю информацию, когда он сосредоточен на решении задачи. Исследователи знали об этом феномене начиная с 1970-х годов, а фокусники с незапамятных времен — «ловкость рук и никакого мошенничества», ведь фокусник отвлекает ваше внимание. Но таким показательным этот тест стал только с появлением видео. Вы могли провести над собой эксперимент, а затем посмотреть видео снова и убедиться, насколько



Дэниэл Саймонс, Кристофер Шабри. Кадр из видео
«Невидимая горилла» (1999)

Ил. 22

очевидно появление гориллы. Некоторые очень сильно расстраиваются, когда осознают свой промах.

Эксперимент зиждется на исследованиях, которые в 1970-е годы проводили нейробиолог Умберто Матурана и его коллеги. Матурана продемонстрировал, что лягушка, например, видит совсем не так, как мы. Она отчетливо воспринимает маленькие, быстро движущиеся объекты вроде насекомых, которых она ест, и совсем не замечает крупные, медленно движущиеся предметы. Птицы воспринимают ультрафиолетовый свет, незаметный для людей, в результате чего они видят собственное оперение иначе, чем мы. Но даже в этом случае смотреть не значит видеть. Матурана подчеркивает, что живые существа меняются, осмысляя свое взаимодействие с внешним миром не только в ходе длительной эволюции, но и в пределах своего каждодневного существования (Maturana 1980).

В этом ракурсе и стоит рассматривать реакцию на появление новых медиа. Сегодня, когда я показываю «Невидимую гориллу» студентам и прочим зрителям, ее замечают практически все. Поколение, выросшее на видеоиграх и сенсорных дисплеях, воспринимает все немного иначе. Еще Саймонс отмечал, что, когда вы показываете это видео профессиональным баскетболистам, гориллу замечает уже порядка 70 % зрителей. Не так давно Саймонс собрал небольшую группу из 64 человек и провел исследование, показавшее, что некоторые люди продолжают не замечать гориллу. Из них только 41 человек не знали о существовании этого видео. Из них 18 не заметили гориллу, это почти 50 %. Моя выборка многочисленнее и состоит из респондентов разных лет, хотя эти исследования и не были строго научными. Возможно, участники моей контрвыборки, набранные из слушателей курса по визуальной культуре, просто более наблюдательны.

Возможности человеческого тела, разумеется, не могли эволюционировать за такой короткий промежуток времени. Скорее, изменение коснулось того, как мы используем визуальную информацию. В эпоху индустриализации, способность концентрироваться на определенной деятельности и игнорировать все постороннее, была крайне востребована. Начиная с академических изысканий, проводимых студентами в библиотеке, и заканчивая настройкой станков работниками завода — везде нужна была концентрация внимания. Сегодня у нас в приоритете способность оперировать несколькими информационными каналами одновременно — «многозадачность», вот популярное слово. Пока я пишу эту книгу, люди шлют мне электронные письма и сообщения, на которые они ждут немедленного ответа, независимо от того, чем я занят. Раньше нас учили концентрироваться на одной задаче, то есть мы могли и не замечать гориллу,

и часто мы действительно ее не видели. Сегодня мы уже научились обращать внимание на посторонние вещи и часто, хотя и не всегда, уделяем им время. Нейробиология изменила наше понимание зрения. Однако у нас по-прежнему остается немалый простор для интерпретации этого изменения.

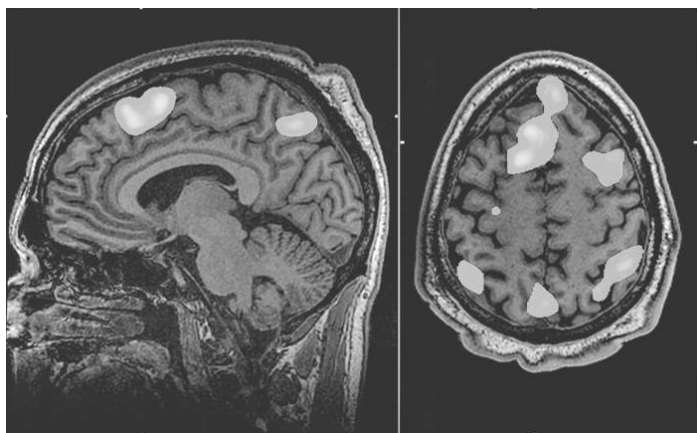
Взглянем на мозг

Начнем с визуализации деятельности мозга. С изобретением новых методов медицинской диагностики, в особенности магнитно-резонансной томографии (МРТ) в 1977 году, у нас появилась возможность создавать «изображения» мозга в работе. Разумеется, в этом процессе никак не задействован свет, да и никакого рисования или любой другой репрезентативной деятельности здесь нет. Магнитное поле возбуждает атомы водорода, содержащиеся в мозге (как и в любой другой части тела). В результате атомы начинают излучать на определенной радиочастоте сигнал, который улавливает и преобразует в изображения специальное устройство. Можно представить биологический вид, представители которого умели бы слышать на этой частоте и определять, что не в порядке (или в порядке) у находящегося под сканером. Но людям для этого нужно увидеть некое изображение.

На самом деле разговор о снимках МРТ требует экскурса в историю медиа. Магнетизм и его связь с электричеством занимали умы ученых весь XIX век. Шотландский ученый Джеймс Клерк Максвелл показал, что свет сам по себе является формой электромагнетизма, а также измерил его скорость. В 1861 году ему удалось сделать первую относительно успешную цветную фотографию. Позднее именно исследования в области электромагнетизма привели Альберта Эйнштейна к созданию теории относительности, а также

сделали возможным изобретение радио, первого массового медиа. Вначале радио использовалось для связи с кораблями, а в 1920-х стало популярным форматом. В случае с МРТ передатчиками выступают наши тела. А поскольку мы не можем прочесть эти радиоволны без посторонней помощи, МРТ-сканер преобразует их в визуальную форму. Тем не менее это не изображения в привычном нам смысле, поскольку они не являются репрезентацией чего-то увиденного. Просканированные органы остаются внутри тела, глазами их никто не видел. Как и любые другие изображения, созданные компьютером, снимки МРТ — результат вычислений, а не изображение. Нейробиологи используют специальный процесс, называемый функциональной магнитно-резонансной томографией (фМРТ), который позволяет «увидеть», как в ответ на определенное воздействие изменяется циркуляция крови в мозге. Эти «изображения» позволили создать новую карту функций мозга, которая показывает, какие участки «подсвечиваются», когда совершается действие. Эти изображения впервые продемонстрировали, что определенные области мозга отвечают за определенные функции. На ил. 23 приведен снимок мозга человека, который пытается что-то вспомнить: очевидно, что некоторые области мозга в этот момент задействованы, а некоторые — нет.

В то время как гуманитарии, художники и активисты создавали новую дисциплину — исследования визуальной культуры, ученые, используя эти новые технологии, меняли наше представление о зрении как таковом. В 1991 году Дэниэл Дж. Феллеман и Дэвид К. ван Эссен опубликовали ставший теперь классикой анализ функции зрения у приматов, основанный на исследовании макак, в силу их схожести с людьми. В кратком изложении работы Феллеман и ван Эссен сообщают, что обнаружили



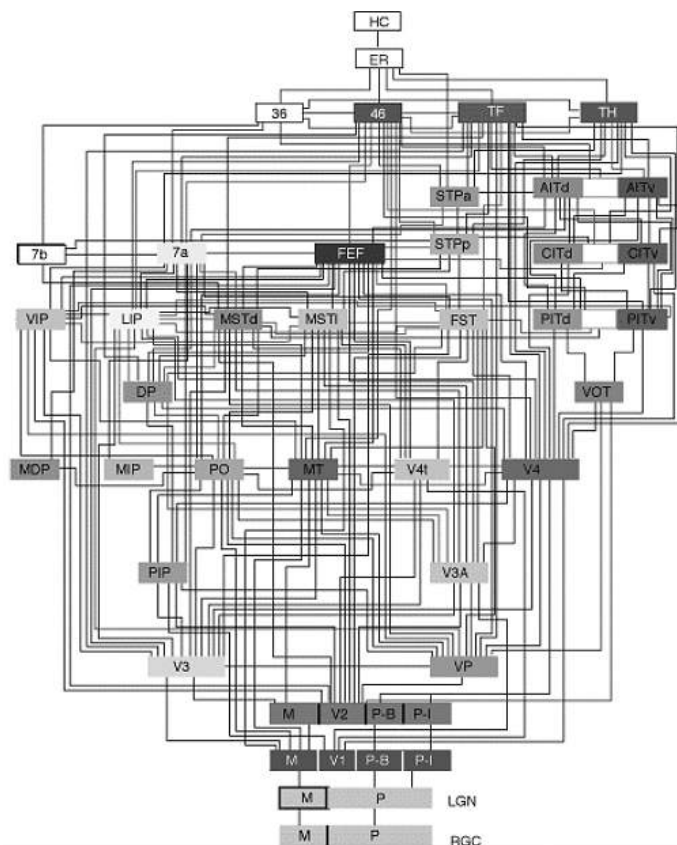
Снимок фМРТ

Ил. 23

двадцать пять неокортикальных областей, которые являются преимущественно или исключительно визуальными по своей функции, а также семь дополнительных областей, которые, исходя из большого числа визуальных сигналов, мы считаем визуально-ассоциативными. Всего между этими 32 визуальными и визуально-ассоциативными областями было обнаружено 305 связей¹.

Если коротко, то зрение — это очень сложный и интерактивный процесс. Как выясняется, он протекает не в одном «месте» мозга, как показали первые «подсвечивающие» изображения, а во всем мозгу сразу в виде серии быстрых обменов импульсами. Более того, этот интерактивный процесс между визуальными и связанными с ними зонами, происходит по меньшей мере на десяти, а иногда и на четырнадцати иерархических уровнях. Таким образом, зрение — это не окончатель-

1 Felleman D. J., Van Essen D. C. Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral Cortex [1991] // Cerebral Cortex. Jan/Feb. Vol. 1. No. 1. P. 1–47; www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1822724



Дэниэл Дж. Феллеман, Дэвид К. ван Эссен. Иерархия визуальных областей [Felleman D. J., Van Essen D. C. Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral Cortex [1991] // Cerebral Cortex. Jan/Feb. Vol. 1. No. 1. P. 30; www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1822724]

Ил. 24

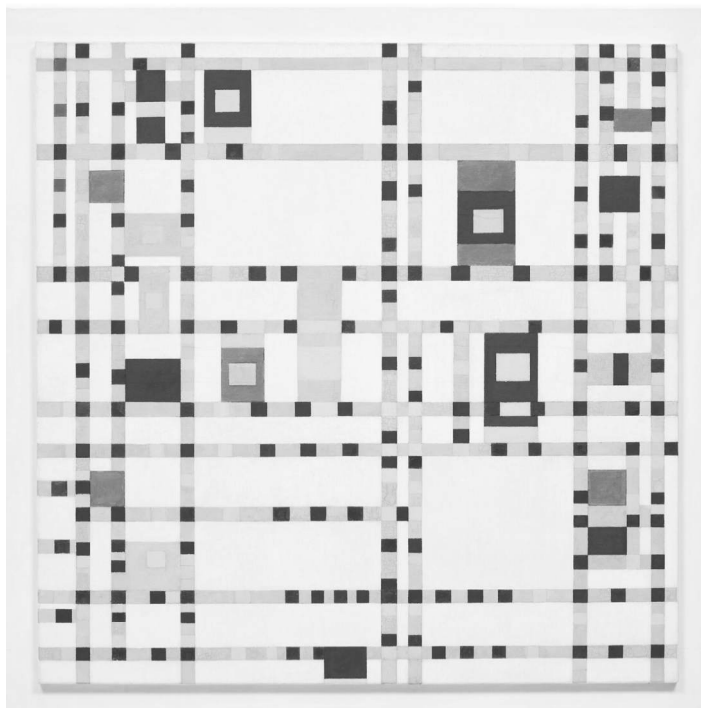
ное суждение, как мы когда-то предполагали, а процесс умственного анализа, заключающийся в обмене информацией между различными областями мозга. Чтобы что-то увидеть, глаз недостаточно — нужен мозг.

Феллеман и ван Эссен создали схему зрения в эпоху цифровых вычислений. На ней нейронные

пути каждого из наших чувств показаны отдельно, однако поступающая по ним информация обрабатывается параллельно, как в компьютере. В понимании Феллемана и ван Эссена зрение предстает как набор петель обратной связи. Их схема зрения кардинально отличается от всех предыдущих.

Со старым рисунком Декарта ее связывает разве что сетчатка глаза, которая никуда не делась. Она в самом низу, обозначена как RGC. То, что мы называем зрением, реализуется в ходе целого ряда процессов обратной связи и параллельной обработки информации в промежутке между обозначенной точкой и гиппокампом (НС), расположенным на схеме в самом верху. Очевидно, что зрение — это не просто свет, который проходит через глаза и затем осмысливается, как считал Декарт. Это брожение сигнала туда-сюда с поворотами и завихрениями, которое и придает картинке живое ощущение ритма.

Глядя на эту диаграмму, хочется провести визуальную параллель с одной из великих модернистских картин: знаменитой «Буги-Вуги на Бродвее» Пита Мондриана. В ней голландский художник приспособил свою эстетику неопластицизма, чтобы выразить свое впечатление от Нью-Йорка эпохи джаза. Картина передает динамику решетки улиц в центре города, его спонтанные ритмы и драматизм, благодаря которым этот город никого не оставляет равнодушным. Буги-вуги — это быстрое исполнение блюза на фортепиано, часто сопровождавшееся эффектным джазовым танцем, в основе которого попеременные движения партнеров вперед-назад. На картине сочетание повторяющегося басового ритма и стаккато танцевальных движений выразительно передает возбуждение механической эпохи. Если мы позволим себе провести формальное сравнение этой картины со схемой зрения 1991 года (сознавая при этом, что они пришли к нам



Пит Мондриан. Буги-Вуги на Бродвее

Ил. 25

из очень разных эпох), мы в обоих случаях увидим, как от представления Декарта о едином суждении наше понимание зрения ушло к динамическому восприятию современного, механизированного города, который нашел воплощение в сверкающих огнях, бесконечных поездках туда и обратно и прилипчивых мелодиях.

Анализируя это изображение процесса обработки визуальной информации, знаменитый нейробиолог В. С. Рамачандран отмечает значимость обратной связи между этапами:

Обратите особое внимание на то, что связей, соединяющих каждый этап обработки с более

ранними этапами, никак не меньше (а на самом деле гораздо больше!), чем связей, идущих к более высоким этапам в иерархии. Такое количество обратных связей разрушило классическое представление о зрении, как о процессе поэтапного последовательного анализа изображения, где усложнение происходит от этапа к этапу¹.

Здесь все уже не сводится к решению судьи. Продолжая мою метафору, это, скорее, похоже на взаимодействие жителей города на улицах, на то, как танцор откликается на звуки фортепиано, на чувство сопричастности. Информация ходит туда-сюда с одного уровня на другой, по пути заполняя пробелы. Значит, (на сегодняшний день) ответ найден: зрение — это осознанное действие, а не естественный процесс. Или, если еще точнее, мы должны отбросить укоренившееся представление о том, что изображение транслируется из сетчатки в мозг — сетчатка и есть та часть мозга, в которой, пользуясь словами Рамачандрана, «лучи света преобразуются в нейронные импульсы»². Далее информация распространяется и обрабатывается в ходе нескольких параллельных процессов разных уровней, которые непрерывно подкрепляют друг друга. То, что раньше мы называли изображением, теперь оказывается результатом вычислений, даже когда речь идет о мозге.

Согласно нынешней модели, нам даже не нужно смотреть, чтобы увидеть. В версии Декарта суждение доминировало над зрением, в результате чего зрение казалось очень осмысленным процессом. На самом деле в зрении участвуют три типа бессознательных движе-

1 *Рамачандран В. С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми.* М.: Карьера Пресс, 2014; доступно по ссылке: <https://www.litmir.me/br/?b=176394&p=1>

2 Там же.

ний глаз. Конвергенция направляет оба глаза в одну точку. Следящие движения позволяют наблюдать за движущимся объектом. Помимо базовых зрительных процессов, исследователи выявили структурную единицу операции рассматривания, «саккадическое движение», скачкообразное сканирование глазами с перепрыгиванием от одной точки к другой. Саккадические движения очень быстрые. Они могут быть запущены произвольно, как в том случае, когда мы направляем взгляд на картину. Или непроизвольно, как реакция на движущийся объект, шум или любое другое неожиданное событие. Это значит, что древняя идея о том, что однажды брошенный взгляд способен запечатлевать людей и объекты, должна претерпеть изменения. Наши глаза всегда заняты делом, они скачут взад-вперед. Получившееся воображаемое «изображение», которое мы «видим», остается неподвижным только потому, что так его обсчитывает и преподносит нам мозг.

Саккадические движения глаз дают информацию, которая позволяет нам производить расчеты, необходимые для того, чтобы поднять со стола чашку кофе, например. Зрение в целом стоит воспринимать как действие, или как перформанс, о котором мы уже говорили в первой главе. Мы создаем мир, в котором наша внешность имеет значение, она же делает возможными те действия, которые мы хотим предпринять. Это также разновидность процесса вычисления, потому что мы используем ту же модель для расчетов своей активности во внешнем мире. Поэтому, когда мы пытаемся посчитать передачи баскетбольного мяча, мы можем легко проглядеть гориллу в популярном видео, описанном выше, потому что она не имеет никакого отношения к нашим подсчетам. Однако, если мы привыкли наблюдать за перепасовками, у нас будет куда больше свободного внимания, и тогда мы заме-

тим гориллу. Неудачи тоже бывают разные: мы можем просто не попасть огрызком яблока в мусорное ведро; а можем оказаться в полном раздрае и дезориентации вследствие неизвестного нам прежде опыта — будь то несчастный случай или катастрофа. Мы непрерывно перестраиваем эти механизмы, впитываем информацию и изменяем способ восприятия, чтобы ей соответствовать. В игровых видах спорта, где требуется хорошая координация между глазами и телом, игроки знают о необходимости «войти в ритм», тогда после первых нескольких ударов попадать по мячу становится легче. Наше сознание и тело непрерывно взаимодействуют, образуя единую систему.

Несмотря на все открытия последних десятилетий, понимание того, где именно расположено визуальное восприятие, отнюдь не стало более конкретным. Сейчас зрение, скорее, напоминает не моментальное узнавание по фотографии, а процесс решения головоломки, перед которой оказывается человек, столкнувшийся со сложной картиной вроде «Менин» (см. главу 1) — все эти хождения взад-вперед, чтобы добиться различных эффектов, всматривание в детали, смена впечатлений, которая зачастую возвращает к отправной точке. Как-то раз в XVIII веке теоретики искусства предложили концепцию так называемого *rapillotage*, то есть «мерцающего», или «моргающего», взгляда. Такие художники, как Франсуа Буше, стремились создать ощущение движущейся поверхности, которое позднее повлияет на импрессионистов. Они понимали искусственную природу зрения. «Моргающий» взгляд признает и то, что он прикладывает усилия, чтобы видеть, и различие между собой и тем, что он пытается увидеть, и даже глазное веко, разделяющее его и видимый мир.

В небольшой картине «Диана, отдыхающая после купания» (1742) Буше оттеняет чувственную наготу



Франсуа Буше. Диана, отдыхающая после купания

Ил. 26

богини охоты с помощью поразительно живого фона, написанного в золотых и зеленых тонах и представляющего природный мир за спиной у Дианы. Картина создает ощущение тактильности, усиливая тем самым соблазнительность образа. Вошедшая же в моду в конце XVII века во времена Великой французской революции неоклассическая живопись напротив утверждала главенство рисунка, используя резкие контуры для изображения фигур и объектов. Если мы взглянем на куда более крупный «Портрет Лорана Лавуазье и его жены» (1788), выполненный Жаком-Луи Давидом, разница сразу станет очевидна.

Сексуальная интрига здесь налицо. Но хирургическая точность линий Давида и почти галлюцинаторная ясность фигур и их контуров как нельзя более уведут художника от его предшественника Буше. Именно этот подход будет впоследствии перенесен в фотографию под названием «резкого» фокуса. Такой реализм дол-



Жак-Луи Давид. Портрет Лорана Лавуазье и его жены

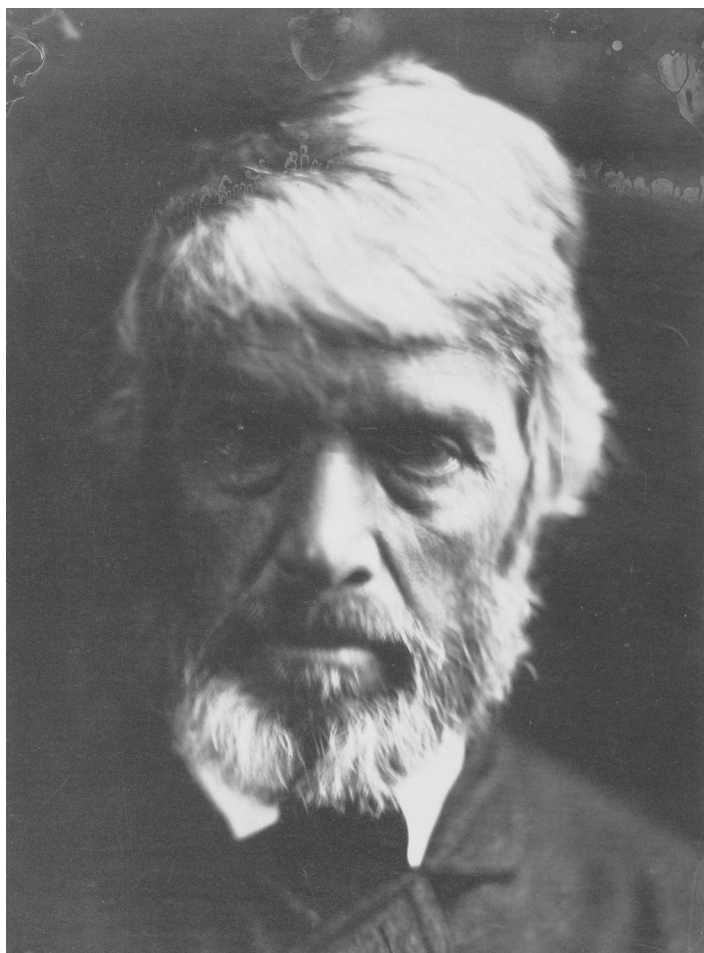
Ил. 27

жен был стереть любое мерцание и настаивал на том, что мы видим именно то, что находится перед нашими глазами и ничего больше. Первые фотографии, такие как британская художница Джулия Маргарет Кameron, оспаривали это утверждение, требуя в письме 1864 года ответа на вопрос «Что такое фокус?» (Mavor 1999). Концентрируемся ли мы на создании четких

линий или всматриваемся в содержание фотографии? В своем портрете Томаса Карлейля, например, Камерон создала образ историка как некоего мистика, который вероятно был ближе к представлению Карлейля о себе, как о «провидце» (то есть одновременно и о пророке, и о том, кто видит), чем фотопортрет с резким фокусом.

И дело не в том, что более ранние эпохи предвидели появление нейробиологии или что нынешние идеи нейробиологов должны приниматься беспрекословно. Скорее, эти произведения искусства показывают, что современные исследования вписываются в давно сформировавшийся подход к зрению, даже если они основаны на совершенно других доказательствах в радиально другом контексте. Действительно, не трудно заметить, что сегодня люди зачастую охотнее верят не вполне качественным фотографиям или видео, требующим усилий для расшифровки, чем завершенным профессиональным работам, поскольку подозревают, что с последними проводились какие-то манипуляции.

Уильям Джон Томас Митчелл, которого часто называют основоположником изучения визуальной культуры, отреагировал на подъем цифровой визуальной культуры следующим заявлением: «никаких визуальных медиа не существует» (2005). Под этим казалось бы парадоксальным утверждением Митчелл подразумевал, что каждое медиа задействует все чувства, поэтому было бы неверно назвать картину, которую художник создает, касаясь кистью холста, исключительно визуальным медиа. Сегодня мы можем подкрепить эту интерпретацию пониманием того, что восприятие — это не единичное действие, а процесс, разные этапы которого тщательно выстраиваются в мозге. Эта деятельность опирается главным образом на «карту тела», как нейробиологи называют



Джулия Маргарет Камерон. Томас Карлейль

Ил. 28

наше ощущение места и осознание себя. Таким образом, мы всегда знаем, в какой позе находится наше тело, даже когда у нас закрыты глаза. Вспомните, как вы смахиваете насекомое, которое на вас село. Для этого нужно уметь представить свое тело, теперь это называют «проприоцепцией», то есть ощущением

относительного положения всех частей тела и, соответственно, положения насекомого на коже. Затем, придав руке достаточную силу и скорость, чтобы насекомое не успело вас укусить, но и не слишком сильно, чтобы не причинять себе лишней боли, вы его прихлопываете.

Эти карты не всегда соответствуют объективному состоянию тела. Возьмем для примера крайний случай: человек в наркотическом опьянении может почувствовать, как по его телу ползают насекомые, и будет пытаться их с себя стряхнуть, но безрезультатно. Люди, пережившие ампутацию, часто чувствуют фантомные конечности там, где они были раньше. Они прекрасно знают, что ее там нет, но она все равно болит, чешется или как-либо еще отвлекает на себя внимание. Таким же образом человек с анорексией может смотреть на свое изображение и видеть себя ожиревшим, а не исхудавшим, как его видят другие. Долгое время считалось, что у больных анорексией искаженное представление о своей внешности, что это часть их клинического диагноза. Однако некоторые «про-ана» (про-анорексия) сайты и онлайн-сообщества выкладывают в сеть фотографии очень худых людей, в том числе звезд и моделей, в качестве «thinspiration»*. Поэтому некоторые люди с анорексией (в том смысле, который вкладывает в это слово медицина) осведомлены о карте своего тела не хуже, чем остальные. Однако выводы из этого знания они делают радикально противоположные (которые, говоря на чистоту, лично я не стал бы поддерживать).

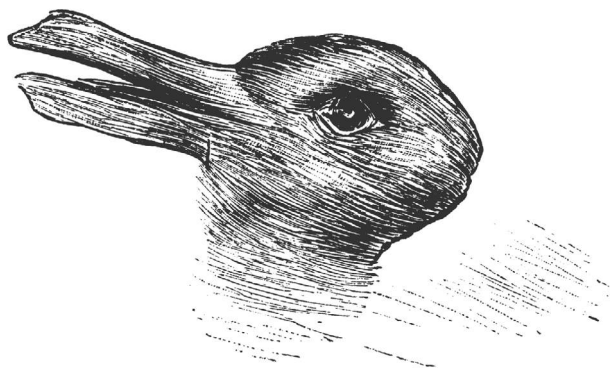
Несколько гениальных экспериментов показали, что карты можно выучить заново. Невролог Рамачандран провел знаменитый курс терапии для пациента с фантомной конечностью, подвесив зеркальный короб

* Неологизм, образованный из английских слов *thin* (здесь: «худой») и *inspiration* («вдохновение»).

так, чтобы оставшаяся рука (для примера) отражалась в зеркалах на месте ампутированной. Используя этот простой визуальный прием, люди могли восстановить карту тела, «передвинуть» фантомную конечность из неудобного положения, почесать ее и так далее. Похоже, сама избыточность нашей системы визуализации дает возможность такого обучения. Эта терапия пошла на пользу людям, перенесшим инсульт и даже страдающим от хронических болей. Визуальная информация словно «переписывает» другую доступную информацию. В нашем мозге зрению отведено больше операционного пространства, чем всем другим чувствам вместе взятым, возможно в этом причина того, что созданная зеркалом иллюзия оказывается правдоподобной.

Что касается менее драматичных случаев, то многие оптические иллюзии продолжают «работать», даже если вы знаете, что это неправда. Вспомните утку-кролика философа Витгенштейна — рисунок, на котором можно увидеть кролика, утку или то и другое вместе, в зависимости от того, как на него смотреть. Кто-то может даже увидеть на рисунке набор линий и теней. Можно пойти дальше и сделать осознанный выбор, решив, что вы будете видеть только что-то одно, как люди с анорексией, которые видят свою истощенность в позитивном свете. Или же вы можете поддаться иллюзии и «пошевелить» ампутированной конечностью, которой на самом деле нет.

Если верить недавнему исследованию, то причина в существовании двух «потоков» мозговой деятельности: одного для восприятия и другого для действий (Nassi and Callaway 2009). Оказывается, что зрение — существительное во множественном числе. Один поток (восприятие) узнает друга. Другой (действие) протягивает ему руку и жмет. Сейчас считается, что в мозге более 80 физически разнесенных друг от друга



Людвиг Витгенштейн. Кролик и утка

Ил. 29

очагов, в которых обрабатывается зрительный образ, связанных между собой как минимум двенадцатью путями параллельного обмена информацией. При этом ключевые «параметры, такие как движение, форма и цвет, должны обрабатываться на основе получаемых от рецепторов сигналов». Можно сказать, что мы скорее просчитываем, какими должны быть цвет, форма или скорость, чем «видим» их. Мозг не фотоаппарат. Это альбом для эскизов. Интересно, что средневековый теолог св. Фома Аквинский также утверждал, что зрение не играет роли в определении положения и цвета предмета, хотя и по совершенно другим причинам. Из этого я делаю вывод, что в каком-то смысле люди всегда знали, что мы постоянно учимся видеть, снова и снова.

Зеркало и общество

Одно из самых интригующих открытий, полученное в результате нового исследования, заключается в том, что мы действительно больше учимся друг у друга, чем сами по себе, и что устройство нашего мозга как

нельзя лучше подходит для выполнения такой задачи. Чувственный опыт не индивидуален, это коллективный опыт. Таков был неожиданный результат ряда экспериментов на обезьянах, проведенных итальянскими учеными. Итальянские специалисты работали над проектом по анализу нервных импульсов, возникающих в мозге обезьяны, когда она тянется к арахису. По чистой случайности они обнаружили, что у обезьян, наблюдающих за происходящим, неврологический отклик был таким же, как у той, которая получала угощение. У наблюдающих обезьян «загоралась» та же область мозга, что у обезьяны, выполняющей действие. Результат повторялся множество раз в различных условиях, что привело к нескольким важным выводам.

Так нейробиологи выяснили, что у нас есть «зеркальные нейроны», функция которых — отвечать другим. Рамачандран называет их «„нейронами Ганди“, потому что они размывают границу между собой и другими — не только метафорически, но и буквально, поскольку для нейрона никакой разницы нет»¹. Способность к эмпатии, продолжая данную метафору, у них встроенная. Итальянский нейробиолог Витторио Галлезе изучил выводы, которые можно сделать из этого эксперимента (2003). Для Галлезе мозг фактически является общественным пространством, где «мы» — это не толпа индивидов, а общественное образование. Из этого образования и появляется индивид, то есть мы движемся от общественного к частному. Этим он хочет сказать, что мы не обобщаем то, чему учимся самостоятельно, а переносим общее на частное, потому все вместе мы образуем «модель психики человека». Эта модель, хорошо знакомая философам,

1 Рамачандран В. С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми; доступно по ссылке: www.litmir.me/br/?b=176394&p=1

жизненно необходима людям для взаимодействия, потому что без нее никто не сможет представить, как может повести себя другой. Как и все связанное с визуальной культурой, эта идея коренится глубоко в нашем повседневном опыте. Если, сидя в кафе, я вижу, как женщина тянется к чашке кофе, я верю, что она собирается его пить, потому что это соответствует моей модели. Конечно, она может швырнуть кружку в своего супруга, но это стало бы исключением, к которому моя модель должна будет подстроиться. Воображение не отвлекает нас от реальности, оно — ключ к нашему пониманию собственного места в мире.

Если коротко, то зеркальные нейроны позволяют не только смотреть на мир со своей точки зрения, но и представить его с точки зрения других. Как замечает Рамачандран, люди исключительные существа, потому что в отличие от большинства животных мы очень медленно развиваемся, мы учимся всему, начиная с базовых моторных функций и заканчивая языком, уже после рождения: «Очевидно, что мы должны получить какое-то очень значимое преимущество в обмен на эти дорогостоящие, да к тому же рискованные, начальные инвестиции, и мы его получаем: оно зовется культурой»¹. Поэтому можно не без основания заявить, что коллективная модель зрения, которую мы разрабатываем, это то, что называется «визуальной культурой». Разумеется, эта культура везде своя и в каждую эпоху она разная. Как часть сложного сенсорного аппарата мозга, визуальная культура не только наглядна (в общепринятом значении слова), но и связана со всей картой тела. Последний вывод, к которому пришли ученые, заключается в том, что люди смогли так удивительно быстро развиваться

1 Рамачандран В. С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми; доступно по ссылке: www.litmir.me/br/?b=176394&p=1

не только благодаря дарвиновскому естественному отбору, но и с помощью культурного развития.

Весь опыт, который мы называем зрением, обрабатывается множество раз, множество раз анализируется и постоянно корректируется другими частями тела, и это вовсе не единое, независимое «чувство». Сегодня исследователи хотят добавить к классической пятерке чувств множество новых, таких как проприоцепция, описанная выше. Например, мы чувствуем голод и жажду как острую потребность, не задумываясь о них и не получая никаких внешних стимулов. Но это не значит, как говорят некоторые скептически настроенные философы, что мы все видим по-разному или что мы не способны использовать свой чувственный опыт. Потому что зрение — это особое проявление нашей модели психического состояния, зрение — наше общее достояние, это общественный ресурс, который тем не менее может быть нам полезен в наших личных нуждах. И это именно то, что визуальная культура намерена изучать, обсуждать и объяснять.

Глава 3

В мире

ВОЙНЫ

Хотя в теории все мы видим одно и то же, на практике люди, облеченные политической властью, всегда заявляли, что они способны видеть иначе. Как мы отметили в первой главе, короли часто утверждали, что они — больше, чем обычные люди. Их необыкновенные способности демонстрировались, когда король вел свою страну на войну. Мы по-прежнему используем слова «лидерство» и «видение» примерно в тех же значениях, что и на всем протяжении истории войн. Сражения всегда были рискованным предприятием, это точно. Взять для примера Англию: начиная с англосаксонца Гарольда II, который погиб в битве при Гастингсе в 1066 году, и заканчивая Ричардом III, убитым на Босвортском поле в 1485-м, короли (и члены королевской семьи) зачастую платили за славу своими жизнями. Но последним английским королем, ринувшимся в битву, был Георг II, участвовавший в Деттингенском сражении во время войны за австрийское наследство в 1743 году.

К началу наполеоновских войн (1799–1815) короли и другие национальные лидеры перестали появляться на европейских полях сражений. Войны велись уже на больших территориях. Из одной точки за ними уже было не уследить. Короли и другие лидеры оставались дома и делегировали ведение войны своим военачальникам, которые, в свою очередь, также управляли сражением, находясь вдали от непосредственных военных действий. Подобно тому, как веками ранее это произошло в Китае, война стала восприниматься на Западе как искусство, требующее специального нового зрительного навыка, который позднее получил название «визуализация». Задачей военачальника стала «визуализация» поля боя в целом, даже когда он его не видел. Он должен был с помощью воображения, проныцательности и интуиции дополнить то, что видели его подчиненные и он сам. Военачальник представлял

себе поле боя сверху, чтобы понять, где находились его войска, какова ситуация противника и как могут развиваться события. Сначала этим навыком обладали только военачальники, а затем он превратился в узко-специализированный набор технологий. Результатом стала возможность увидеть мир сверху. Здесь все не так просто и очевидно, это сложный инструмент, доступный лишь немногим профессионалам с высокой квалификацией, умеющим читать информацию, которую выдает компьютер.

Прусский военачальник и военный теоретик XVII века Карл фон Клаузевиц (1780–1831) в своей классической работе «О войне», основанной на опыте, полученном в наполеоновскую эпоху, дал определение современной войны. Его до сих изучают в военных академиях. В первую очередь Карл фон Клаузевиц подчеркивает, что война по большей части невидима:

Наконец своеобразное затруднение представляет недостоверность данных на войне; все действия ведутся в известной степени в полумраке; к тому же последний нередко, подобно туману или лунному освещению, создает иллюзию преувеличенного объема и причудливых очертаний¹.

Теперь работой военачальника было видеть сквозь этот туман, пусть он и находился вне поля боя. Клаузевиц замечает, что часть работы выполняется зрением, а часть разумом:

Но для того, чтобы это целое затем ясно и живо выступило перед сознанием, стало картиной, мысленно начертанной картой, отдельные детали

1 *Клаузевиц К. фон. О войне. Ч. I–IV / пер. А. К. Рачинского. М.: Direct MEDIA, 2016. С. 133.*

костей не распадаются и длительно сохраняются в памяти, нужна духовная сила, которую мы называем воображением, фантазией¹.

Поразительные метафоры: война — это картина, физически отпечатанная или «зафиксированная» прямо в сознании. Эта идея еще более примечательна, поскольку она опередила или, скорее, предвосхитила изобретение фотографии и пленки, за счет которых она реализуется. Согласно этому представлению, смерть и увечья, полученные на поле битвы, были всего лишь побочными эффектами настоящего действия, происходившего в сознании главнокомандующего. Картина, которую хотел увидеть Клаузевиц, превратилась в конкретный тип изображений: это был вид сверху. Эту воображаемую картину стали изображать в виде карты сражения — она создавалась уже после окончания боевых действий — на ней показывалось расположение войск, как будто бы увиденных сверху и вписанных в контурную карту местности.

Клаузевиц понимал, что изменения свойственны самой природе войны. Поскольку война стала столкновением двух суверенных государств, а не двух лидеров на одном поле боя, Клаузевицу часто (хотя и не всегда к месту) приписывают выражение: «Война есть продолжение политики иными средствами»². В таком случае для того, кто визуализирует, война сама по себе больше не имеет значения: она лишь способ достижения политических целей. По-настоящему важен для современной войны лишь политический результат. Визуализация была способом добиться этого результата с помощью войны.

1 Клаузевиц К. фон. О войне. Ч. I–IV / пер. А. К. Рачинского. М.: Direct MEDIA, 2016. С. 87.

2 Там же. С. 42.

Для Клаузевица главным образцом такой визуализации был Наполеон, французский генерал, который в 1804 году провозгласил себя императором*. Его простая треуголка и китель были олицетворением равенства послереволюционной эпохи. Ведь одним из достижений Великой французской революции стало появление профессиональной армии, в которой продвижение по службе теперь было возможно для всех, а не только для аристократии. Война стала делом вышколенных профессионалов.

Наполеон родился на Корсике, от лейтенанта дослужился до генерала, а потом и вовсе стал императором — он сам был воплощением идеи профессионализма. В качестве главнокомандующего он прославился своими обманными маневрами, например он мог атаковать на хорошо просматриваемой местности только для того, чтобы отправить другое, гораздо более многочисленное, войско по скрытому пути и атаковать войска противника, пока тот отражает первую атаку. Такие маневры играли решающую роль в его знаменитых победах, таких как битва под Аустерлицем (1805), в которой французская армия решительно победила численно превосходящие австрийскую и русскую армии. Тем не менее зачастую определить, кто победил в сражении на земле, было трудно, поскольку многочисленные войска перемещались на огромные расстояния и даже «победитель» нес большие потери. В классическом романе Стендаля «Пармская обитель» (1839) отрицательный герой Фабрицио уверен, что Наполеон победил в битве при Ватерлоо в 1815 году, в то время как на самом деле она явилась последним и окончательным поражением императора.

* В действительности Наполеон I был провозглашен императором 18 мая 1804 года и коронован в том же году.

Картография войны

Наполеон заказывал создание подробных карт собственных сражений, включая рисунки, на которых поле битвы было запечатлено точно с высоты его роста, чтобы позднее у него была возможность определить, что он мог и чего не мог увидеть в решающую минуту, а также насколько хорошо он справился с визуализацией сражения. Прочие менее одаренные военачальники вскоре получили возможность взглянуть на все сверху — сперва с воздушного шара, а затем и с самолета. Вид также можно было запечатлеть на фотографии или других технических изображениях.

Несмотря на то что сегодня использованная Клаузевицем метафора войны как карты кажется «естественной», она не всегда казалась очевидной, по крайней мере в Европе. К началу той эпохи, в которую жил Клаузевиц, в Китае уже на протяжении нескольких веков использовались подробные карты. Еще в III веке Пэй Сю (224–271) критиковал более старые карты за их неточность в передаче масштаба и расстояния. Пэй Сю разработал и прямоугольную систему координат, и способ обозначения высот. Используя шесть принципов картографии, он создал подробное описание империи. Карты использовались в военных целях со времен династии Хань (примерно с 160 года), а государства, пожелавшие войти в состав империи, должны были сначала предоставить подробную карту своих владений, чтобы обозначить таким образом свое подчинение империи. В Европе же, напротив, вплоть до 1400 года картографии не существовало ни в каком виде, в картах просто перечислялись названия поселений в том порядке, в котором необходимо ехать из одного в другое. Однако к 1600 году карты в их современном понимании были уже незаменимы для разного рода деятельности, от военных маневров до колони-

альных завоеваний и землевладения. И все же только в XVIII веке картография (искусство создания карт) окончательно заняла свое место в военном планировании и ведении военных операций на Западе.

Лучшее же место для создания карт, которые представляют мир словно увиденным сверху, — это небо. В 1794 году французский генерал по имени Жан-Батист Журдан победил в битве при Флерюсе, воспользовавшись информацией о передвижении вражеских войск, полученной с аэростата. К началу Гражданской войны в США (1861–1865) такие аэростаты уже подключались к телеграфной линии, чтобы информацию можно было быстро передать на землю. Так, шаг за шагом, карты стали настолько незаменимы в современных военных действиях, что к концу гражданской войны инженерные войска федеральной армии уже составляли 43 000 карт в год.

Своего пика в истории «политики иными средствами» картография как форма ведения войны достигла на невообразимой сегодня берлинской конференции 1885 года. На этом мероприятии европейские лидеры разложили на столе карту Африки и спокойно поделили континент между собой. Разделение материка на колонии имело катастрофические последствия, которые мы наблюдаем по сей день. Ведь границы, проведенные произвольно, нарушали давно сформировавшиеся национальные границы распространения африканских народов. Когда после Второй мировой войны сформированные в Берлине колониальные государства обрели независимость, конфликт был уже практически неизбежен. Возможно, самый печально известный пример — это длительная война в Конго и районе Великих Африканских озер, продолжающаяся со времен геноцида в Руанде в 1994 году и уже унесшая жизни примерно 3,5 миллиона человек. На берлинской конференции делегаты были уверены, что присваивают

себе пустые земли, на которые местные жители и не думают претендовать, поскольку не пользуются ими. Европейцы легко забыли свои подробные знания об Африканском континенте, полученные в ходе работорговли. На картах Африки XVI и XVII веков показаны крупные города, реки и другие политические и географические особенности. Но к концу XIX века Африка была известна лишь как «темный континент», неизвестная европейцам земля.

Эта забывчивость имела важные последствия. Она позволила колониальным державам использовать пришедший из римского права юридический принцип *terra nullius*, что значит «пустая земля» или «ничейная земля». В соответствии с этим принципом любая земля, не обрабатываемая принятым в Европе образом, объявлялась пустой и, следовательно, доступной для колонизации первому (европейскому) захватчику при условии, что впоследствии он попытается ее культивировать. Эта классификация подразумевала необходимость не видеть очевидного. Так, например, индейцы с реки Амазонка не засевают поля, а способствуют распространению фруктовых деревьев и ореховых кустарников, в этом для них заключается сельское хозяйство, — однако европейские колонизаторы ничего этого не видели. Поэтому европейские державы пребывали в уверенности, что их разделение Африки вполне законно и благоприятно скажется на местных жителях, ведь европейцы несли им, как выразился миссионер Давид Ливингстон, «торговлю, христианство и цивилизацию». Экспансия, вооруженная законом и визуализацией, преподносилась как «привнесение света во тьму». После окончания берлинской конференции король Бельгии Леопольд II был единоличным правителем обширного региона Конго, а вся прибыль от его предприятий на этой территории шла даже не населению Бельгии, а непосредственно

ему; как если бы он победил в войне, а не перерисовал карту. Берлинская конференция была именно войной «иными средствами», развязанной для достижения политических целей.

Когда британский художник нигерийского происхождения, кавалер ордена Британской империи, Йинка Шонибаре решил обратиться к событиям более чем вековой давности, он изобразил колонизаторов в виде безголовых манекенов, словно спрашивая: «Где же главы государств?» Несмотря на то что безголовые лидеры смогли поделить инкрустированную в стол карту Африки, они не могут обладать «видением» или способностью визуализировать. Однако сильнее всего в этой работе поражают ослепительные наряды из разноцветной ткани, надетые на манекены. Эта ткань известна как «голландская восковая печать», часто ее называют типично «африканской», в то время как на самом деле это продукт широко распространившейся колониальной истории. Узоры и орнаменты этой ткани были изначально придуманы в Индонезии, где она известна как батик. Когда голландцы стали колониальной империей, они привезли образцы этой ткани домой и наладили их фабричное производство. В XIX веке эти ткани стали крайне популярны в Западной Африке, где их орнаменты были дополнены национальными мотивами, они пользуются большой популярностью и сегодня. Таким образом, ткани, которые зачастую продаются как «африканские», на самом деле были созданы в ходе взаимодействия трех континентов в эпоху империализма. Инсталляция Шонибаре напоминает нам и о жестокости колониальной визуализации и о том, как она обезглавила

местную историю и традицию. Используя ткани, украшенные в технике восковой печати, он показывает, что колонизация не сводилась к простой схеме «разделяй и властвуй», как хотелось думать колонизаторам, а что в ней, как в узоре на ткани, переплелись различные глобальные процессы.

Кульминацией эпохи колониальной экспансии стала катастрофа Первой мировой войны (1914–1918). В период так называемой Великой войны были разработаны авиационные камеры, кардинально изменившие процесс визуализации войны с воздуха. Теперь информацию собирали самолеты, которые могли летать над линиями противника и наблюдать за деталями происходящего. Начиная с этого момента визуализация стала технологией на службе у военных руководителей и руководить больше не значило уметь визуализировать. Большая часть фотографий полей сражений была сделана с высоты примерно 10 000 футов (около 3 км)



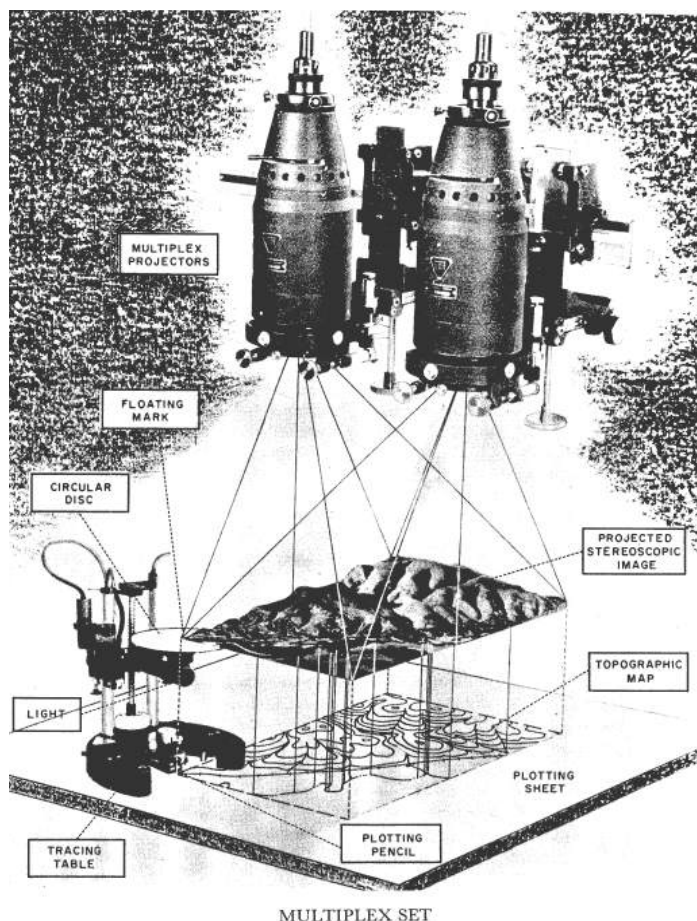
Йинка Шонибаре. Борьба за Африку

с использованием объективов с фокусным расстоянием 8 дюймов*, в результате чего получалось изображение примерно одной квадратной мили земли. После этого на фотографиях отмечались дата и место съемки, использованное оборудование, и они соотносились с существующими бумажными картами. К 1918 году можно было сделать фотографию с высоты 18 000 футов (5,5 км), на которой при увеличении можно было рассмотреть отпечаток ботинка на земле. После этого визуализация как человеческая способность была отправлена в запас.

В дальнейшем эти фотографии использовались для создания карт военных действий. В межвоенный период (1918–1939) армия США разработала и расширила свою доктрину «Картографируй на ходу» («Map as you move»). Это стало причиной перехода с бумажных карт к так называемым фотокартам, который обозначил отказ от оценки позиций военными на земле в пользу фотографической визуализации с воздуха. С помощью бумажных карт можно было продвинуться примерно на 100 миль (160 км) новой территории в день. Когда в 1940 году 6-я немецкая армия напала на Францию, она невероятным образом покрывала расстояние более чем в 750 миль (120 км) за один день, используя для этого тщательно подготовленные бумажные карты и все доступные средства, начиная с аэрофотосъемки и закатывая довоенными путеводителями для туристов. Поскольку такое быстрое продвижение прежде считалось невозможным, немецкая атака стала полной неожиданностью. В ответ на ускорение военных действий фотографические карты стали создавать с помощью новых фотокамер с пятью объективами, которые позволяли получать негативы размером 9 дюймов**. При использовании в сочетании с мультиплексным проек-

* 20,32 см.

** 22,86 см.



Мультиплексная установка

Ил. 31

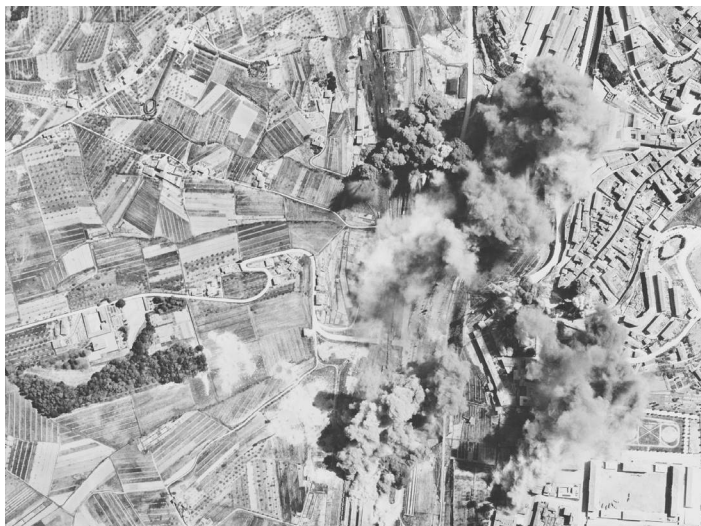
тором эти фотографии даже позволяли получать топографические 3D-карты (см. ил. 31).

Даже на линии фронта мобильные лаборатории позволяли производить тысячи отпечатков размером 17×19 дюймов*, то есть в два раза больше стандартного

* $43,18 \times 48,26$ см.

художественного отпечатка 10 × 8 дюймов. Аэрофото-снимки, сделанные на высоте 20 000 или 30 000 футов (6–10 км) с использованием новых фотокамер, стали невероятно детализированными. Например, фотография американской бомбардировки в Италии во время Второй мировой войны выглядит как полотно в стиле абстрактного экспрессионизма, хотя, конечно, все здесь — реальнее не придумаешь. С этой точки зрения любая война стала воздушной войной, в том смысле, что исход противостояния теперь обычно решался в пользу того, кто главенствовал в воздухе.

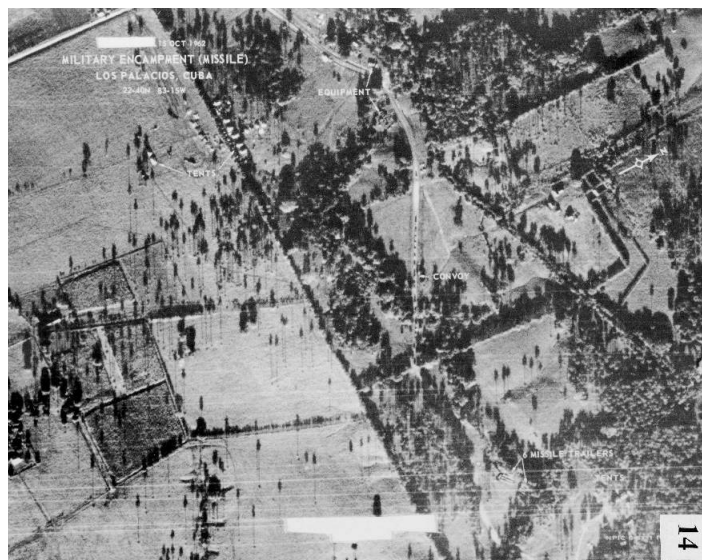
Для нас же более важно то, что идея Клаузевица о войне, как о продолжении политики иными средствами, сегодня сделала изображения ключевым инструментом в решении политических вопросов. Ярче всего это проявилось во время карибского кризиса в 1962 году. Через год после того, как заканчивавший срок президент Дуайт Д. Эйзенхауэр призвал не увлекаться развитием возникающего «военно-про-



Аэрофотосъемка во время бомбардировки

мышленного комплекса», мировая визуальная технология поставила мир на грань атомной войны. В 1956 году ЦРУ ввело в строй сверхсекретный самолет-разведчик U-2. Самолет совершал полеты в верхних слоях атмосферы, на невероятной высоте в 70 000 футов (21 км), и был укомплектован настолько чувствительной фотокамерой с высоким разрешением, что пока делались фотографии, пилоту приходилось выключать двигатели и планировать. Благодаря этому U-2 мог засечь объекты длиной в два с половиной фута (76 см) практически из космоса. 14 октября 1962 года самолет, пилотируемый майором Ричардом Хейзером, сделал фотографии острова Куба, на которых было видно, как идет подготовка позиций для запуска ядерных ракет.

Даже несмотря на то, что фотографии были сделаны с высоты в три раза превышающей ту, на которой делались фотографии во время Второй мировой,



Аэрофотосъемка Кубы, сделанная самолетом-разведчиком U-2

Ил. 33

они были куда более детальные и наглядные. Эти фотографии, снабженные тщательными примечаниями, стали классическим примером того, что значит иметь неоспоримое визуальное доказательство. Советский Союз не стал отрицать, что позиции предназначались для запуска ракет, и в течение следующих двух недель весь мир замер в напряжении. Несмотря на требование США отозвать все вооружение, военные корабли направились на Кубу, чтобы начать военно-морскую блокаду острова. События транслировались в прямом эфире, конфронтация казалась неизбежной. На самом деле шли секретные переговоры о соглашении, в ходе которого Советский Союз должен был отозвать свои ракеты в обмен на разоружение части арсенала США в Турции. Радиослушателям казалось, что советские корабли развернулись в последнюю минуту. С одной стороны, наиболее продвинутая визуальная технология изменила ход противостояния. С другой — лидеры по-прежнему руководствовались собственными представлениями, не считаясь с мнениями и чувствами своего народа. Общее же впечатление было таково, что, как выразился государственный секретарь США Дин Раск, две сверхдержавы встретились «с глазу на глаз, и тот, второй, моргнул». Кеннеди добился значительных политических успехов, используя разведывательную аэрофотосъемку для избежания войны, проявил лидерские качества и убрал ядерные ракеты с Кубы.

Война изображений

В 1991 году, с развалом Советского Союза, холодная война подошла к концу. Военное превосходство США к этому времени было подавляющим и не уступало мощи визуальных технологий этой страны. Тем не менее исследователь визуальной культуры

У. Дж. Т. Митчелл назвал период, который начался после теракта 11 сентября, то есть всего через десятилетие после окончания холодной войны, «войной изображений» (2011). Если в XIX веке визуализация была задачей военкомандующего, то сегодня изображения зачастую используются как оружие в войне идей. Клаузевиц, будь он жив, понял бы, что основная задача изображений в этой войне состоит в достижении политических целей, поскольку в отличие от обычного оружия они не способны нанести физический вред. Тем не менее такие изображения очень легко могут причинить настоящие страдания.

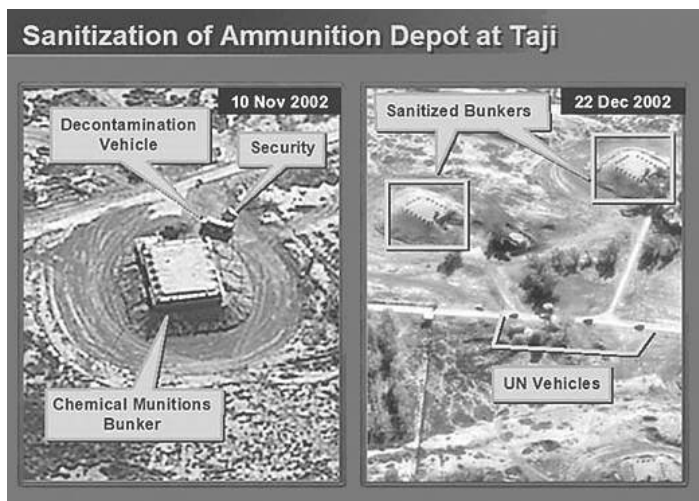
Важно отметить, что это смещение в сторону войны изображений произошло как раз в тот момент, когда наметился переход к молодому, урбанизированному, сетевому мировому сообществу. Еще будучи молодым офицером, Наполеон стрелял по революционерам в Париже, однако всегда уверял, что его тактика визуализации не работает в городе и в горах. А ведь сегодня это основные районы повстанческих действий. Кроме того, теперь большинство людей живет в городах. Эпоха сражений на полях закончилась, но ее сменила эпоха, полная беспокойства о том, что в любую минуту в любом месте планеты могут начаться беспорядки или произойти террористический акт. В цифровую эпоху война изображений меняет привычную расстановку сил. Примечательный случай произошел в 2014 году, когда организация, известная как Исламское государство, или ИГ, использовала в своих целях видеозапись со сценами казни. Эти ужасающие кадры заставили президента Обаму отказаться от своего утверждения, что ИГ — это команда «юниоров», насчет которой США не стоит волноваться. Вскоре после этого он заявил о начале полномасштабной военной операции против ИГ. Разумеется, страданий одного человека достаточно, чтобы убедить нас в необходимости

приложить усилия по их предотвращению. И все же поразительно, как эти видеозаписи мобилизовали крупнейшую армию на планете.

Чтобы изменения стали наглядными, давайте сравним презентацию генерала Колина Пауэлла по вопросу о войне в Ираке перед ООН в 2003 году с Карибским кризисом. Пауэлл заявлял, что у Ирака имеются орудия массового поражения, основываясь на «надежных источниках» — в первую очередь на серии фотографий, которым придавалось очень большое значение. В 1962 году на фотографиях с Кубы были запечатлены трейлеры с ядерными ракетами. Пауэлл же хотел представить более широкую аргументацию. Он утверждал, что его фотографии не только доказывают, что Ирак производит химическое оружие, но и тот факт, что власти этой страны тщательно пытаются это скрыть. В 1962 году фотографии говорили сами за себя. В 2003 году два изображения были объединены в один слайд PowerPoint с подробными комментариями.

В то время как в 1962 году подписи на фотографии были незаметными и несли сугубо описательный характер, в 2003-м комментарии занимали уже большую часть изображения. Это было, наверное, первое использование созданной специально для таких наглядных сравнений программы PowerPoint от Microsoft в политических целях.

Пауэлл провел различие между обычным зрением и специализированной визуализацией, заявив в своем выступлении перед ООН: «фотографии, которые я собираюсь вам показать, зачастую трудно расшифровать обычному человеку, в том числе и мне. Для кропотливой работы по анализу фотографий нужны эксперты с многолетним опытом работы, которые часами сосредоточенно изучают фотографии на просмотром столе». Если раньше военачальник сам расшифровывал визуализацию поля боя, то теперь



Слайд из презентации Колина Пауэлла для ООН

Ил. 34

это делают за него опытные специалисты. Эти данные слишком сложны для обычных людей и даже для главнокомандующего. Итак, предмет спора обозначен ярко-желтыми метками. Неопределенного вида строение на фотографии слева отмечено как бункер с химическими боеприпасами (Chemical Munitions Bunker). Предполагалось, что члены ООН должны догадаться о его предназначении по наличию поста безопасности (Security) и машины для санобработки (Decontamination Vehicle), необходимых в случае чрезвычайных происшествий. На правой фотографии два здания отмечены как бункеры, прошедшие санитарную обработку (Sanitized Bunkers), при этом пост безопасности и машина для санобработки исчезли. Удивительно, но на этой же фотографии видно, как к бункерам подъезжают несколько автомобилей ООН — подразумевается, что инспекторов по оружию, направленных в Ирак, ввели в заблуждение с помощью маскировки. Зачем все это было сделано? Пауэлл

выразился довольно ясно: «Есть только один ответ на вопрос „зачем“: чтобы обмануть, спрятать, скрыть от инспекции». В 1962 году самый обычный трейлер на фотографии был именно тем, чем казался. В 2003 году предполагалось, что фотографии Пауэлла показывают то, что мы увидеть не можем.

19 марта 2003 года норвежский инспектор ООН Йорн Сильехольм сообщил *Associated Press*, что так называемая машина для санобработки на самом деле была автоцистерной для перевозки воды. Но было уже слишком поздно. В тот же день армия международной коалиции нанесла бомбовый удар по Багдаду, начав тем самым Вторую войну в Персидском заливе. Несмотря на то что миллионы человек вышли на демонстрации против войны, президент США Джордж Буш едко заметил, что не придает значения мнению «фокус-групп». Визуальное доказательство перевесило все доводы общественного мнения, поскольку было результатом экспертного анализа. Лишь позднее мир узнал, что никакого оружия массового поражения в Ираке не было. Комментарии к фотографиям были ошибочными, хотя до сих не ясно, было это искреннее заблуждение или обман.

Война изображений началась с новой силой благодаря политике Глобальной войны с терроризмом Буша, согласно которой каждое место на планете было «с нами или против нас». Задача визуализации поля боя с воздуха теперь распространялась на всю поверхность Земли. Во время холодной войны мир был поделен на две зоны, Советскую и Западную. Конфликты возникали на границах этих зон или на оспариваемых территориях, таких как Вьетнам. США и Советский Союз могли стать зоной военных действий только в случае возникновения «ожесточенной» войны, которая грозила разразиться в ходе Карибского кризиса. Тогда это называлось «сдерживанием». После 11 сен-

тября весь мир стал потенциальной зоной конфликта, хотя под конфликтом подразумеваются не привычные сражения, не говоря уже о глобальной атомной войне, а противоповстанческие операции и региональные боевые действия.

В отличие от холодной войны, во время которой соблюдался «баланс сил», сегодняшние боевые действия — это неравная схватка. Как и все мятежи, война изображений асимметрична: у США и их союзников подавляющее превосходство в силе, однако они могут быть вовлечены в противостояние, в котором нельзя просто взять и «победить», как в обычной войне. Эти войны асимметричны еще и потому, что приверженцы обеих сторон ощущают свою неоспоримую правоту и не допускают даже мысли о том, что противоборствующей стороне есть что сказать в свое оправдание.

Таким же асимметричным образом развернулась и война изображений. Помимо прочего организаторы терактов 11 сентября задумывали нападение, как способ получить яркие изображения в СМИ, поэтому первый самолет должен был привлечь внимание бесчисленных медиа к происходящему, и уже после этого была совершена вторая атака. Когда США открыли тюрьму в заливе Гуантанамо на Кубе, в СМИ были опубликованы фотографии заключенных, одетых в оранжевые комбинезоны, с наушниками и очками для сенсорной депривации на голове. На эти фотографии «ответили» ужасающими видеозаписями казней западных заложников, которых самопровозглашенные сторонники джихада заставили надеть аналогичные оранжевые комбинезоны. Интернет, созданный вооруженными силами США для обмена сообщениями в случае ядерной войны (Abbate 1999), стал асимметричным медиа, через которое распространяются эти страшные фильмы. Таким образом, нас вынуждают смотреть на обценное, в буквальном смысле этого слова. Обцен-

ное — это то, что держат «за сценой». В древнегреческих трагедиях под этим подразумевалось насилие, которого зрители не видят, но о котором им сообщают в тексте. В войне изображений, чтобы рассчитывать на победу, нужно продемонстрировать насилие. Когда в 2014 году представителями Исламского государства (или ИГ) был казнен фотожурналист Джеймс Фоли, служба столичной полиции Лондона заявила, что «в соответствии с антитеррористическим законодательством, просмотр, загрузка или распространение экстремистского материала на территории Великобритании могут служить составом преступления». Под давлением журналистов источники в правительстве так и не смогли объяснить, какие законы нарушают подобные действия. Тем не менее обеспокоенность правительства была понятна: эти материалы вовлекают молодых британцев в «джихад» и полиция хотела сломать этот механизм.

Апогеем войны изображений стала операция «Шок и трепет», в ходе которой, чтобы упредить подобную «отдачу», как называет это ЦРУ, США произвели бомбардировку, с которой началось вторжение в Ирак. В 1996 году в документе, представленном Университету национальной обороны, сообщалось, что отныне США должны «влиять на силу воли, чувства и разум противника, его способность бороться и отвечать на меры нашей стратегической политики, посредством применения доктрины «Шок и трепет»¹. Массовая бомбардировка Ирака в марте 2003 года стала первой настоящей попыткой применить стратегию, разработанную для сокращения длительности войны и уменьшения числа жертв среди мирного населения и основанную на деморализации как непосредственного

1 Harlan K. U., Wade J. P. Shock and Awe: Achieving Rapid Dominance. National Defense University, 1996; archive.org/stream/shockandaweachie07259gut/skawe10.txt

врага, так и любых противников войны внутри страны (Mirzoeff 2005). Как и в случае с атаками 11 сентября, ключевой особенностью «Шока и трепета» было то, что операцию должны были увидеть люди, не подверженные этой атаке напрямую.

Война изображений в Ираке была исключительно успешной на уровне государства и провальной в отношении населения Ирака. Правительство Саддама Хусейна пало почти моментально. Но уже тогда зарождалось то повстанческое движение, которое позднее стало участником асимметричной войны изображений. И мы увидели то, что никогда не предполагали увидеть: вспомнить хотя бы обгоревшие тела, свисающие с моста в Эль-Фаллуджа. Если вы знали, где искать, или очень хотели найти, то в интернете можно было обнаружить многочисленные фотографии «трофеев» — неотредактированные цифровые фотографии трупов выкладывали сами солдаты. Там же публиковались видео, снятые боевиками, на которых якобы были запечатлены взрывы самодельных взрывных устройств и другие нападения на силы коалиции. Эти изображения демонстрировали примеры ужасающего насилия, но из-за повторов быстро становились чуть ли не банальными.

Обсценность войны изображений стала очевидной, когда в апреле 2004 года были опубликованы фотографии заключенных из тюрьмы Абу-Грейб в Ираке, которых там содержали военнослужащие США. Потрясение было тем сильнее, что тюрьму построил бывший диктатор Саддам Хусейн и использовал ее как площадку для пыток. Не все фотографии были опубликованы, но даже сегодня те из них, что мы видели, выглядят достаточно жутко. Заключенных принуждали вступать в однополые половые акты, позировать обнаженными, ползать на поводках. Их заставляли стоять в «неудобных позах», широко

раскинув руки, или подвешивали за руки. Тем не менее в ходе дальнейшего расследования выяснилось, что исполнители рассматривали большую часть этих действий, за исключением сексуального принуждения, как «стандартную процедуру» (Gourevitch and Morris 2008). И все же скандал вокруг фотографий стал подтверждением того, что война, в ходе которой силы международной коалиции делали все возможное, чтобы скрыть подобные свидетельства, принесла боль и страдания. Более того, эти неожиданно появившиеся фотографии развеяли миф о «хорошей» войне (какой ее представляло на тот момент большинство западных медиа), в ходе которой силы коалиции сместили жестокого диктатора, ради создания демократии. Даже вне политического контекста войны изображений, эти фотографии оставляют крайне тяжелое впечатление, они были в числе наиболее растиражированных иллюстраций к войне в Ираке. И все же через десять лет после того скандала многие мои студенты, которые тогда еще были детьми, не знают, что изображено на этих фотографиях и утверждают, что никогда их не видели.

Дроны поднимаются в воздух

Скандал вокруг Абу-Грейб вызывал оторопь, но он также со всей очевидностью показал, что война изображений не привела к успеху на местах. Возглавляемая США международная коалиция не смогла «шокировать и заставить трепетать» силы сопротивления. Что бы ни послужило тому причиной, силы коалиции не смогли предотвратить обострение ситуации, даже несмотря на успехи «большой волны» в Ираке в 2007–2008 годах. Победить в асимметричной войне очень трудно: здесь нет столиц, которые можно захватить, и флаг поднять нигде. Как мы видели на примере Ирака

и Афганистана, относительно незначительные боевые действия могут создать видимость того, что конфликт все еще продолжается. Оказывается, однажды развязав войну изображений, ее очень трудно сдерживать. Последствия одних событий продолжают ошеломлять, в то время как другие, казалось бы не менее значимые, забыты. Сегодня зачастую вообще не ясно, как управлять политической ситуацией, с помощью военной силы или чего-то еще. Поэтому было решено начать войну иными средствами.

Война снова переместилась в небо, но иначе. Вездесущие беспилотные летательные аппараты (БПЛА), или дроны, теперь визуализируют свои действия сверху, что согласуется с длительной историей восприятия мира в качестве поля боя с воздуха. Если «Шок и трепет» был направлен на подчинение целых народов, то новая задача состоит в том, чтобы засечь цель, а затем ее уничтожить. Необходимо обезглавить сопротивление, лишив его лидеров. Больше нет поля боя, только зоны наблюдения. Эти зоны переместились за пределы официальных районов конфликтов во все основные сферы интересов правительства и были названы «войнами», в переносном смысле, даже если речь идет, например, об охране границ или контроле за оборотом наркотиков. Дроны буквально превращают политику в войну иными средствами. Политические деятели решают, кого объявить целью и даже могут наблюдать за исходом операции.

Ключевым моментом в переходе к карательным акциям с воздуха стало 1 мая 2011 года, когда силы специального назначения США произвели нацеленный удар по Усама бен Ладену. Убийство бен Ладена обозначило не декламированный, но очевидный переход в глобальной борьбе с повстанцами, где бы они ни находились, к стратегии целевого убийства. Официальная фотография этого события запечатлела президента



Обама наблюдает за нападением на бен Ладена

Ил. 35

Обаму и других ведущих политиков во время просмотра прямого эфира о ходе операции. И хотя представители правительства видели, что произошло, Обама отказался опубликовать фотографию убийства бен Ладена, а его тело было сброшено в море еще до того, как об убийстве объявили в новостях. Своим отказом опубликовать фотографию бен Ладена Обама фактически обозначил окончание асимметричной «войны изображений». «Победа», достигнутая благодаря фотографии или видео, доказывающим, что бен Ладен мертв, выглядела бы более чем смазанной, если бы эти материалы были использованы для пропаганды Аль-Каиды.

Эта невероятная казнь открыла дорогу последовавшей за ней войне дронов. В сущности, дроны — это летающие видеокамеры, чаще всего вооруженные боевыми ракетами. Дрон под названием «Хищник» (см. ил. 36) оснащен ракетами Hellfire с 9-килограммовыми фугасными боеголовками. При этом операторы находятся в трейлере, расположенном на военной



Дрон MQ-1 «Хищник»

Ил. 36

базе в тысячах миль от происходящего. Они управляют этими машинами с помощью точно такого же джойстика, каким пользуются геймеры. Дроны могут находиться где угодно, но транслируемый ими видеосигнал куда менее точен и детализирован, чем фотографии с самолетов-разведчиков. Из-за нехватки глубины эти размытые плоские изображения трудно расшифровать. Операторы называют людей, которых они убивают, «пришлепками», подразумевая под этим насекомых, которые разбиваются о лобовое стекло автомобиля. Из просочившихся записей видно, что аналитики спорят между собой, является ли объект на экране оружием или нет. На фотографии с U-2 все видно отчетливо, но к тому времени, как она будет получена, подозреваемый с оружием, если оно таким является, будет уже далеко. Однако теперь у нас появилась возможность выстрелить даже раньше, чем предполагаемый повстанец воспользуется оружием.

В мае 2012 года Белый дом сообщил *New York Times*, что президент Обама каждую неделю лично редактировал список лиц, которых разведыватель-

ное управление должно «поймать или убить». Если ваше имя попадает в такой список, спецслужбы будут пытаться уничтожить вас с помощью авиаудара с дрона или другими способами, а затем найдут своим действиям юридическое оправдание. Целью спецслужб становились даже американские граждане. Это один из классических способов демонстрации верховной власти. Одним из старейших прав короля было *droit le glaive*, что значит буквально «право меча», то есть право решать, кому жить, а кому умирать. Со временем суд присяжных и другие органы управления значительно ослабили это право, пока цифровые технологии внезапно его не восстановили. В то время как главнокомандующему необходимо одобрение конгресса, чтобы начать войну (по крайней мере в теории), решения об этих убийствах выносятся исполнительной ветвью власти в одиночку. Это очередной пример политики иными средствами. Теперь целью войны стала не победа, а ощутимые политические выгоды, особенно на родине, которые оправдывают подобные действия. Возможно, если посмотреть на это с такой точки зрения, станет понятнее, почему ракеты стали современными средствами визуализированной войны: их запускают с дронов, ими управляют с собственной территории и решения об их запуске также принимаются удаленно, из дома. Долгая история исхода генералов с полей сражений, сопровождаемая усовершенствованием возможностей визуализации конфликта, достигла (в буквальном смысле) новой высоты.

Сейчас дроны становятся глобальным явлением. В начале 2013 года в связи с возросшей обеспокоенностью исламским радикализмом в Мали, Чаде, Судане и других странах США развернули базу дронов в Республике Нигер, одной из беднейших стран мира. Военные работают над созданием нового класса «микролетательных аппаратов» (Micro Aerial Vehicles, или MAV),



Нано БПЛА «Черный шершень»

Ил. 37

размер которых не превышает 35 сантиметров в любом измерении.

Более крупные MAV, вроде того, что показан на ил. 37, разработаны для разведывательной деятельности на дальних расстояниях. Сегодня за стоимость одного БПЛА можно произвести тысячи единиц таких MAV. Дроны сейчас процветают и милитаристский взгляд на поле боя проникает и в другие сферы. Наиболее эффективным применением дронов являются системы видеонаблюдения. В 2013 году Amazon заявил, что скоро их посылки будут доставляться дронами, показав тем самым, что сегодня весь мир становится разновидностью визуального поля боя. Федеральное управление гражданской авиации США планирует внедрить эти дроны в контролируемое федеральным управлением воздушное пространство уже в начале 2015 года. Полиция по всему миру стремится поскорее поставить маленькие дроны на вооружение, как и активисты различных групп, которые надеются использовать их для наблюдения за полицией. Область применения дронов вышла за пределы

зон активных боевых действий США в Афганистане, Ираке и Йемене и теперь включает в себя наблюдение с воздуха за границей между США и Мексикой, за наркокартелями в Центральной Америке, а с недавних пор и за повстанческими операциями в Северной и Западной Африке.

Однако результаты не всегда оказываются однозначными. На видео, опубликованном в 2010 году WikiLeaks, показано убийство журналиста агентства Reuters, совершенное в 2007 году с вертолета, после того как видеокамера журналиста была по ошибке принята за оружие. Несмотря на то что операторы дронов не принимают решений об открытии огня, кажется, тактика видеоигр «сначала стреляй, потом думай» все же берет верх. Согласно нашумевшему списку, составленному *Harper's Magazine*, только двое из 607 убитых дронами людей в Пакистане в 2012 году находились в списке «особо опасных». Только два процента были лидерами Талибана или Аль-Каиды¹. Не удивительно, что с таким уровнем жертв среди мирного населения правительства Пакистана и Афганистана все чаще отказываются сотрудничать с вооруженными силами США. Официальных цифр нет, поэтому трудно с уверенностью сказать, сколько именно было жертв. В отчете Школы права при Колумбийском университете сообщается, что в одном только Пакистане в 2011 году жертвами дронов стали от 456 до 661 человека, из которых от 72 до 155 были мирными жителями (Columbia Law School 2012).

По меркам войны, поставленной на промышленный поток, цифры невелики, а в сравнении с миллионами жертв в мировых войнах или постколониальных конфликтах и вовсе невыразительны. И все же остается какой-то ни с чем не сравнимый ужас перед

1 *Harper's*. 2013; www.harpers.org/harpers-index/?s=drones

выверенностью этих действий. Оказаться под взглядом дрона — значит ходить в ожидании потенциального смертного приговора. Журналист Стив Колл в 2014 году процитировал слова Малика Джалалы, лидера племен Северного Вазиристана, который сказал, что «жертвами дронов становятся немногие, но страх они наводят на всех»¹. К тому же, как выразился британский художник Джеймс Бридл, дроны «воплощают в себе множество качеств, свойственных глобальной сети. Они смотрят на расстоянии, действуют на расстоянии, и они невидимы»². Другими словами, вообразить себя целью дрона очень просто, ведь мы уже живем в глобальной сети, которая делает это возможным. Более того, кажется, что еще недавно «неживая» глобальная сеть оживает и начинает за нами наблюдать, дроны становятся цифровым воплощением темы зомби, столь популярной сегодня в кино и на телевидении. Во всем мире люди все чаще и чаще оказываются под наблюдением, поэтому вполне вероятно, что впереди нас ждут дроны-полицейские.

Небольшие дроны уже широко применяются в любительском и коммерческом секторе. Они состоят примерно из тех же электронных компонентов, что и iPhone — из процессора, батареи, GPS и камеры, — и предназначены для выполнения тех же задач, для которых сейчас используются легкие летательные аппараты и вертолеты, с той лишь разницей, что дроны обходятся значительно дешевле. С их помощью можно следить за линиями электропередач или посевами, искать заблудившихся туристов или распылять пестициды. Продажи этих устройств идут бойко.

1 Coll S. The Unblinking Stare // The New Yorker. 24 ноября 2014; www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/unblinking-stare

2 Blum A. Children of the drone // Vanity Fair. 12 июня 2013; доступно по ссылке: www.vanityfair.com/culture/2013/06/new-aesthetic-james-bridle-drones

Все выглядит так, как если бы наши телефоны вдруг ожили, взлетели и стали за нами наблюдать.

Дроны воплощают в себе новый этап развития визуальной культуры. Они позволяют взглянуть на мир сверху через бесконечный поток низкокачественных изображений, которые трудно расшифровать, даже когда речь идет о запуске смертоносных ракет. Это сетевое устройство, которое может дислоцироваться в любой точке мира. С появлением новых микродронов стало понятно, что будущее БПЛА связано с городами, в которых традиционные армии менее эффективны. Таким образом, чтобы понять нарождающийся мир дронов, мы должны отправиться на их территорию: в город и глобальную сеть.

на экране

В 1895 году в Париже, бурлящем прогрессивном городе, два брата устроили новый аттракцион. Огюст и Луи Люмьер арендовали бильярдный зал на первом этаже Grand Café, чтобы продемонстрировать свой вариант двигающихся картинок. Какими только средствами ни пытались ранее создать иллюзию движущихся изображений. Французский фотограф Луи Эме Лепренс первым в 1888 году догадался нарезать фотографии, прикрепить их к полоске бумаги и пропустить через них свет. Томас Эдисон запатентовал свой кинетоскоп в 1891 году, а начиная с 1894 года устраивал публичные показы. На какое-то мгновение человеческий глаз сохраняет изображение после того, как мы его увидели, этот феномен известен как инерция зрения. В результате, если человек видит больше 12 кадров в секунду, создается иллюзия движения. Эдисон показывал 48 кадров в секунду, поэтому его устройство было шумным. Люмьеры остановились на 16–20 кадрах в секунду и приспособили механизм швейной машинки, чтобы переходы стали более плавными. Сегодня мы рассматриваем эти показы в качестве одной из отправных точек современного кинематографа.

С 1895 года мы смотрим на мир через движущиеся изображения на киноэкране. Мир, который мы видим, был, в свою очередь, сформирован тем, каким мы видим его в кино, на телевидении и в сегодняшних цифровых сетях. Разница только в том, что если раньше для того, чтобы посмотреть на экран, нам приходилось специально куда-то идти, то теперь экраны следуют за нами повсюду. В этой главе железные дороги и цифровые медиа рассматриваются в качестве двух сетей, формирующих разные взгляды на мир. Железнодорожная сеть, сделавшая возможной индустриальную революцию, появилась в 1840-х годах и в паре с присоединившимся позднее кинематографом создала единую форму визуального

мира. Сегодня сети, распространившиеся благодаря интернету, создают другой мир, который мы видим на маленьких пиксельных экранах. Мы знаем, как развитие железных дорог изменило мир, но мы только-только начинаем ощущать и понимать влияние культуры портативных экранов.

Вид из окна поезда

Многие источники утверждают, что первым фильмом братьев Люмьер было «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота». На самом же деле они не снимали поездов до 1896 года, а 50-секундный фильм, который мы теперь знаем, был снят в 1897 году.

Их первый фильм, судя по всему, был снят 28 декабря 1895 года. Он назывался «Выход рабочих с фабрики», и показывалось в нем именно то, что заявлено в названии. Женщины, которых мы видим, работали на успешном заводе, принадлежавшем братьям Люмьер, где производились фотографические пластины, что давало братьям время и средства для экспериментов с другими проектами. Если мы возьмем две эти прославленные киноленты вместе, мы увидим, как индустриальное пространство и время, а также железные дороги, создали собственный взгляд на мир: движущиеся изображения.

В этих коротких фильмах, снятых одним длинным кадром, разворачивается настоящее действие. Рабочие, многие из них женщины, в конце рабочего дня выходят с фабрики и идут мимо камеры. Поезд прибывает на станцию. Согласно популярной легенде зрители на первом показе были так взволнованы видом надвигающегося на них поезда, что выбежали из комнаты. Историки кино доказали, что это неправда, не в последнюю очередь потому, что фильм с поездом не показывался (Loiperdinger and Elzer 2004). Порази-



Кадр из фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота»

Ил. 38



Кадр из фильма братьев Люмьер «Выход рабочих с фабрики»

Ил. 39

тельно, что герои этих первых в истории кинофильмов прилежно игнорируют факт съемки. Несомненно, братья Люмьер соответствующим образом проинструктировали своих сотрудников, а все неожиданно появляющиеся в толпе женщин «визуальные сюрпризы» были срежиссированы: сначала — мужчина на велосипеде, а затем лошадь с повозкой. «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота» было поставлено сходным образом — в фильме несколько раз появляются семьи.

Простая, казалось бы, съемка на заводе и вокзале на самом деле обозначает момент встречи нескольких ключевых сил современности. Писатели того времени сравнивали десятилетие распространения железных дорог (1847–1857) с эпохой открытия европейцами обеих Америк после Колумба. Другими словами, железные дороги были мирообразующим явлением, каким сегодня стала комбинация финансовой глобализации и компьютеров с доступом в Сеть, создавшая мир, постоянно, 24/7, развивающийся-и-обновляющийся по своему образу и подобию. Железная дорога создала новую мировую экономику, которая породила собственное пространство и время; обычно в этом усматривают предпосылки к изобретению кино. В конце концов, первыми кинофильмами были те, которые люди видели через окно в вагоне поезда (Schivelbusch 1987).

В начале эпохи железных дорог политический философ Карл Маркс использовал принцип ее устройства в качестве метафоры картины мира ([1859] 1977). То, что европеец середины XIX века использовал железную дорогу в качестве метафоры, было тогда такой же неожиданностью, как сегодня сравнение мозга с компьютером. Используя ставшие впоследствии крайне популярными термины, Маркс заявил, что человеческое общество и сознание — это надстройка, которая опирается на экономическую инфраструктуру, состоящую из заводов, шахт и других форм производства. Эти

термины были напрямую взяты из железнодорожной сферы. Под инфраструктурой понимались пути и связанные с ними устройства, а под надстройкой — сам поезд. Таким образом, для Маркса человеческий разум был поездом, поставленным на экономические рельсы.

Железная дорога изменила жизнь людей, создав собственное пространство и время. Наши часовые пояса, которыми мы пользуемся по сей день, были впервые придуманы для того, чтобы получить возможность составления точных расписаний движения поездов. До этого момента местное время в каждой точке Земли определялось по-разному. Британские железные дороги выбрали лондонское время в качестве стандарта. Появившееся в результате среднее время по Гринвичу было к 1855 году по большей части принято на местном уровне, хотя адвокатское сословие продолжало пользоваться местным временем вплоть до 1880 года. Сходным образом развивались события и в США. Американские железнодорожные компании придумали поясное время в 1883 году, правда, конгресс легализовал его лишь в 1918 году. Если раньше понятие времени было во многом локальным, то теперь для значительных пространств оно стало универсальным и через равные промежутки время резко изменялось. Другими словами, можно сказать, что до появления поездов время было аналоговым, то есть подстраивалось в зависимости от положения точки относительно солнца. В дальнейшем время стало цифровым, то есть смещалось на определенное количество часов (подобно нулям и единицам в компьютере).

Для новых рабочих промышленных предприятий эти изменения стали частью повседневности. В самом начале индустриализации рабочие могли выйти во время рабочего дня на прогулку, когда захочется, или вздремнуть, если они устали (Thompson 1991). В практику производства они приносили с собой привычки

из земледельческой жизни. Вскоре же существование рабочего дня и необходимость посвящать как можно большую его часть работе стали «нормой». Работодатели и работники то и дело вступали в борьбу за увеличение или уменьшение рабочих часов. Железнодорожная сеть позволила людям жить за пределами центра города и ездить на работу на поезде. К 1910 году треть населения Франции использовала сезонные проездные билеты на поезд и совершала ежедневные поездки в городской центр и обратно. Век спустя Франция по-прежнему лидировала среди европейских стран по использованию железнодорожного транспорта — 88 миллиардов пассажиров-километров в год.

Обе сцены, снятые братьями Люмьер, запечатлели момент потрясающего и наглядного навязывания абстрактного порядка времени и пространству. Благодаря раскинувшейся по стране железнодорожной сети поезд прибывает в указанное время, как и должен согласно расписанию. Пассажиры ждут, пока поезд остановится, прежде чем открыть двери, в то время как встречающие отступают назад, чтобы освободить место на перроне. Наши тела подстраиваются под ритм и требования механизма. В сцене на заводе символическое распахивание ворот в конце дня и следующая за этим аккуратная процессия мирных рабочих, устремляющихся домой, были не чем иным, как визуальным выражением триумфа трудовой дисциплины.

Поезд и кино слились воедино в съемке с операторской тележки. В фильмах братьев Люмьер ощущение движения создавалось поездом и людьми, выходящими с завода. Сама камера оставалась неподвижной. Начиная примерно с Первой мировой войны режиссеры начали ставить камеры на так называемые долли, или операторские тележки. Сейчас долли, как и прежде, движется по рельсам, которые напрямую имитируют железнодорожные пути. Если кинематографический

взгляд — это сцена, словно бы увиденная из окна вагона, то кадр должен делаться непосредственно с рельс. Примерно в то же время кино уже перестало быть таким уж новшеством и число зрителей стало снижаться. Некоторые киномеханики сажали зрителей в комнату, которая должна была напоминать вагон поезда, после чего на окна проецировались изображения. Поезд стал кино-театром и местом для новых зрелищ.

Советский авангардный кинорежиссер Дзига Вертов хотел освободить кинокамеру от ограничений, свойственных человеческому глазу, и предложил способ видения, достигнуть которого невооруженному глазу было не под силу. Все началось с поезда:

возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального колокола, пыхтение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. <...> Организовывать не слышимый, а видимый мир. Может быть, в этом — выход?¹

Так Вертов пришел к представлению о камере как о новой форме чувственной организации в целом, действующей не только на зрение. В этом смысл его знаменитого остроумного заявления, которое он сделал в 1919 году: «Я — киноглаз. Я — глаз механический. Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я его смогу увидеть»².

1 Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 73.

2 Там же. С. 54.

Вместе с другими художниками Вертов повез показывать кино советским людям на агитпоездах, которые несли искусство за пределы городских центров. Фильмы показывались сельским жителям прямо с поезда. В такие моменты паровозы, визуальная культура и идеалы модернизма соединялись ради создания новых способов смотреть на мир. Поезда создали видимые миры: в них можно жить, работать и представлять себя их частью.

Замкнутые миры

В эпоху холодной войны (1945–1991) такие классические фильмы, как «Короткая встреча» (1945, реж. Дэвид Лин), «В 3:10 на Юму» (1957, реж. Делмер Дэйвс) или «Леди в поезде» (1945, реж. Чарльз Дэвид), использовали поезда в качестве центрального места действия. Любовные и криминальные истории теперь происходили в поезде. Кино перестало быть тем, что можно увидеть из вагона поезда и стало разворачиваться прямо в нем. Это было метафорическим изображением «замкнутого мира» (по выражению историка Пола Эдвардса), придуманного холодной войной, «внутри которого каждое событие трактовалось как часть титанической борьбы между сверхдержавами» (1996). Эдвардс отмечает, что «метафоры, техника и выдумка» были необходимы так же, как и системы вооружений и компьютеры, для создания иллюзии, что за каждой стороной жизни в мире можно наблюдать и управлять ею. Кинематограф использовал поезда в качестве основной метафоры замкнутых миров и сделал так, чтобы мы могли в них поверить.

В 1951 году в классическом фильме «Незнакомцы в поезде» режиссер Альфред Хичкок соединил эти темы в единое целое. В эффектной открывающей фильм сцене мы видим происходящее так, как видит камера,

или, если быть точным, как если бы мы сами были камерой. Мы следуем за двумя мужчинами, которые идут на вокзал. Мы видим только их ботинки, но этого достаточно, чтобы заключить, что один из них немного дэнди, поскольку на нем туфли из черной и белой кожи, в то время как второй обут в обыкновенные для того времени черные ботинки и несет с собой теннисные ракетки. После чего мы переходим к кадру, в котором как будто бы видим все с точки зрения поезда.

Камера становится «глазами» поезда, и поэтому кадр заполняют бегущие рельсы. В этом случае поезд выполняет функцию операторской тележки, поэтому «Я — камера» также значит «Я — поезд». Поезд представляет собой замкнутый мир, который должен идти по установленным рельсам. Но в этот самый момент он сворачивает на другой путь, уводя за собой наш взгляд и показывая тем самым, что мы не можем смотреть куда нам хочется, мы должны следовать определенным маршрутом. Снято. Мы узнаем, кто те двое мужчин, которых мы видели по дороге на перрон, поскольку оба они сели в «наш» поезд и теперь сидят друг напро-



Кадр из фильма Альфреда Хичкока «Незнакомцы в поезде» Ил. 40

тив друга. Дэнди Бруно Энтони (Роберт Уокер) узнает игрока в теннис Гая Хейнса (Фарли Грейнджер) и втягивает его в разговор о желании «что-нибудь предпринять».

За обедом в своем купе Бруно излагает Гаю свою теорию идеального убийства. Двое встречаются в поезде, каждый из них хочет убить своего знакомого. В их случае Бруно ненавидит своего отца, а Гаю нужно избавиться от жены, чтобы жениться во второй раз. Поэтому каждый из них должен совершить убийство за другого и тогда никакой связи между ними и преступлениями будет не найти. В тот самый момент, когда Бруно начинает описывать свой план, Хичкок меняет точку съемки. До того камера следила за каждым из собеседников, переключаясь между ними взад и вперед, используя стандартный прием, известный как «план /обратный план». Это необходимо для того, чтобы зритель почувствовал вовлеченность в диалог. Новый ракурс позволяет нам увидеть всю сцену целиком.

По правую руку от нас сидит Бруно. Размытая полоса — это телеграфный столб, который проносится за окном, он оставлен здесь для того, чтобы зритель поверил, что он действительно является свидетелем происходящего в поезде. Смена ракурса дает нам понять, что мы смотрим фильм, который, как и в случае со всем кинематографом, появился как продолжение взгляда из окна поезда. Теперь важно лишь то, что происходит в замкнутом мире поезда, а не то, что мы можем увидеть из его окна. Замкнутый мир становится предпочтительной средой для «мужского взгляда», речь о котором шла в первой главе. Мужские персонажи способствуют развитию сюжета, но только в границах предоставленных им возможностей.

Перенесемся в 1967 год и рассмотрим сцену в поезде из авангардной «Китайнки» Жан-Люка



Кадр из фильма Альфреда Хичкока «Незнакомцы в поезде» Ил. 41

Годара. Резкие монтажные переходы создают эффект прыжка над пространством и временем. Когда-то они считались очень смелыми, потому что зрители могли не уследить за происходящим, но сегодня резкая смена кадров стала стандартным приемом на телевидении, например в таких сериалах, как «Закон и порядок», где этот эффект сопровождается фирменным звуком: «Та-дам!». «Китаянка» — очень специальный, стилизованный фильм и смотреть его зачастую непросто. Однако в середине фильма происходит крайне драматичный диалог между Вероникой (Анна Вяземски) — молодой воинствующей сторонницей маоизма, и философом-активистом Франсисом Жансоном, который играет самого себя. Годар располагает актеров по обеим сторонам от окна вагона, которое остается в кадре на протяжении всей сцены, снова напоминая нам о кинематографе, как о картинке, увиденной камерой из окна поезда. В титрах французская фраза *en train de*, которая значит «посреди чего-то». Это не случайный каламбур, а намек на то, что поезд представ-

ляет собой промежуточное пространство, расположенное между технологическим базисом (путями), надстройкой из идей (пространство вагона) и действиями, которые их объединяют. Это пространство оказывается визуальной рифмой самого кинематографа. Когда мы находимся en train de, мы существуем в замкнутом мире, который создается за счет наложения кинематографических и железнодорожных сетей друг на друга.

В сцене из фильма Годара Вероника описывает свои надежды на то, что маоисты закроют университеты и выгонят студентов навстречу реальному миру. Поначалу Жансона интригуют ее слова и он описывает собственный проект культурных преобразований. Затем он спрашивает Веронику, как именно она собирается это сделать, а она в ответ предлагает использовать силу — другими словами, терроризм, заключает Жансон.

Он приводит в качестве контраргумента войну за независимость Алжира, в которой он участвовал



Кадр из фильма Жан-Люка Годара «Китайка»

и которую поддерживало все население в целом, а не отдельная группа людей. Преимущество остается на стороне Жансона до тех пор, пока Вероника не отыгрывается, напомнив ему, что она, в отличие от него, по-прежнему студентка, а значит, подвергается угнетению. Жансон соглашается с этим аргументом, хотя очевидно, что он не верит в ее успех. Упорство Вероники в отстаивании новых свобод молодежи и возможности выхода за пределы замкнутого мира, несмотря на наивность ее подхода, дают ей преимущество. Год спустя студенческие волнения 68-го задним числом словно подтвердили ее позицию.

Сегодня мы реже, чем раньше, видим поезда в западных фильмах. Причиной, помимо уменьшения зависимости от железнодорожного транспорта, особенно в США, может быть изменение культурной значимости поездов, а следовательно, и их важности для кинематографа. Для многих пассажиров поезда лишь выполняют функцию пригородного сообщения, и уже не служат символом прогрессивной современности. В кинематографе образ поезда теперь неразрывно связан с памятью о холокосте и миллионах людей, транспортировавшихся на поездах в лагеря смерти. Как со всей очевидностью показал многочасовой документальный фильм «Шоа» (реж. Клод Ланцман, 1985), холокост был бы невозможен без тщательной координации железнодорожных служб. В этом девяти с половиной часовом фильме нет архивных или художественных кадров. Только воспоминания выживших, свидетелей и виновников, а также исторические снимки мест событий. Один из самых впечатляющих кадров в истории кинематографа появляется на экране только через 43 минуты после начала фильма.

После нескольких свидетельств о том, как пропадали евреи из польских городов и деревень, мы переходим к сцене, кадр из которой вы видите выше.



Кадр из фильма Клода Ланцмана «Шоа»

Ил. 43

Камера приближается к развалинам входа в концентрационный лагерь в Биркенау. Никакой музыки или комментариев. Мы совершенно по-новому ощущаем это соединение камеры и поезда. Это главный кульминационный момент в истории операторской тележки и двигающейся камеры, здесь она погружается в бездну страшнейшего преступления современности. Она увозит нас из тихой комнаты, где мы смотрим документальный фильм, в жуткую реконструкцию сцены прибытия в Аушвиц-Биркенау, и мы видим ее глазами депортированных. Мы видим траву, которая растет на путях, и пустоши вокруг, нам, очевидно, что это только иллюзия, но от этого ее действие не ослабевает.

В 1985 году Польша все еще была участницей Варшавского договора и находилась за так называемым железным занавесом. В бывших лагерях смерти побывали относительно немногие, и образ этот был куда менее узнаваемым. Увидеть съемки из Освенцима уже было потрясением, не говоря о том, чтобы туда

съездить. В насыщенном за день впечатлениями сознании человека, путешествующего поездом, эта связь может и не возникнуть, но для кинематографистов, после тридцати лет фильмов о холокосте, начиная с «Выбора Софи» (1982) и заканчивая «Списком Шиндлера» (1993), «Чтецом» (2008) и многими другими, она стала неизбежной. В каждом фильме поезда играют ключевую роль. Связь поезда с жестокостью современной Европы сейчас очевиднее, чем представление о нем как о символе прогресса.

Для сравнения, 150 миллионов рабочих-мигрантов в Китае, на которых держится мировой рынок электроники, нуждающийся в дешевой рабочей силе и дешевых товарах, добираются до заводов, расположенных в специальных экономических зонах, и обратно домой — на поездах. Согласно сообщениям в газетах, в январе 2014-го, во время Китайского нового года, рабочие-мигранты совершили примерно 3,6 миллиарда поездок по железной дороге домой на каникулы; это была фактически крупнейшая миграция в истории человечества. Эти рабочие собирают большую часть компьютеров, телефонов и планшетов, на которых жители западного мира легкомысленно пишат о конце реальности и смерти поездов. Учитывая огромную важность поездов для транспортной системы Азии, не удивительно, что они продолжают присутствовать в азиатском кинематографе. В Восточной Азии железнодорожный транспорт очень развит: в Японии и Китае высокоскоростные поезда Maglev развивают скорость до 430 километров в час, превосходя все европейские и американские аналоги.

В стильном и выразительном фильме «2046» (2004) гонконгского режиссера Вонг Кар-Вая высокотехнологичный поезд играет ключевую роль. Этот фильм продолжает начатое Хичкоком и Годаром и переносит западный нуар и авангардные стили-

стические решения в закрытый мир Китая. Главный герой, мужчина по имени Чоу Мо Ван (Тони Люн), словно в фильме Хичкока, любит подсматривать за женщинами через обычный дверной глазок. При этом внешне фильм стилизован под Годара, в нем используются характерные для него редкие и туманные диалоги: «Все пассажиры отправляются в 2046 с одинаковой целью. Они хотят вернуть утраченные воспоминания, потому что в 2046 никогда ничего не меняется. Никто не знает, правда ли это, ведь никто еще ни разу оттуда не вернулся». Поезд идет в 2046, где бы это место ни находилось, а может быть, сам поезд и есть 2046. В фильме 2046 — это номер комнаты, которую Чоу снимает в отеле, когда действие происходит в Гонконге в 1966 году. 2046 — также год, когда Китаю будет позволено произвести изменения в устройстве Гонконга, пятьдесят лет спустя после формального возвращения британской колонии Китаю. Протесты, которые призывали к установлению демократии во время передачи суверенитета над Гонконгом в 1997 году, в 2014-м привели к акциям движения Оссиру, за несколько десятилетий до 2046 года. Поезд представляет собой замкнутое «транспортное средство», в котором соединяются все эти смысловые уровни, а также место, где воспоминания откладываются или восстанавливаются. Этот стилизованный набор связей рисует загробную жизнь замкнутого мира последней из оставшихся коммунистических стран, и в этом состоянии она выглядит не мертвой, а, скорее, восставшей из мертвых, — живой и мертвой одновременно.

Глобальная деревня

Одним из продуктов холодной войны стала, как ни странно, созданная массмедиа концепция глобальной деревни. В деревне все всё про всех знают, поэтому гло-

бальная деревня — это самый большой из возможных замкнутых миров. Телевидение (буквально: «видеть далеко») впервые продемонстрировало возможность такой глобальной визуальной культуры на экране — возможность, которую впоследствии реализовали цифровые сети. Концептуальным пространством телевидения поначалу была студия, которую зачастую использовали как театральную сцену. Внестудийное вещание и спутниковая связь разрушили границы между миром на экране и миром, в котором мы живем. Первый прямой эфир состоялся в 1951 году, тогда же, когда вышли «Незнакомцы в поезде». 18 ноября 1951 года Эдвард Мароу воспользовался разделением экрана в прямом эфире своей телепередачи «Увидеть прямо сейчас», чтобы показать одновременно Бруклинский мост и Бэй-Бридж в Сан-Франциско. В этот момент то, что можно увидеть на экране, очевидным образом превзошло возможности человеческого зрения, две разные точки Земли оказались в одном кадре, оковы пространства и времени пали.

Обеим сторонам, участвовавшим в холодной войне, казалось, что космос стал, цитируя «Звездный путь», «последним рубежом» в преодолении границ человеческих возможностей. Выход на орбиту советского Спутника-1 в 1957 году был невиданным событием. Соединенные Штаты почувствовали угрозу, что технологические успехи оставят их за бортом, и направили огромные инвестиции на освоение космоса. Первый прототип спутника связи был запущен уже в 1960 году, а в 1962-м успешно стартовал транснациональный проект — спутник Телстар. Хотя спутники использовались в первую очередь в военных целях, они оказывали огромное влияние на повседневную жизнь. Теперь телевидение могло транслировать события на всю страну или на весь мир в реальном времени. Убийство президента Джона Кеннеди, а затем убийство

Ли Харви Освальда Джеком Руби и похороны Кеннеди в ноябре 1963 года были первыми «эфирными» медиа-событиями, которые заметно повлияли на общественное мнение в США.

За четыре дня между убийством и похоронами передачи, освещавшие это событие, посмотрели 166 миллионов человек. Все запланированные телепрограммы были отменены, перестали крутить рекламу, и все три канала (столько их на тот момент существовало) без перерыва транслировали выпуски новостей. Телевизионщики монтировали сцены из жизни Кеннеди со сценой смерти, закрепляя тем самым легенду о Кеннеди в сознании людей и моментально превращая изображения в символы, как было, например, со снимком, на котором Джон Кеннеди младший отдает честь гробу отца. Смерть Кеннеди и Освальда были первыми убийствами, показанными в прямом эфире. Особым потрясением была смерть Освальда, которого застрелили буквально в упор, причем убийца также находился в кадре. В домах, где был телевизор, за четыре дня люди смотрели его в среднем по 32 часа, то есть телевизор был включен по 8 часов в день. Тогда это казалось невероятным, но вскоре стало обычным делом.

Вся мировая аудитория следила за теми же событиями, видела те же телевизионные изображения и приходила к общей точке зрения — казалось, что мировая история пошла в новом направлении. Канадский теоретик медиа Маршалл Маклюэн назвал этот коллективный просмотр «глобальной деревней». Ему казалось, что «современная культура тотального электрического поля» воссоздала условия, характерные для «племенных сообществ», как он их называл (1962). Все потому, что электронное усовершенствование наших органов чувств сократило пространство до такой степени, что мир превратился в деревню. В книге «Пони-

мание медиа» (1964) Маклюэн заявил, что мир схлопывается. Он считал, что современная «визуальная культура» (а он, вероятно, первым дал такое название этому явлению) принимает под воздействием телевидения новую, «аудио-тактильную», форму. По версии Маклюэна телевидение было «прохладным» медиа, которое, в отличие от таких «горячих» медиа, как кинематограф, требовало от зрителей немало работы по воссозданию и расшифровке сообщения. Или же, если воспользоваться его знаменитой фразой, «средство коммуникации является сообщением». Важно было не то, что транслирует медиа, а то, как оно это делает. Однако этот акцент на форме не обесценивал медиа. Напротив, Маклюэн настаивал, что «никакое понимание социальных и культурных изменений немыслимо без знаний о работе медиа, как среды»¹. В этом смысле в текущей главе мы идем вслед за Маклюэном и рассматриваем, как разнообразные формы медиа создают различные миры.

Оглядываясь назад, мы видим, что глобальная деревня просуществовала относительно недолго. Она появилась со смертью Кеннеди и исчезла после атак 11 сентября. За это время мировая телевизионная аудитория успела увидеть такие драматические события, как первая высадка на Луну (1969), свадьба принца Чарльза и принцессы Дианы (1981), падение Берлинской стены (1989) и атаки 11 сентября (2001). Таким образом, всего за пятьдесят лет просмотр событий мирового масштаба превратился в привычное следствие развития технологии, доступной сотням миллионов человек, которые зачастую даже не представляют, как эта технология работает. Люди, жившие в то время, помнят, как они смотрели телетрансляции об убий-

1 McLuhan M., Fiore Q., Agel J. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York: Random House, 1967. P. 26.

стве Кеннеди или о терактах 11 сентября. Сегодня же, наравне с информационными выпусками на телевидении, новости распространяются через Facebook, Reddit, Twitter и другие приложения.

Для медиа форма уже не так важна, как содержание. Помимо печатного тома, книга может существовать в виде электронной книги, аудиокниги, видео или текста Брайля. Даже телевидение во многом перешло на «узконаправленное вещание», сконцентрировавшись скорее на содержании, чем на форме. Телевещание было массовым медиа, где аудитории давался очень ограниченный контроль над содержанием, но зато распространялось это медиа очень широко и в большинстве случаев бесплатно или за небольшую плату. Узконаправленное вещание ориентировано на зрителей, которых объединяют их предпочтения, так появляются каналы, посвященные отдельным видам спорта, независимому кинематографу, декорированию домов и так далее. Аудитория у таких каналов может быть весьма значительная, однако между ее представителями больше общего, чем различий. Узконаправленное вещание обычно платное, а нередко и достаточно дорогое. По-настоящему массовая аудитория сегодня собирается на медиасобытиях ритуального характера, таких как Супербоул, чемпионат мира по футболу или вручение премии Оскар, где содержание до конца не известно, но и не слишком варьируется от раза к разу.

За пределами англоязычного мира идея об универсальном взгляде на события, характерном для глобальной деревни, никогда не казалась убедительной. В 1950 году японский режиссер Акира Куросава снял сенсационный фильм «Расемон», который, помимо других наград, получил в 1952 году Оскар как лучший фильм на иностранном языке. В нем были представлены четыре версии одного и того же события —

изнасилования и убийства. Преступление, которое поначалу кажется бессмысленным, предстает в совершенно ином свете, когда мы узнаем другие версии этой истории. И хотя в фильме загадка «раскрывается», представленный в нем взгляд на глобальные медиа сегодня кажется провидческим: хотим мы того или нет, но нам доступна лишь одна из версий событий, которая не претендует на то, чтобы быть исчерпывающей. Каждый, у кого есть доступ к соцсетям, выбирает медиаресурсы, которым симпатизирует, этот процесс исследователь медиа Ричард Грузин называет «премедиацией» (2010). Мы все живем в собственной версии Расемона. Amazon пытается советовать вам товары на основе ваших покупок, даже если это другая книга того же автора. Facebook пытается сводить нас с теми из наших «друзей», с которыми по мнению его алгоритма у нас больше общего, в 2014 году даже запустил приложение Paper, разработанное для создания «газет», учитывающих интересы пользователей. Зачастую медиа сами начинают оплакивать конец единого медиа нарратива. Таких телеведущих, как Уолтер Кронкайт в США и Ричард Димблби в Великобритании приводят в качестве примера динозавров минувшей эпохи, когда мы все смотрели в один и тот же экран.

Абсолютный шум на экране

В 2013 году маркетинговые исследования показали, что среднестатистический американец теперь проводит больше времени в интернете, чем за просмотром телевизора¹. Пять часов в день онлайн, четыре с половиной часа у телевизора. Некоторые из этих показателей накладываются друг на друга, поскольку люди вклю-

1 Digital Set to Surpass TV in Time Spent with US Media // eMarketer. 1 августа 2013; www.emarketer.com/article/digital-set-surpass-tv-time-spent-with-us-media/1010096#sthash.tewzdbeq.dpuf

чают телевизор и компьютер одновременно. Прибавьте к этому время, проведенное в телефоне или планшете, плюс периодические походы в кино, и получится, что многие из нас проводят большую часть сознательной жизни, глядя в экран. И такая ситуация не только на Западе. В 2014 году пятнадцатичасовое телевизионное представление в честь Китайского нового года (Праздник весны) посмотрели 750 миллионов зрителей. Сегодня в Китае 450 миллионов человек каждый день смотрят онлайн-видео, это примерно 5,7 миллиардов часов видео в месяц¹. Нравится нам это или нет, но мы не просто смотрим на мир на экране, через него мы видим жизнь.

Эти экраны работают благодаря двум взаимосвязанным сетям, которые состоят из самых настоящих проводов: по одной передается электричество, а по другой — информация. Электросеть часто называют просто «сетью», подразумевая под этим ее универсальность и одинаковую доступность для всех. В США для того, чтобы обеспечить страну электричеством, потребовалось существенное изменение ландшафта. Для создания гидроэлектростанций на реках строили дамбы, и уже к 1920 году 40 % электроэнергии в США генерировала вода. Для контроля за гидроэлектростанциями и государственной сетью линий электропередач были созданы новые структуры — Администрация долины реки Теннесси, например. Благодаря этой трансформации ландшафта теоретик урбанизма Льюис Мамфорд назвал такую систему снабжения «невидимым городом» — сетью, без которой города не могли бы существовать, но которая по большей части остается невидимой для горожан (1961).

1 *Millward S. China's 450 million online video viewers watch 57 billion hours of vids every month // Technasia. 7 января 2014; доступно по ссылке: www.technasia.com/china-has-450-million-online-video-viewers-2013-infographic*

Примерно таким же образом благодаря оптоволоконным кабельным сетям, проложенным за время, прошедшее с окончания холодной войны, мы можем выйти в интернет из любой точки Земли¹. Оптоволоконный кабель передает информацию в виде света, а не электронного сигнала, как в случае с проводом. Кабель передает гораздо больше информации, чем провод, а теряет значительно меньше. Идея о том, что мировая визуальная культура существует благодаря кабельной сети, в которой информация передается в виде света, обладает некой приятной симметрией. В 1991 году интернет еще зависел от сети ARPAnet, созданной военными для отправки сообщений в случае ядерной войны. А сегодня мир соединяют по меньшей мере 250 000 километров оптоволоконного кабеля. Одним из таких кабелей был FLAG, «оптоволоконная линия связи вокруг земного шара». Он проложен между Великобританией и Японией, его длина составляет 28 000 километров, а толщина — всего лишь два сантиметра. На интерактивной карте подводных кабелей (Submarine Cable Map²) видно, что кабели пересекают океаны и идут вдоль континентов, но по земле их не прокладывают. От «точек заземления» (Cable Landing Points), где оптоволокно достигает берега, компании и кабельные сети прокладывают соединительные линии, ведущие к отдельным потребителям и организациям. Точки заземления представляют собой строго охраняемые объекты, поскольку через эти кабели проходит 95 % мирового интернет-трафика.

Информация, которая передается через эти сети, становится видимой благодаря вездесущим экранам телефонов, планшетов, телевизоров и компьютеров. Кинематограф предлагал нам посмотреть определен-

1 *Starosielski N. «Warning: Do Not Dig»: Negotiating the Visibility of Critical Infrastructures // Journal of Visual Culture. 2012. April. Vol. 11. No. 1. P. 38–57.*

2 Карта доступна по ссылке: www.submarinecablemap.com.

ный фильм в определенном месте — в кинотеатре или уже позднее в повторе по телевидению — как и железная дорога, предлагавшая только определенные пункты назначения и время поездки. Сегодня на наших экранах кишат приложения, оповещения, загрузки, обновления и прочие индикаторы, вроде времени или заряда батареи. В эпоху вещательного телевидения то, что происходило на экране телевизора, потерявшего сигнал, называли белым шумом — такое же название получил классический роман Дона Делилло, вышедший в 1985 году. Сегодня мы живем в состоянии, которое писатель поколения Икс Дэвид Фостер Уоллес, обыгрывая название Делилло, в 2007 году назвал «абсолютным шумом»: «цунами из расхожих фактов, ситуаций и взглядов»¹. Уоллес понял, что, постоянно имея на руках такое количество информации и контекста, мы никогда не сможем почувствовать себя компетентными людьми. Информационное цунами захлестывает наши экраны ежечасно.

С помощью компьютера с доступом в интернет можно увидеть весь мир, как буквально, используя программы вроде Google Earth, в которых воссоздана карта всей планеты, так и в переносном смысле, с помощью бесконечного количества постоянно обновляющейся информации, доступной в несколько кликов. Сегодня экраны, на которые мы смотрим, находятся рядом, они наполнены информацией и кажутся нам личным, а не общественным пространством.

Как и в случае со спутниками, которые разрабатывались министерствами обороны и благодаря которым появились прямой эфир и глобальная деревня, на экраны компьютеров первыми взглянули пилоты истребителей. Дисплеи с креплением на шлем для эки-

1 Wallace D. F. *Deciderization 2007 — a Special Report* // (Introduction to) *Best American Essays 2007*. NY: Mariner Books, 2007. P. 6.

пажа истребителей были созданы в 1980-х и прошли путь от экрана с базовой информацией до современной технологии наводки и стрельбы одним взглядом. Пилот действительно может навести оружие на цель с помощью глаз и выстрелить вне зависимости от положения воздушного судна. На сайте истребителя Eurofighter Typhoon, представленного в 2004 году, сказано:

Блок головного оборудования (БГО) включает шлем члена экипажа и все подсистемные элементы, необходимые для отображения реального мира на смотровом щитке шлема. Системы воздушного судна предоставляют информацию о цели и ходе полета, которую БГО может совмещать с изображением внешнего мира, полученным со встроенного прибора ночного видения, и проецировать их на дисплей, встроенный в смотровой щиток, с абсолютной точностью накладывая техническое изображение на картину внешнего мира с помощью высокоскоростной системы слежения¹.

С появлением дисплея, встроенного в шлем пилота, синтез человека и машины становится повседневной реальностью. Пилот летит в облаке визуализированной информации, созданном машиной, которой он, казалось бы, управляет. Зрение, которым управляет экран, стало такой же разновидностью визуальной культуры в эпоху компьютеров, какой была в мире железных дорог операторская тележка.

Как показывает эта симуляция, предоставленная Vision Systems International, одним из ведущих производителей в этой сфере, визуальное поле нельзя понять интуитивно. Когда-то нам приходилось учиться видеть,

¹ Полная информация о самолете представлена на сайте: www.eurofighter.com.



Скриншот, предоставленный Vision Systems International
[www.bbc.com/news/technology-19372299]

Ил. 44

как камера, а теперь пилоты должны учиться взаимодействовать с визуализацией на дисплее, от которой зависит их жизнь.

Насыщенное информацией поле зрения, характерное для мира военных действий, теперь знакомо и миллионам геймеров, которые играют в World of Warcraft¹. Эта игра называется MMORPG — «массовая многопользовательская ролевая онлайн-игра». На самом деле в том «мире», где вы играете, сразу четыре игры. Первая — это многопользовательская командная ролевая игра, в процессе которой игроки собирают предметы, необходимые для продвижения к следующим этапам. Только в одном этапе более 80 уровней. Затем начинается командное соревнование на поле боя. Затем построенное в виде соревновательной лестницы сражение три на три на арене. И, наконец, командный (на 10 или 25 человек) «рейд» на дракона. Если раньше вы не сталкивались с подобными играми, то интерфейс может вас ошеломить.

Вдобавок ко всей информации игра создает 3D-эффект. Если раньше кинематограф требовал от

1 Galloway A. R. The Interface Effect. NY: Polity, 2012. P. 42–48.



Скриншот из игры World of Warcraft

Ил. 45

людей умения интерпретировать движущееся изображение — например, уяснить, что поезд на экране не причинит им вреда, — то теперь точно так же в течение многих часов геймеру приходится учиться играть и зарабатывать очки «опыта» — игроки называют это «гринд». Всех новичков беспрестанно «убивают» до тех пор, пока они не научатся визуализировать окружающую среду и соответствующим образом координировать свои действия с тем, что они видят.

Несмотря на присущую этим играм сложность, они неспроста называются массовыми: в 2010 году на пике популярности на World of Warcraft было подписано 12 миллионов человек. Бесплатные игры, такие как League of Legends, в 2013 году насчитывали 30 миллионов активных пользователей. Теперь эта видеоигра стала популярным среди зрителей видом спорта. В 2013 году на таких сайтах, как Twitch, было просмотрено примерно 2,4 миллиарда часов видеоигр, не говоря уже о трансляциях соревнований в «прямом эфире»¹. Для

1 Soaring eSports Viewership Driven by Online Video Platforms // INS Markit. 30 мая 2014; press.ihl.com/press-release/design-supply-chain-media/soaring-esports-viewership-driven-online-video-platforms

этой аудитории игры так же важны, как другие виды спорта. Как и в спорте, зритель может сыграть в игру самостоятельно, но профессионалы делают это куда лучше и в этом часть того удовольствия, которое можно получить от просмотра. Насыщенная информацией игра не пытается быть отражением внешнего мира, что свойственно камере, она, скорее, воспроизводит повседневные условия жизни огромного числа рабочих, начиная с автомеханика, который использует компьютер, чтобы определить неисправность, и заканчивая бухгалтером, заполняющим налоговую декларацию в специальной программе, или сотрудником колл-центра, который зачитывает клиентам текст с экрана. Но только игра — это еще и развлечение.

Кинематограф приглашал зрителей на просмотр четкой, ясно обозначенной сцены, достаточно было научиться видеть мир так же, как камера. Идея была в том, чтобы камера смотрела вместо нас. Просмотр или игра в стрелялку от первого лица — это продолжение все той же традиции. Заполненные информацией экраны пилота истребителя, игрока в многослойные видеоигры, пользователя телефона или торговца на бирже такой ясности не предлагают. Даже чтобы понять, что происходит на экране, нужны специальные знания. Если это и есть абсолютный шум, то его нельзя назвать невразумительным. Скорее, он требует от людей умения открыто встречать неожиданности и по-новому предчувствовать события, как в видеоэксперименте с гориллой во второй главе. Ведь культура экранного мира предполагает активный выбор — на чем концентрировать внимание, как действовать, и может показаться, что она предоставляет большую свободу. И хотя в этом есть доля правды, люди часто забывают, что действия в сети оставляют следы, которые можно найти. Вся эта видимость свободы дается в обмен на высокую степень контроля (Чун 2006). Если

раньше мы выбирали между походом в кино или просмотром телевизора, то теперь наши девайсы издают сигналы и вибрируют, требуя нашего внимания. Мы тратим по меньшей мере 43 минуты в день, дожидаясь пока наши компьютеры разогреются, скачают обновления, подключатся к интернету и так далее.

Французский философ Жиль Делёз назвал такие условия существования «обществом контроля»¹, в котором нам задают границы действий, чего не было в предыдущем дисциплинарном обществе, имевшем жесткие правила. Это общество строится на контроле и определении ключевых значений, таких как сумма на вашей банковской карте, ваш уровень холестерина, ваши баллы на государственном экзамене, ваши баллы в школе, даже ваши клики, лайки и твиты — все, что может быть измерено и может служить шкалой успеха и неудач. Кое-что из этого идет пользователям на пользу, но и накладывает на них дополнительную нагрузку. Раньше работа измерялась часами, проведенными на рабочем месте. Теперь же необходимо почти непрерывно следить за электронной почтой и другими приложениями. То же касается и состоятельных граждан, которые больше не владеют заводами, как во времена дисциплинарного общества, а торгуют ценными бумагами. Война — это восстания, мятежи и волнения, а не конфликты между государствами. Люди не просто волнуются из-за денег, они увязли в долгах. Все эти процессы были в значительной степени запущены обществом, в котором мы участвуем через экран.

Компании цифровых технологий готовы зайти в интеграции своих устройств в нашу жизнь и даже в наше поле зрения настолько далеко, насколько это возможно. Взгляните на новое устройство Google Glass.

¹ Делёз Ж. *Post scriptum к обществам контроля* [1992] // Делёз Ж. Переговоры. М.: Наука, 2004.

Это компьютер в виде аксессуара, который выглядит как оправа для очков и действительно может быть дополнен линзами. Он состоит из оправы и вычислительного устройства, подключенного к интернету. Google Glass — это полное погружение в общество контроля. Это гражданский аналог шлема пилота истребителя. Все, что вы видите, может быть проверено и записано как самим пользователем, так и компанией Google. Прототип этого устройства давал пользователям доступ к информации в их поле зрения, позволял делать фотографии и видео без помощи рук, а также использовать приложения, которые, к примеру, указывают дорогу. Очки выходили в сеть, если пользователь резко откидывал назад голову — жест достаточно странный. Устройство реагирует на голосовые команды и прикосновения. Информация отображается по правую руку от пользователя. Когда Glass работает или делает фотографии, окружающие могут видеть на корпусе устройства маленький светящийся прямоугольник.

В качестве примеров применения Google предлагает навигацию или фотосъемку — здесь приведена предоставленная Google фотография, которую сделал Стив Ли, директор Google X. Отличие этой фотографии



Пользователь Google Glass

в том, что она сделана за рулем автомобиля, что в принципе небезопасно, но очки делают это за вас. Для тех, кто может это себе позволить и готов принять правила Google, это начало абсолютного слияния между видимым и просчитываемым компьютером.

С появлением очков стали очевидны привилегии, которые предлагает эта технология, чья розничная стоимость составляет 1500 долларов. Отчасти из-за волны критики в 2015 году компания Google приостановила продажи очков. Здесь важно обратить внимание не на историю Google Glass, а на то, как мир информации на экране выводит общество контроля на новый уровень развития. И если один процент богатейшего населения планеты уже давно живет в другом мире, то теперь, судя по всему, существует еще и мир, который «они» могут видеть, а «мы» — нет. Если в исследовательской практике принято называть людей точками измере-



Скриншот со страницы Google Glass в интернете
[Изображение было удалено. Подробнее см.: Google Glass — первые фотографии, размещенные в интернете // The Guardian. 30 апреля 2013; www.theguardian.com/technology/2013/apr/30/google-glass-pictures-online]

Ил. 47

ния, то Google Glass превратил этот термин в аксессуар. Ведь если вы получаете информацию от Google и других приложений с помощью очков, то и Google с помощью своего устройства узнает, где вы находитесь и чем занимаетесь. Эта информация позволяет компании показывать еще более персонализированную рекламу, примерно как в «Особом мнении» (2002). В этом фильме таргетированную рекламу показывали на сверкающих рекламных щитах. Но пока что мы видим лишь низкотехнологичные текстовые ссылки. Помимо всего прочего появление такого устройства означает, что экранный интерфейс теперь потенциально вездесущ. Учитывая, что он становится все меньше размером и все менее навязчивым, способность быть подключенным к сети постоянно, но незаметно, ляжет в основу нового цифрового барьера.

Как и в случае со многими другими проявлениями цифровой культуры, очки позиционировались на рынке как устройство, предлагающее своим пользователям беспрецедентную свободу. Критики не менее аргументированно указывали на то, что новые технологии наделены значительной властью. В таких фильмах, как «Враг государства» (1998) или разнообразных кинолентах о Джейсоне Борне, открыто говорится, что государственные агентства безопасности могут перехватить любой вид связи. Но в таком представлении о происходящем не учитывается, насколько изощренным стал контроль данных, что наглядно показали в 2010 году разоблачения сайта Wikileaks, а в 2013-м — Эдвард Сноуден. То, что происходит сегодня, — это не голливудский сценарий, в котором небольшая группа секретных агентов с большими полномочиями рассматривает исключительно четкие снимки, сидя в «надежном месте». В действительности многочисленная армия информационных аналитиков прочесывает необъятные поля метаданных, которые

сгребают со всего интернета подобно супертраулеру, вылавливающему рыбу из океана. Как и в случае с траулерами, которые регулярно накапливают на борту тонны не интересующей рыбаков рыбы, сбор информации приносит колоссальные объемы информации о людях, которые не входят в официальный список подозреваемых.

Информация, собранная с помощью Google Glass или других устройств и программ подобного рода, также пригодится агентствам безопасности. Показательно, что сам Эрик Шмидт, глава совета директоров Google, написал: «Компании, занимающиеся разработкой технологий и кибербезопасностью, будут для XXI века тем же, чем был для XX века Lockheed Martin*»¹. Другими словами, взгляд с борта самолета как точка зрения на мир, порожденная войной, уступил место опосредованному технологией взгляду через экран. Картину мира, который мы видим, вычисляют для нас программы. Google, Apple, Microsoft — или любой другой цифровой гигант, который придет им на смену — встает между нами и миром и тщательно сортирует все, что мы можем увидеть и узнать как с помощью экрана, так и с помощью программного обеспечения. То, что видел пилот истребителя, стало нашим маленьким частным мирком на экране телефона, который всегда с нами, где бы мы ни оказались. И хотя мы считаем его «нашим», этот мир внимательно контролируют, и он успевает пройти через несколько фильтров еще до того, как мы впервые его увидим. Мир же, который нам представляют, — это, прежде всего, город, поэтому туда мы теперь и отправимся.

* Американская компания, специализирующаяся в области авиационного, авиакосмического строительства, судостроения, автоматизации почтовых служб и аэропортовой логистики.

¹ Шмидт Э., Коэн Дж. Новый цифровой мир. Как технологии меняют жизнь людей, модели бизнеса и понятие государств. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013. С. 116.

Глава 5

Мировые города и городские миры

Для большинства людей «видеть мир» по-прежнему значит, в первую очередь, видеть собственный город. В совокупности современные глобальные города образуют свой собственный мир. Сто лет назад только двое из десяти человек в мире были жителями городов. Сегодня же большая часть населения Земли — это горожане. Эта массовая миграция создала новые глобальные мегагорода — Сан-Паулу, Дели, Шанхай, Буэнос-Айрес, Пекин, Мумбаи, Токио, — которые превзошли размерами такие имперские и современные города, как Лондон и Нью-Йорк. Новые мегагорода лучше поддаются изучению, если рассматривать их как регионы или городские агломерации. Трудно сказать, где они начинаются и где заканчиваются, и еще труднее определить точное количество жителей. Официально население Шанхая составляет 23 миллиона человек и еще примерно 3 миллиона мигрантов. Правительство Китая сообщило, что по их прогнозу к 2030 году население вырастет до 30 миллионов, даже несмотря на то что, по оценкам местных независимых организаций, фактическое население Шанхая сегодня составляет 40 миллионов человек. В настоящий момент в мире 600 таких глобальных городских регионов и их суммарное население равняется примерно 1,5 миллиарда человек. Они производят не менее 30 триллионов долларов в год, что составляет половину мирового ВВП. Всемирная организация здравоохранения прогнозирует, что к 2050 году семь из десяти человек на Земле будут жить в городе. Почти весь этот рост произойдет за счет развивающихся стран¹.

Китай, ставший в 2011 году преимущественно урбанизированной страной, планирует переселить в города еще 250 миллионов человек. (Чтобы

1 Подробнее см. на сайте Всемирной организации здравоохранения; www.who.int/gho/urban_health/situation_trends/urban_population_growth_text/en/

не остаться позади, Индия на следующий год пообещала увеличить число городских жителей еще на 500 миллионов человек.) Если правительству Китая это удастся, один миллиард китайцев, а это примерно одна восьмая населения планеты, будет жить в новых городах, которые появляются практически каждый день. Часто говорят, что Рим не сразу строился. К новым глобальным городам эта поговорка не относится, особенно в Китае. В 1990 году в Чэнду было около 3 миллионов жителей. В 2012 — уже 14 миллионов в городе и еще 6 миллионов в прилегающих районах. В тот год темп роста Чэнду официально составил 13 %, а увеличение объема экспорта — более 30 % в год¹.

Новые глобальные города выходят за рамки старых понятий о границах города: они сами образуют целый регион. Провинция Гаутенг в Южной Африке вобрала в себя и такие города, как Йоханнесбург и Претория, и поселки вроде Соуэто. Нельзя понять Гонконг, не изучив его место в дельте Жемчужной реки и то, как он связан со специальными экономическими районами Китая в провинции Гуандун. В глобальных городах могут изо дня в день продолжаться вялотекущие вооруженные конфликты, способные перерасти в полномасштабное восстание или даже гражданскую войну. Эти города чрезвычайно загрязнены, даже токсичны, особенно для бедных слоев населения. Глобальные города создают впечатление прозрачных узловых центров, где гладко идет бизнес, но жители этих городов зачастую считают их противоречивыми, опасными и даже пугающими. Именно из таких городов нам приходится сегодня смотреть на мир и учиться его видеть.

Если классический город периода империй был исключительно самобытен — вспомните, как сильно отличаются стили и атмосфера Парижа, Лондона

и Мадрида, — то у быстро возникающих глобальных городов, возможно, больше общего, чем отличий, и виной тому глобальная компьютерная сеть, по которой между ними идет обмен информацией и финансами. На периферии стоят вездесущие многоэтажки и самовозведенные жилища (незапланированные постройки без официального доступа к жилищным коммуникациям), они окружают неперенные стеклянные башни банков и подсвеченные галогеном филиалы мировых «брендовых» магазинов в центре города. На дорогах ужасающие пробки, а в воздухе вездесущая молочно-белая пелена смога. Поскольку эти пространства играют ключевую роль в понимании сегодняшней визуальной культуры, эта глава будет посвящена изучению влияния города на наше видение мира сегодня и в прошлом.

Я не стану акцентировать особенности отдельных городов, а прослежу, как в течение двух последних веков на мир повлияли три типа городов. Вначале был имперский город (1800–1945), который, несмотря на свой показной характер, вынужден был держать некоторые места и людей подальше от глаз. Имперский город был тем местом, где так называемая публика могла на других посмотреть и себя показать. Однако не каждый мог называться публикой. В основном это были мужчины, по большей части белые. В имперских городах, таких как Париж, Лондон и Нью-Йорк, денди и уличные фотографы могли наблюдать и фотографировать, не боясь быть замеченными. Города холодной войны (1945–1990) сделали своей главной, весьма заметной особенностью разделение. Разумеется, в результате разделений, воплощением которых стала Берлинская стена, люди по обе стороны становились друг для друга невидимыми. Глобальный город наших дней (начиная с 1990 года) унаследовал у имперских городов систему разграничения периферии и центра,

а кроме того, сохранил в ключевых мировых узлах, таких как Иерусалим, Багдад и Кабул, разделение эпохи холодной войны. Но глобальный город в буквальном смысле стирает собственное прошлое и создает новый способ видения. В глобальном городе от жителей как участников сообщества, находящегося под особым контролем, требуют активной самоцензуры — принцип кратко сформулирован в пресловутом теперь уже слогане Департамента полиции Нью-Йорка: «If you see something, say something» (Примерный перевод: «Увидел — доложи». — *Примеч. пер.*). Горожанин теперь обязан сообщать обо всем подозрительном и выполняет таким образом некоторые полицейские функции.

В то же время, как только полиция обращается к нам с соответствующим требованием, мы обязаны пройти мимо и принять как факт, что смотреть здесь не на что. Но перед этой высокоэффективной системой контроля стоит целый ряд вопросов, на которые пока нет ответов. Как отличить настоящее событие от ложного? Город — это по-прежнему наш дом, или это еще одно место в ряду других? И знаем ли мы, где находимся в мире, где каждый может определить свои координаты по GPS?

Имперский город

Начнем с Парижа, одного из самого посещаемых городов в мире. Согласно данным Министерства туризма Франции, в 2012 году Париж посетили немногим менее 30 миллионов туристов — армада, по сравнению с которой постоянное население двадцати центральных аррондисманов в 2,2 миллиона человек кажется крошечным¹. Город тщательно подготовлен к тому,

1 По данным официального сайта Офиса туризма и конгрессов в Париже; press.parisinfo.com/key-figures/key-figures/tourism-in-paris-key-figures-2013

чтобы принять всех желающих. Эйфелева башня, построенная к Всемирной выставке 1889 года, ночью вся в огнях. Статуи XIX века, когда-то страдавшие от небрежения, снова покрыты позолотой. Слой угольной копоти смыли со стен. Немецкому писателю Вальтеру Беньямину принадлежит красивая фраза о том, что Париж был когда-то «столицей девятнадцатого века» (Беньямин 1999). Теперь этот город — крупнейший музей в мире, музей XIX века. В популярном фильме Вуди Аллена «Полночь в Париже» (2010) очень точно отражен тот факт, что многие туристы приезжают сюда в поисках города, которого уже давно нет, будь то город сюрреалистов 1920-х годов или эпохи расцвета импрессионизма в 1870-х.

Париж XIX века был городом-миром, в котором наблюдатель обладал некоторой культурной властью, пока смотрел, оставаясь незамеченным. У этой власти были четко обозначенные границы. Вероятно, сегодня не многие туристы осознают, что просторные авеню, по которым они прогуливаются, были расширены в 1860-х годах бароном Османом, городским префектом, чтобы расчистить линию огня по гипотетическим революционерам. Париж, этот музей под открытым небом, имеет мало общего со своей историей. Он так популярен, потому что предлагает ностальгический взгляд на городскую жизнь, которой давно нет.

С другой стороны, так было всегда. В 1855 году Оноре де Бальзак сообщил своим читателям: «Увы! Старый Париж исчезает с ужасающей быстротой»¹. А несколько лет спустя Бодлер добавил: «Старого Парижа больше нет»². Один из пионеров фотографии, Шарль Марвиль, стал известен в 1850-х годах благодаря

1 Бальзак О. де. Мелкие буржуа // Бальзак О. де. Сочинения. Т. 15. М.: Правда, 1960. С. 6.

2 Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 138.

фотографиям старых улочек, сделанным прямо перед тем, как их разрушили, чтобы проложить новые авеню.

Людей на этих фотографиях нет. Чувство ностальгии вызывали сами здания, а не их обнищавшие обитатели. Барон Осман целенаправленно снес старый Париж, чтобы защитить императора Наполеона III от революции на улицах. Старые революционно настроенные районы уничтожили, а рабочих выселили из центра города в «красный пояс» (т. е. радикально настроенный), как его стали называть в XX веке. Многие современные глобальные города пришли к такому же градостроительному плану: богатая сердцевина с хорошим снабжением, окруженная людьми, живущими на птичьих правах в незаконно возведенных жилищах. Центр находится прямо на виду, активно выставляется на потребу туристам, в то время как периферия остается невидимой, она скрыта для всех, кроме ее жителей.

Париж известен как «город света», этой репутацией он обязан XVIII веку, когда были впервые установлены зеркальные уличные фонари. В начале XIX века газовое освещение дало возможность гулять по городу и ходить по магазинам ночью. Чтобы способствовать новому времяпрепровождению, власти строили пассажи — торговые ряды с отоплением и стеклянной крышей. Магазины стали вывешивать на дверь новую табличку: «Вход свободный». Раньше подразумевалось, что каждый входящий должен сделать покупку; но теперь начиналась новая, современная традиция: посетители «присматриваются» к товарам и глазают на витрины.

Как заметил Беньямин, центр города словно превратился в интерьер, в котором оживают разные современные типажи. Например, там была модная дама — за изменениями фасонов ее платьев и украшений тщательно следили газеты того времени. Тем временем бизнесмены и правительственные служа-



Старый Париж. Фотография Шарля Марвиля

Ил. 48

щие стали одеваться в черное, променяв цветастый мужской гардероб XVIII века на сюртук. В ответ на это начался расцвет контркультуры. Те, кто не хотел, чтобы их принимали за дельцов, открыто демонстрировали свою незанятость, как, например, поэт и писатель Жерар де Нерваль, который, как известно, прогуливался по улице с лобстером на поводке.

Тех, кто смотрел и наблюдал за всем происходящим, называли «фланерами» (*франц.* — *flâneurs*), этому слову трудно подобрать аналог в другом языке.

Есть близкое ему по значению слово «денди», «зевака» или «праздно шатающийся». Фланер был и одним, и другим, и третьим. Современный город расчистил пространство для фланеров, когда уничтожил узкие улочки старого города, выгнал бедняков и создал сеть из проспектов и пассажей, подходящих для наблюдения за окружающими во время прогулки. Для Бодлера фланер был «принцем, повсюду сохраняющим инкогнито»¹: человеком, который получил определенную власть, потому что может видеть не будучи замеченным — достижение в духе города. Стать тем, кого Эдгар Аллан По назвал человеком толпы, в имперском городе значило «научиться видеть по-новому». Фланер был олицетворением мужского взгляда — практики, которая получит свое название лишь позже, с появлением кинематографа (глава 1).

С развитием фототехники взгляд «человека толпы» обрел форму в виде уличных фотографий, сделанных без ведома тех, кто на них изображен. Успех этих фотографий полностью зависел от их реалистичности и незаметности фотографа. В последние годы мы не раз становились свидетелями скандалов вокруг фотографий, которые считались классикой репортажной съемки, но оказались постановкой. В 1950 году французский фотограф Робер Дуано сделал знаменитый снимок страстного поцелуя на парижской улице, известный как «Поцелуй у Отель-де-Виль». Двое влюбленных сжимают друг друга в объятиях, молодой человек придерживает за плечи элегантно одетую девушку, для которой все происходящее как будто оказалось неожиданностью, поскольку ее руки так и остались беспомощно висеть вдоль тела. На переднем плане мужчина наблюдает за парой, сидя за столиком кафе. Действительно, для кафе было обычной практикой рас-

ставлять стулья так, чтобы посетители могли наблюдать за прохожими. Фигуры выделяются на туманном фоне, как в фильме нуар. Сцена пропитана романтикой. Много лет спустя, когда фотография уже стала классическим настенным плакатом и на кону стояли большие деньги, два человека подали иск в суд, заявив, что они и есть та самая молодая пара. Дуано вынужден был признать, что фотография постановочная, а ее герои — молодые актеры. Дуано сделал снимки в трех разных местах, прежде чем остановить выбор на том кадре, который впоследствии выставлялся в городской ратуше. Какое все это имеет значение? Если мы знаем, что фотография постановочная, то это уже не городская зарисовка, а уличный театр. Теперь мы можем предположить, что руки девушки опущены не потому, что она не ожидала поцелуя, а потому что на самом деле она не целует своего спутника. Кроме того, рухнула еще одна иллюзия — иллюзия того, что смотреть на уличные фотографии — это все равно, что быть там, оставаясь незамеченным.

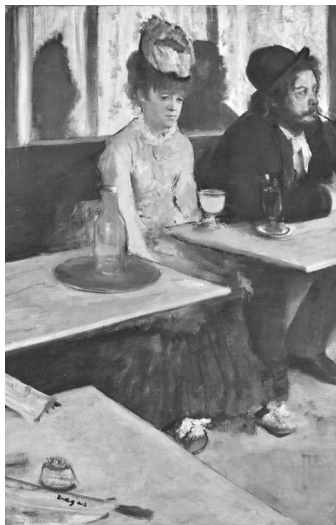
А что насчет женщин-фланеров, женщин-денди, зевак, праздно шатающихся? Были женщины, которые носили мужскую одежду, чтобы получить эту свободу, как, например, писательница Жорж Санд. Эти женщины сформировали социальный тип «амазонки», названный так в честь легендарных воительниц древности. «Амазонка» на ил. 49 была написана Эдуаром Мане около 1882 года. Она одета в полностью черный мужской буржуазный костюм для выезда, в который входят также цилиндр и лайковые перчатки. У нее мальчишеская прическа «под пажа» и ни единого намека на украшения. Наверное, только затянутая талия дает нетерпеливому (мужскому) взгляду надежное доказательство, что это женщина. Она намеренно сообщает нам как можно меньше информации, чтобы получить возможность быть собой. Бесчисленное

количество женщин-художниц, таких как импрессионистки Берта Моризо и Мэри Кэссетт, создавали картины и рисунки о своей жизни в современном городе. В то же время наиболее завораживающим объектом для наблюдений мужчин-зевак была «парижанка» — образ, который не вышел из моды по сей день. В недавних работах по истории искусства нам говорят, что, глядя на картины, на которых женщина была изображена на улицах Парижа без сопровождения, современники понимали, что это женщина легкого поведения. Термин «публичная женщина», как нам напоминают, был эвфемизмом слова «проститутка». Но все же есть тут некоторая недосказанность.

Я вспоминаю картину Эдгара Дега «Абсент», на которой женщина в одиночестве пьет в кафе абсент (1876). Вокруг работы в свое время, разумеется, был скандал, обычные в таких случаях обвинения в дегенеративности и пропаганде алкоголизма сыпались направо и налево. На картине была изображена Эллен



Эдуар Мане. Амазонка Ил. 49



Эдгар Дега. Абсент Ил. 50

Андре, широко известная актриса, которую также можно увидеть на картинах Ренуара. Абсент был сильнотонизирующим напитком, которому приписывались галлюциногенные свойства и который пользовался большой популярностью в богемных кругах. На картине перед Андре стоит полный бокал этого напитка. Мы не можем знать, выпьет она его или нет, первый ли это бокал абсента в ее жизни или очередной за сегодня. Одета она очень модно, на ней изысканная шляпка. Это не наряд уличной проститутки. Она подчеркнуто обособлена и никак не взаимодействует с мужчиной, сидящим с ней рядом. Ее мысли где-то далеко, а лицо непроницаемо. Мы вольны смотреть на нее и представлять все что угодно. Кроме того, невозможно узнать, кто она такая, а границы ее независимости четко обозначены. Она не у себя дома, она не викторианский ангел домашнего очага, но и не секс-работница, чей наряд прямо об этом заявляет.

Эта эпоха по-прежнему созвучна нам, поскольку уже тогда многие почувствовали вкус к подобному времяпрепровождению и потребительскому поведению — первостепенным занятиям, вокруг которых крутится жизнь многих глобальных городов. Имперский город создал пространство для этих занятий и вытолкнул на периферию тех, кому не осталось ничего, кроме работы. На картинах импрессионисты изображали мужчин и женщин на пикнике, катающихся на лодке, флиртующих, сидящих в опере, в кафе, на концерте, на балете и так далее. Работа шла где-то в другом месте, здесь трудились только секс-работницы, актеры и официанты, благодаря которым все это происходило. Сегодня нам кажется, что эти картины олицетворяют саму идею города света — такие яркие на них цвета и так искрятся мазки.

Импрессионисты не пользовались популярностью при жизни — это один из расхожих фактов истории

искусства. Значительно реже вспоминают о причинах. Слово «импрессионист» не было комплиментом. В традиционной масляной живописи художник обычно делал *impression* («впечатление» — *франц.*) от той сцены, которую собирался писать — быструю зарисовку, которая позднее поможет ему при работе над композицией. С точки зрения зрителей того времени, импрессионисты выдавали незаконченные наброски за готовые произведения. Как и в случае с людьми, которые сегодня глядя на абстрактную живопись или концептуальное искусство, думают, что это не настоящее искусство, критики XIX века также считали полубившиеся теперь картины в лучшем случае готовыми наполовину. Сегодня кажется, что своей манерой импрессионисты запечатлели городские наблюдения фланера, который мельком, краешком глаза улавливает происходящее, пока мимо него проносятся толпы прохожих и экипажи.

Художники прекрасно понимали, что делают, и утверждали, что изображают цвет в соответствии с научными открытиями XIX века. Под этим они подразумевали, что традиционная живопись уже не способна должным образом запечатлеть современный город. Что касается ярких современных цветов, то они обязаны своим происхождением еще одному техническому новшеству. Раньше художники покрывали весь холст грунтовкой, тонированной в определенный цвет, красный, серый или коричневый. Это было нужно именно для того, чтобы приглушить насыщенность цвета в будущей картине. Однако импрессионисты писали свои картины на белом грунте, и поэтому их работы «кричат» со стены и узнаются издали. Если для художественного критика того времени цвета на этих картинах казались абсолютно неорганизованными, вышедшими из-под кисти дегенератов, то сегодня мы считаем эти картины вершиной красоты

в ее современном понимании. То, что в XIX веке казалось беспорядочным и радикальным, сегодня нас расслабляет и успокаивает.

То же самое касается и пассажиров, ставших прообразом вездесущих моллов, или развлекательных центров, которые сегодня можно увидеть во всех глобальных городах, от Йоханнесбурга до Шанхая. Молл — это крытая территория, отведенная исключительно для потребления; освещение здесь чаще всего искусственное. Управляющие некоторых моллов, как, например, Caesars Palace* в Лас-Вегасе, готовы даже создавать эффект «естественного» освещения, который обманывает наш мозг и нам кажется, что мы находимся на улице. Каждые два часа толпы посетителей собираются вокруг «уличных» скамеек, расположенных внутри молла, чтобы полюбоваться закатом, в то время как скамейки, расположенные «в помещениях», повсеместно пустуют. Уличные пространства, такие как Таймс-сквер в Нью-Йорке или Козуэй-Бей в Гонконге, теперь полностью освещены таким «естественным» светом, который даже ночью создает пугающее ощущение дня. Город света стал визитной карточкой мировой торговли. Видимо, определенный уровень освещения подталкивает нас к покупкам и помогает тратить деньги на вещи, которые нам не нужны.

Некогда легендарные парижские кафе, каждое со своим характером, превратились в унифицированную глобальную стилизацию под названием Starbucks, однако денди XIX века признали бы их, как и моллы, неотъемлемой частью которых являются кафе. Главным новшеством стало соединение кино с моллами, в которых многозальные кинотеатры играют роль одного из образующих бизнесов (Friedberg 1994). Воз-

* «Дворец Цезаря» (англ.).

можность наблюдать за миром, которая когда-то была прерогативой денди/зевак/праздношатающихся, теперь за десять долларов предоставляется каждому вместе с роскошным креслом и держателем для обильно подслащенного напитка. В глобальном городе наблюдение, когда вас никто не видит, стало еще одним наименованием товара.

В городе света было куда труднее заметить, что Париж был не только столицей XIX века. Он был еще и столицей французской империи, протянувшейся от Африки до Восточной Азии и Карибских островов. От заглавной «N», которой украшены многие здания и мосты города (N значит Наполеон, первый император Франции, позднее это обозначение также использовал его племянник Наполеон III), до Лувра, как и прежде наполненного военными трофеями (скажем, египетскими саркофагами или греческими скульптурами), и неизменно подслащенного кофе, выращенного в заморских колониях, — Париж невозможно понять в отрыве от контекста империи. И парижане знали об этом. В 1832 году, после провалившейся попытки революции, французский журналист, прославленный позднее Виктором Гюго в «Отверженных», заметил:

Каждый владелец завода живет на нем, как колониальный плантатор среди рабов, один против сотни; бунт на заводе следует сравнивать с восстанием на Сан-Доминго [Гаити]¹.

Неспокойный автор этой статьи рисовал читателям представителей «имущего класса» колонизаторами неимущих, и боялся, что успех революции, подобной

1 Journal des Débats [1831]. Цит. по: Benjamin W. The Arcades Project. Cambridge, MA: Belknap Press, 1999. P. 35.

той, которая произошла в бывшей рабовладельческой колонии Сан-Доминго, ставшей Гаити, может оказаться лишь вопросом времени. Так и произошло, когда в 1871 году Парижская коммуна захватила весь город и создала так называемое свободное, автономное и независимое пространство. Французские войска ворвались в город через несколько недель, убили около 25000 человек и восстановили централизованное правительство. Новый режим стал известен, как Третья республика и просуществовал до вторжения Гитлера в 1940 году. Усмиренный имперский город послужил фоном для живописи импрессионистов и других ностальгических атрибутов современного города-музея.

За пределами ядра нынешнего Парижа существует другой город, в четыре раза больший. Когда-то здесь стояли дома белого рабочего класса, но теперь здесь в основном живут выходцы из бывших французских колоний. Эта территория называется *banlieue* — пригород — и здесь живет иммигрантское население из Северной и Западной Африки, Ближнего Востока и Азии. Здесь высокий уровень безработицы. Соответственно, уровень преступности и наркомагии — тоже. Полиция, которая в центре Парижа обычно действует незаметно, здесь встречается на каждом углу. Транспортное сообщение затруднено, поскольку линии метро заканчиваются у «городских ворот» Парижа. Отсюда до *city*, или делового центра, как называют кварталы огромных муниципальных многоэтажек, придется ехать на автобусе или еще одном поезде. Здесь нет и следа того очарования, которое свойственно центру Парижа, ни маленьких площадей, ни кафе, квартал за кварталом тянутся высотки, почти не на что посмотреть и нечем заняться. На смену старому классовому делению пришло деление по этническому признаку.

Разделенные города

Во время холодной войны некоторые города были разделены и изолированы настолько радикально, что мы не могли обойти их вниманием. Если Париж был образцом имперского города XIX века, то образцом города эпохи военно-промышленных комплексов (1947–1990) был Берлин. Им управляли победившие в войне сверхдержавы, и с 1961 по 1989 год он был разделен монументальной Берлинской стеной. Город был расколот на две части, это было настолько же видно невооруженным глазом, насколько наглядной была фотография Кубы, сделанная с U-2 (глава 3). Оказавшись в Берлине, не нужно было дорабатывать изображение. Возможность увидеть изолированную часть города просто отсутствовала. И хотя холодная война давно закончилась, в тех регионах, где ведется борьба с повстанческими движениями, — от Багдада и до Иерусалима и Кабула, — продолжают появляться новые и возрождаться старые разделенные города.

В 1945 году, в конце Второй мировой войны, Берлин был разделен на четыре сектора, каждый из которых контролировался одной из союзнических сторон: Великобританией, Францией, США или Советским Союзом. 13 августа 1961 года потрясенные жители Берлина проснулись и обнаружили, что ГДР (Восточная Германия) начала строить стену, отделявшую ее сектор от Западной части Германии. На протяжении почти тридцати лет стена была одновременно и символом, и реальностью холодной войны. Ее длина составляла 140 километров, высота — 3,5 метра, и она была окружена минными полями, собаками, прожекторами и другими средствами обеспечения безопасности. Она перерезала районы, разделяла друзей и семьи и служила самым ярким символом холодной войны. Несмотря на то что жители Восточной Германии могли

получать новости с запада с помощью телевидения и радиовещания, их личная свобода передвижения была непосредственно ограничена Стеной. Станции метрополитена, расположенные на «другой стороне», пропали со схем. Прежде чем была построена Стена, около 3,5 миллионов жителей Восточной Германии успели перебежать на Запад. С появлением Стены это стало практически невозможно: в попытке перебраться через нее погибло около 600 человек.

Официальная позиция правящей Социалистической единой партии Германии (СЕПГ) в ГДР состояла в том, что «объективных политических или социальных причин для оппозиционных действий по отношению к принятому общественному и политическому порядку нет». Другими словами, ни один здравомыслящий человек не мог быть против того, что СЕПГ называла «всесторонней формой демократии». Таким образом, любая оппозиция была заведомо вне закона и тщательно контролировалась Штази (Министерством государственной безопасности ГДР). Сегодня их огромный штаб в Восточном Берлине, из которого сделали музей, открыт для посещений. Штази не надеялась, что слежка изменит поведение людей, цель была в том, чтобы их контролировать. Поэтому организация регулировала и определяла границы допустимого, а за любые нарушения выдвигала против своих сограждан обвинения. В одной из витрин с аппаратурой в музее Штази можно увидеть жесткий диск объемом 10 мегабайт, который использовался для хранения информации. Поскольку диск был создан в конце 1980-х, его ширина составляет тридцать сантиметров, а высота — пятнадцать. Вокруг него экспозиция из 5-дюймовых дискет, которые также использовались Штази, и горы бумаг — продукт постоянной слежки. Экспозиция наводит на мысли о том, что в 1989 году было далеким будущим, а теперь окру-

жает нас повсюду. С помощью компании Robotron ГДР действительно прилагала огромные усилия для того, чтобы на протяжении 1980-х идти в ногу с цифровой революцией, что также стало одной из причин экономического краха страны.

Стена, как физический фактор, ввела общественную сегрегацию. К этому нужно было привыкнуть, и знаки на улицах постоянно об этом напоминали. Выше показан знаменитый знак, расположенный на Чекпойнт Чарли в Берлине, его можно увидеть во множестве фильмов эпохи холодной войны, как, например, «Шпион, пришедший с холода» (1965). Этим знаком была обозначена граница между американским сектором и Восточным Берлином. Этот контрольно-пропускной пункт был одним из двух, через которые иностранцы могли попасть в ГДР, и единственным, которым могли пользоваться военнослужащие. Он был мифологизирован, как место, где происходил обмен шпионами и другие интриги. Со стороны ГДР подоб-



Чекпойнт Чарли

ных знаков не было, поскольку приближаться к Стене жителям строго запрещалось.

В 1963 году президент Джон Кеннеди произнес у Стены речь, в которой была знаменитая фраза: «Сегодня, в мире свободы, высшая гордость — это сказать: „Ich bin ein Berliner!“* <...> Все свободные люди, где бы они ни жили, сейчас граждане Берлина, и поэтому, как свободный человек, я горжусь словами „Ich bin ein Berliner!“». Посыл был ясен: Берлин — это символ свободы, за которую США боролись в холодной войне, и они готовы защищать город, как если бы он был их суверенной территорией.

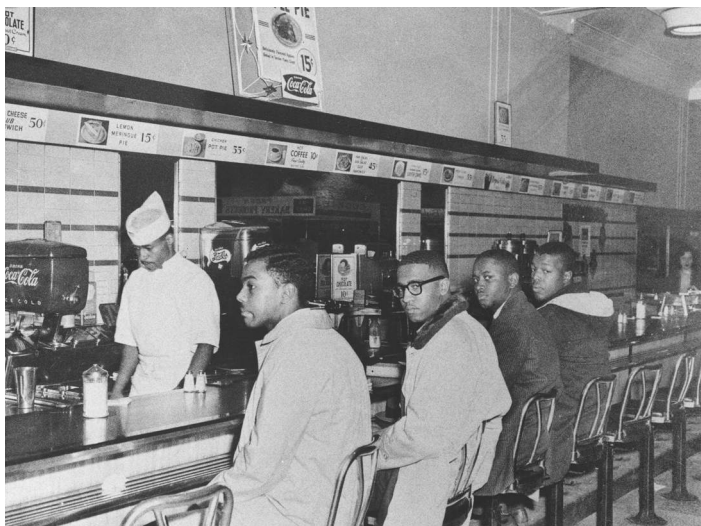
В словах Кеннеди было очевидное противоречие, на которое не преминули указать его советские оппоненты. В 1963 году практически во всех американских городах, расположенных южнее линии Мэйсона — Диксона, которая отделяла бывшие рабовладельческие штаты от свободных, по-прежнему царила сегрегация. Знаки на улицах указывали, кто и куда может идти и что делать. Правда, в данном случае речь шла о гражданах одной страны, разделенных линией цвета** (Abel 2010). По всему югу висели таблички, указывающие, что эта уборная, питьевой фонтанчик или вход предназначен для «белых», а тот — для «цветных». Эти таблички, а также те законы, которые они обозначали, разделяли города и деревни так же строго, как и любая стена. Зачастую переступить черту было опасно для жизни. Движение за гражданские права чернокожих боролось с сегрегацией, устраивая публичные акции, в которых единству нации противопоставлялась разобщенная сегрегацией реальность. В маленьком городке Гринсборо в Северной Каролине 2 февраля 1960 года

* «Я — берлинец!» (нем.)

** Термин «линия цвета» (color line) используется в США, когда речь идет о расовой сегрегации.

студенты, обученные методам ненасильственного гражданского неповиновения, устроили сидячую забастовку в буфете универмага Woolworth.

Студентов, принимавших участие в акции, звали Джозеф Макнил, Франклин Маккейн, Билли Смит и Кларенс Хендерсон. В первый день забастовки под конец рабочего дня они просидели за стойкой буфета час и их никто не обслужил. На следующий день, когда репортер местной газеты и сделал эту знаменитую фотографию, они сидели в течение полутора часов. Студенты были аккуратно одеты и носили аккуратные прически, чтобы со стороны заведения не возникло никаких возражений по поводу их внешнего вида. Во время забастовки они спокойно сидели и зачастую даже читали конспекты (Berger 2010). На фотографии вы видите темнокожего официанта или же помощника официанта, который старательно игнорирует сограждан одного с ним цвета кожи, что было свойственно



Джек Мобис. Сидячая забастовка в Woolworth. Гринсборо, Северная Каролина

Ил. 52

всему персоналу Woolworth. В универмаге надеялись, что сидячие забастовки просто прекратятся сами собой. Вместо этого они начались во всех южных штатах.

Сидячая забастовка была прицельной тактикой. Активисты все лишь просили позволить им потратить свои деньги. Ясно показав, что выбирая между предубеждениями и бизнесом, сегрегированный Юг выбирает предубеждения, эта акция выявила необоснованность разграничения по признаку цвета кожи. Продемонстрировав, что бизнес отказывается брать деньги, сидячие забастовки создали новую связь между тем, что можно сказать и что можно увидеть. Сегрегированный бизнес тогда не обсуждался, его существование было простым «фактом», одной из составляющих общепринятой точки зрения. Такое простое, казалось бы, действие, как прийти в буфет и заказать себе обед, было немыслимым. Как только это положение было оспорено, за считанные недели акция повторилась во всех закусочных, что вызвало целую волну арестов.

Эти сравнительно простые акции выдвинули проблему на передний план. Оспариваемому слогану «States' Rights» («Права отдельных штатов»), подразумевавшему, что в вопросах сегрегации решения должны приниматься на локальном уровне (белым меньшинством), теперь противопоставлялись постоянные напоминания Мартина Лютера Кинга о том, что в Декларации независимости со всей определенностью сказано, что все люди созданы равными. Для Джона Льюиса, бывшего активиста Студенческого ненасильственного координационного комитета (основанного в 1960 году), а теперь члена палаты представителей США, сидячие забастовки стали временем, когда «демократия стала частью реальной жизни»¹. Другие

1 *Hogan W. C. Many Minds, One Heart: SNCC's Dream for a New America. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2009. P. 35.*

поминали об очищении души. Контрвизуализация сегрегации оказалась настолько успешной, что она стала частью национальной истории США. В 1960-х ФБР клеймило борцов за гражданские права коммунистами, террористами и того хуже. Теперь движение за гражданские права чернокожих воспринимается как символ американского умения преодолевать трудности на пути к идеальному союзу, как и заявлено в конституции.

Если мы возьмем для сравнения Южную Африку, где был установлен еще более жесткий режим сегрегации, известный как апартеид, или раздельное проживание, контраст будет разительным. Недостаточно было просто сделать социальную и коммерческую сегрегацию видимой. Апартеид с невероятной решительностью пробрался в каждый уголок южноафриканского мира. Расовое разделение было вопиющим и поддерживалось с помощью грубой силы.

Представленная здесь табличка, которая теперь хранится в Музее шестого района в Кейптауне, показывает уровень разделения, который пытался поддерживать апартеид: в данном случае уборная предназначена не просто для «белых», как в США, а именно



Табличка в Музее шестого района, Кейптаун

для «белых ремесленников». Основой апартеида была собственность на землю, на которой велось сельское хозяйство и добывались полезные ископаемые, поэтому апартеид был принципиально важен для страны в целом, как была важна сегрегация в южных штатах в США, потерявшая свое значение к 1960-м. Апартеид же, напротив, стал еще жестче после создания в 1958 году Национальной партии, куда входили только белые, и образования в 1960 году республики и разрыва всех формальных связей с Великобританией.

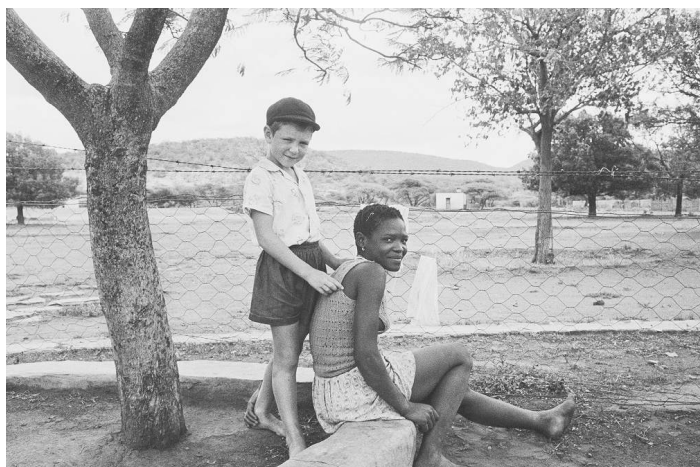
21 марта 1960 года в Шарпвилле полиция открыла огонь по демонстрантам, которые протестовали против «паспортного закона», согласно которому все африканцы (как называлось все коренное население при апартеиде) должны были носить с собой паспортную книжку, в которой была указана их личность, место жительства, налоговый статус и прочее. Когда стрельба закончилась, 69 человек были мертвы и 180 ранены, о чем рассказывали газеты по всему миру. В большинстве мест подобная резня спровоцировала бы заметные изменения. Во время ужасного взрыва в Бирмингеме, штат Алабама, в 1963 году погибли четыре девочки, что, по общему мнению, способствовало принятию в 1964 году акта о гражданских правах. Стрельба в Шарпвилле на тот момент не изменила ничего. Она убедила многих темнокожих южноафриканцев в необходимости вооруженного сопротивления как единственной возможности идти дальше. Южная Африка в те времена держалась на легализованном превосходстве белых и пока этому не пришел конец, казалось, ничто не изменит ситуацию. Внешнее отличие одной «расы» затмило все остальные вопросы и приоритеты и вывело на первый план защиту социальной иерархии.

Режим апартеида делал все возможное, чтобы уберечь белое население от встречи с альтернатив-

ным положением вещей. После ареста Нельсона Манделы в 1962 году, за 27 лет, которые он провел в тюрьме, в прессе было опубликовано всего лишь две его фотографии. Небелое население проживало в труднодоступных изолированных местах. И все же между якобы разделенными этническими группами существовали всевозможные профессиональные и личные отношения. Белое меньшинство контролировало африканскую рабочую силу, а африканцы выполняли работу по дому и заботились о детях. Если мы сравним работы (белого южноафриканского) фотографа Дэвида Голдблатта (1930–2018) с работами его (черного южноафриканского) коллеги Эрнста Коула (1940–1990), то увидим, как интересно они смогли представить эти противоречия. Оба фотографа четко придерживаются модернистской эстетики «показывай, а не рассказывай». Их работы наблюдательные, а не описательные. Тем не менее фотографии обоих считались в разной степени шокирующими.

Книга Голдблатта «Фотографии некоторых африканеров» (1966) вызвала в свое время значительную полемику внутри страны. СМИ, выходящие на африкаанс (языке, на котором в Южной Африке говорят потомки голландцев), были разгневаны, один из характерных заголовков гласил: «Кровь вскипит». Между тем весь скандал был вызван подтекстом.

На этой фотографии, сделанной вскоре после того, как Нельсон Мандела был осужден, мы видим сценку из повседневной жизни, которая одновременно является и олицетворением апартеида, и показывает, почему его сторонники хотели, чтобы он оставался незаметным. Это фотография о земле и власти. Двух героев разделяет раса, пол и приближенность к власти. Ребенок — сын фермера, вероятный наследник всей земли, которую мы видим на фотографии. Он уверенно стоит в классическом контрапосте и смотрит



Дэвид Голдблатт. Сын фермера со своей няней

Ил. 54

прямо в камеру*. Женщина обозначена как его няня, и вполне возможно, что она была его кормилицей. Она отворачивается от камеры, и выражение ее лица трудно определить — это смесь почтительности, узнавания и любопытства. Кажется, что мальчик доминирует над взрослой женщиной. Он положил руку ей на плечо, в то время как она тянется назад, чтобы коснуться его лодыжки. Незаметное прикосновение няни к фермерскому сыну происходит на фоне символического забора из колючей проволоки. Этот забор устанавливает границу как для людей без прав, так и для животных. Няня сидит таким образом, что ее голова оказывается ниже линии колючей проволоки, в то время как маленький фермер стоит над линией (цвета).

Если Голдблатт исследовал повседневные проявления апартеида «дома», на фермах, то Коул вышел на улицы разделенных городов, где апартеид еже-

* Контрапост (от итал. *contrapposto* — «противоположность») — прием изображения фигуры в искусстве, при котором положение одной части тела контрастно противопоставлено положению другой.

дневно встречал сопротивление и показывал силу. Он выучился своему делу в легендарном теперь межкультурном журнале *Drum*, в который он пришел еще тинейджером в 1958 году. Коул, несмотря на свою темную кожу, мог быть классифицирован как «цветной», а не «черный», поскольку говорил на африкаансе. Такая принадлежность предоставила ему достаточную свободу перемещений, чтобы он мог работать над своим фотопроектом, во время которого он документировал недавно установленный режим апартеида и фотографировал уличную жизнь до 1966 года, когда смог тайно вывезти фотографии за пределы страны. Его книга «Дом рабства» была опубликована в США в 1967 году. Она была незамедлительно запрещена в Южной Африке, где его фотографии не выставлялись до 2010 года, когда минуло уже двадцать лет после его смерти. Если Коул и был «человеком из толпы», то работал он в ситуации, когда люди не были равны.

Эта фотография из его книги показывает, что на улицах Йоханнесбурга «Паспортные законы» приводились в исполнение посредством обмена взглядами.



Паспортные законы. Из книги Эрнста Коула «Дом рабства» Ил. 55

Африканский полицейский на глазах у множества прохожих задерживает молодого африканца. По сегодняшним меркам полицейский применяет минимум физической силы, поскольку ожидает от задерживаемого подчинения. Прохожие, среди которых несколько африканцев, одна белая женщина и двое, судя по всему, «цветных», наблюдают за происходящим с разной степенью заинтересованности. Белая женщина, кажется, не обращает на сценку внимания, в то время как африканка, которая находится ближе всех, с видимым беспокойством наблюдает непосредственно за арестом. Справа стоит белый мужчина с усами, который, видимо, контролирует происходящее. Не совсем ясно, обладает ли он реальной властью над полицейским в качестве старшего по званию, или же просто символической властью белого человека в режиме апартеида, но совершенно ясно, что он чувствует себя главным. Он стоит прямо перед рекламой номера газеты *Johannesburg Star* с заголовком: «Полицейские снова атакуют». Кажется, что даже плакат на столбе справа наблюдает за разыгравшейся сценой. В результате эта фотография привела к аресту самого Коула. Когда апартеид наконец рухнул, многих белых потрясло и привело в смятение то, что обнародовала Комиссия правды и примирения и чего они так долго не видели, — жестокость расовой классификации и разделения. Подобно женщине на фотографии Коула, белые южноафриканцы спокойно проходили мимо.

Сегодня и в США, и в Южной Африке президенты — темнокожие. Очевидно, что с тех пор многое изменилось. Южноафриканские художники теперь так же являются частью мирового арт-рынка, как Йоханнесбург — частью мирового капитализма. Суммарная стоимость фондовой биржи Йоханнесбурга больше, чем стоимость всех остальных африканских фондовых бирж вместе взятых. Сто главных африканских

компаний находятся в Южной Африке. Разумеется, это говорит об экономической слабости Африки, но в то же время показывает, что переход к мажоритарному принципу не привел в Южной Африке к экономическому краху, как часто предсказывалось. Много было сделано для того, чтобы обеспечить большую часть населения электричеством, водой и канализацией. Но огромная финансовая пропасть между богатыми и бедными, между черными и белыми, сохраняется. Вопреки некоторым обоснованным ожиданиям, богатые — это по-прежнему, в основном, белые, а бедные — по большей части черные. Суммарная стоимость имущества белой семьи в среднем составляет без малого миллион рэндов (58 000 фунтов стерлингов). Для черных же африканцев эта сумма колеблется в районе 73 000 рэндов (4 200 фунтов стерлингов)¹.

Одного из самых известных художников Южной Африки зовут Звелету Мтетва, он работает в поселениях, на рудниках и фермах и запечатлевает места, где по-прежнему живут и работают черные африканцы. Мтетва привлек международное внимание фотографиями вроде той, что представлена на ил. 56 (2000), где показан интерьер сельского дома. Многие посетители этой страны видят поселения с внешней стороны по пути из аэропорта и обратно. Внутрь приглашают немногих. Фотографии Звелету Мтетва показывают, как гордятся сельские жители своими домами и как старательно они их украшают, используя для этого цветные страницы из журналов и газет. На фотографиях обедневших белых хозяйств на юге США, сделанных Джеймсом Эйджи во времена Великой депрессии, запечатлены такие же обои из газет. Слой бумаги также служит гидроизоляции. На

1 *Pillay D. The Second Phase — Tragedy or Farce? // New South African Review 3. Johannesburg: University of Witwatersrand Press, 2013. P. 12.*



Звелету Мтетва. Интерьер

Ил. 56

фотографии Мтетвы видно, насколько велика нужда и каким трудом здесь добывается вода. Маленькая комнатка уставлена ведрами и другими емкостями. Полка на стене покосилась. Пол сделан из кирпичей, следовательно, это не временное жилище. Сидящая женщина больше не рассматривается в формальном контексте расовых отличий. Она одна в своей комнате. Она опрятна и уверенно держится, она отказывается выглядеть жертвой.

Важно понимать, что надежды, которые она могла питать после 1994 года, когда страна стала свободной, скорее всего, не оправдались. Формальная сегрегация закончилась вместе с апартеидом, но не стерла линию цвета. Сейчас некоторые белые южноафриканцы еще живут в подобных самостроях, но их совсем немного. В результате в Южной Африке развились серьезные проблемы с преступностью, которые привели к появлению тщательно контролируемых полицией и сегрегированных городских зон. Личное благосо-

стояние теперь измеряется количеством ключей, которое человек носит в кармане (Vladislavic 2009). Несколько полос колючей проволоки на фотографии Голдблатта превратились в высокие стены и барьер безопасности, сделанный из «спирали Бруно». В белых районах повсюду камеры видеонаблюдения, собаки и вооруженные охранники, в то время как черные поселения ярко освещены уличными фонарями, которые там делают максимально высокими, чтобы предотвратить кражу приборов. События обернулись неожиданным образом, и Звелету Мтетву обвинили в убийстве темнокожей южноафриканки по имени Нокуфила Кумало, которая предположительно была проституткой и погибла в Вудстоке, поселении, расположенном недалеко от Кейптауна. Дело должно быть передано в суд в 2015 году. Именно таких людей, как Кумало, и фотографировал Мтетва. Кем бы ни был убийца, смерть Нокуфилы Кумало показывает пределы «свободы» в глобальном городе для глобального большинства.

Несмотря на окончание холодной войны, по всему миру, будь то закрытые сообщества или целые страны, снова вошло в моду строительство барьеров. Государства вернулись к оградительным стенам. Наиболее наглядным примером служит Израиль, который отгородился от своих оккупированных территорий на западном берегу реки Иордан разделительным барьером высотой восемь метров. О необходимости возведения стены в 1994 году впервые заявил тогдашний премьер-министр Израиля Ицхак Рабин: «Мы хотим отгородиться от них». Строительство началось через восемь лет, в 2002 году, и на сегодняшний день длина стены составляет более 700 километров. Она условно протекает по «зеленой линии», в 1948 году отделившей Израиль от оккупированных сегодня территорий. Но в то же время, иногда на 200 метров, а иногда



Разделительный барьер на палестино-израильской границе Ил. 57

на 20 километров она вторгается на эту территорию с целью «защиты» израильских поселений и других интересов страны. Стена заново рисует международную политическую карту прямо по земле и зачастую вызывает недоумение.

Со временем стена все сильнее и сильнее покрывается граффити и постерами, превращаясь в тревожное напоминание о Берлинской стене. На фотографии, представленной выше, показан разделительный барьер, на котором кто-то написал знаменитую фразу Кеннеди «Ich bin ein Berliner». Сегодня этот «Берлин» находится на западном берегу Иордана, подразумевает автор надписи.

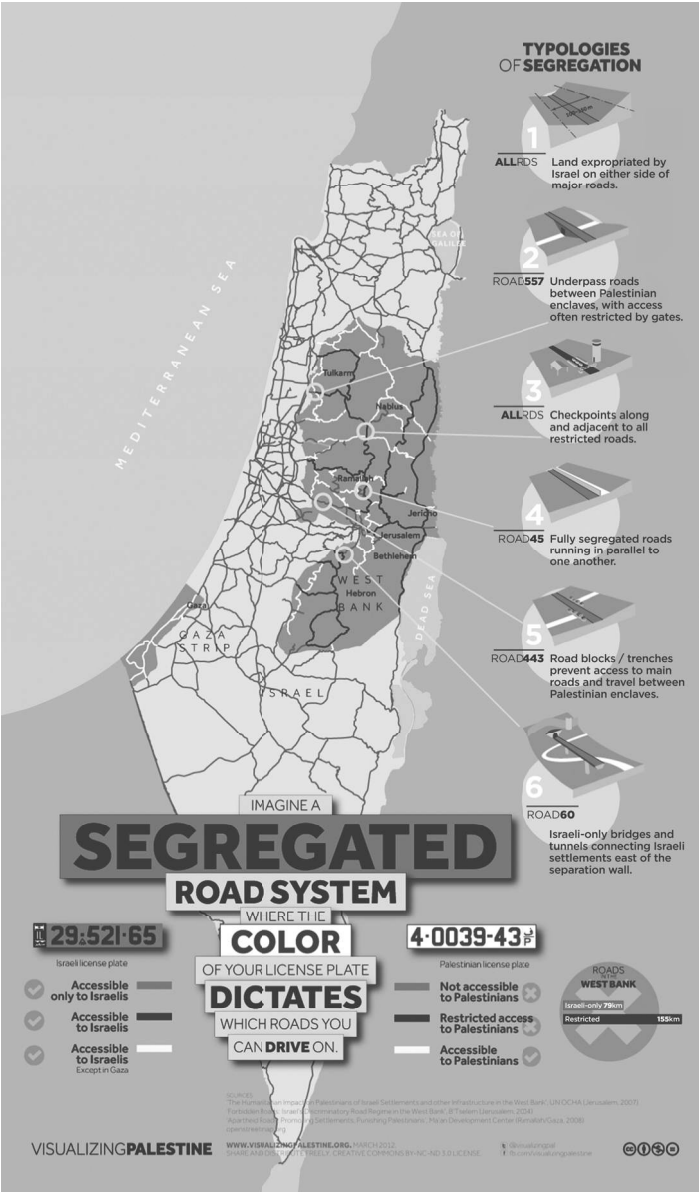
Правда, Берлинская стена обозначала очевидную разделительную линию, понятную для всех. Сегодня же, в дополнение к физическому барьеру, создаваемому стеной, разделение происходит на многих уровнях, это часть того, что израильский архитек-

тор Эяль Вайцман окрестил «политикой вертикали» (2007). В этой политике разделение играет еще более принципиальную роль, чем раньше, но только теперь разделительная черта проведена от недр земли к небу и делит такие сферы, как подача воды, контроль за воздушным пространством и права на ископаемые минералы. Даже доступ к дорогам ограничен в зависимости от того, живете ли вы в Израиле или в Палестине.

На схеме (ил. 58), нарисованной бейрутским коллективом под названием *Visializing Palestine* («визуализация Палестины»), мы видим, что даже на оккупированных территориях многие дороги доступны только машинам с оранжевыми израильскими номерами. Для них также открыт проезд по мостам и туннелям, которые соединяют израильские поселения, расположенные к востоку от разделительного барьера. И напротив, перемещение владельцев бело-зеленых палестинских номеров между различными палестинскими анклавами запрещено, его ограничивают блокпосты, контрольно-пропускные пункты и даже рвы. Контрольно-пропускные пункты мобильны и могут появиться в любом месте и в любое время. Израильтяне и палестинцы стали друг для друга невидимыми. В числе других городов мира разделенные города всегда составляют крошечное меньшинство, но через очевидные физические барьеры, которые скрывают часть территории от посторонних глаз, они выражают главные внутренние конфликты своего времени.

Глобальный город

Глобальный город — это пространство, где одновременно происходит стирание, разделение и расширение, которые трудно увидеть и еще труднее осмыслить. Старые разделения стираются только для того, чтобы появились новые. Знакомые места исчезают, и на их



Visualizing Palestine. Сегрегированная система дорог

Ил. 58

месте возникает бескрайнее новое пространство, которое трудно разграничить. Зрение превращается в сложный навык, больше похожий на визуализацию поля боя. Мы должны помнить, что находилось на этом месте прежде, постараться осмыслить то, что появилось вместо него и поспевать за изменениями. И хотя формальных преград становится меньше, очевидно, что жить в этих городах не всем одинаково просто.

Современные представления о памяти и месте во многом исходят из предложенной французским историком Пьером Нора концепции «мест памяти» (*lieux de mémoire*)¹, предполагающей, что определенные локации являются ключевым элементом в умственном построении места в целом и памяти в частности (2006). Это верно, когда речь идет об относительно стабильных нациях с длинной историей, таких как Франция, где эта концепция и появилась, но в случае быстро меняющихся городов, таких как Берлин, не говоря уже о глобальных городах, она не кажется такой полезной. Как бы странно это ни казалось, но, судя по всему, память превращается в еще одну привилегию стран первого мира. Все хорошо помнят катастрофы, случившиеся в Европе, но тому, что происходит в Африке, уделяют куда меньше внимания.

Это не значит, что память остается неизменной. Сегодня Берлинская стена почти полностью демонтирована, ее прежнее расположение выдает лишь ряд булыжников. Как и многие глобальные города, Берлин претерпевает коренные изменения. Если вы давно не были в этом городе, то вполне возможно, выйдя на знакомой станции U-Bahn и увидев новое здание или сооружение, вы будете полностью дезориентированы — я заблудился, забыл, как выглядит это

1 *Nora P. Realms of Memory: Rethinking the French Past.* New York: Columbia University Press, 2006.

место или оно изменилось до неузнаваемости? Память изменяется.

В 2006 году я видел, как в рамках программы по уничтожению памяти о коммунистической эпохе, в бывшем Восточном Берлине сносили Дворец республики. Он был построен в 1976 году для прославления социалистического государства и использовался для проведения конгрессов партии и других мероприятий в том же роде. Сегодня на этом месте ведется реконструкция замка XVIII века, который принадлежал королевскому роду Гогенцоллернов и располагался здесь ранее. Здание это будет своеобразным. С трех сторон оно полностью повторяет старый дворец, но с четвертой будет расположена современная стена из стекла. В театре «четвертой стеной» называется иллюзия, которая создается, когда мы смотрим на актеров на сцене, пока они проживают свои жизни за прозрачной стеной. Теперь глобальные города активно используют фальш-пространства. И хотя поначалу их появление вызывает разногласия, со временем их неизбежно принимают и они встраиваются в городской ландшафт. Потому что «фальшак», подделка — символ глобализации и сегодня ее зачастую трудно отличить от того, что зовут «настоящим». К примеру, в «поддельных» китайских часах используют тот же швейцарский часовой механизм, что и в фирменных, которые они копируют (Abbas 2012). Такие поддельные часы технически не отличаются от настоящих, но им не хватает культурного престижа «настоящей» фирмы. Фальшивый замок связывает историю королей и королев с архитектурой глобальных торговых центров. Это почти история, но не совсем.

В Китае, в огороженном районе Тяньдучэн неподалеку от Ханчжоу, посреди 30 квадратных километров городского пространства, застроенного в духе парижской архитектуры, стоит 107-метровая копия Эйфеле-

вой башни. Если вам больше по душе британский стиль, то возле Шанхая расположен Темза-Таун (ил. 59), где улицы вымощены булыжником, а дома эпохи Тюдоров выстроились вокруг рыночных площадей. В каком-то смысле это безусловно подделка, однако жить в этих домах вполне комфортно. Как видно на фотографии, богатые покупатели этих домов на самом деле бывают здесь не часто. Схожая ситуация наблюдается в элитных кварталах во всех глобальных городах. В Лондоне, для примера, такие обеспеченные районы, как Белгравия и Найтсбридж, с каждым днем все сильнее приходят в запустение, поскольку владельцы элитной недвижимости живут не здесь, а в другом глобальном городе. Теперь те, кого экономист Джозеф Стиглиц называл одним процентом (2011), повсеместно живут в фальшивом мире несуществующих европейских городов XIX века и американских середины XX века. В то же время многие из тех, кто стремится оказаться в числе избранных (один из опросов показал, что 42 % американцев уверены, что они уже входят или войдут в этот один процент), носят поддельные сумки Louis Vuitton и поддельные часы Rolex. Это причудливое и неравноценное зеркальное повторение принципа подделки является воплощением взгляда на мир, свойственного глобальным городам.

Чтобы рассмотреть новый «фальшивый», но при этом даже слишком реальный глобальный город, удобно воспользоваться методологией из научной фантастики. В романе «Город и город» Чайна Мьевиль описывает два города, которые сосуществуют в одной точке (2009). Одна улица может полностью находиться в Уль-Кома, другая — в Бещеле, а третья — частично в обоих городах сразу. Чтобы перемещаться в этом пространстве, в мире Мьевеля, жители должны научиться «не видеть» пространства другого города. Для неместных, особенно для детей, эта задача ока-



Темза-Таун, Китай

Ил. 59

зывается практически невыполнимой, а невидение тщательно контролирует загадочная организация под названием Брешь. В романе увидеть то, что должно оставаться невидимым, значит создать «брешь», а это карается исчезновением виновника. Глобальный город существует и в то же время не существует, он требует от нас, чтобы мы замечали его и игнорировали одновременно.

В Китае новый процесс массовой урбанизации так сильно меняет облик окружающей среды, что реконструкция Берлина кажется на этом фоне незначительным преобразованием. Она проходит на двух уровнях: строятся образцовые районы, чтобы производить впечатление на гостей из других стран и местных официальных представителей, и в то же время появляются бескрайние пространства для работы и проживания исключительно местного населения. В самом Китае новые жилые небоскребы называют «высотками

одного рукопожатия», потому что они расположены так близко друг к другу, что, кажется, можно открыть окно и пожать руку соседу из другого дома. Используя более формальную терминологию, немецкий фотограф Михаэль Вольф называет этот феномен «архитектурой плотности».

Фотографируя подобные здания в Гонконге так, чтобы по ним нельзя было определить, где начинается один дом и заканчивается другой, Вольф нашел новую модернистскую эстетику в обычных, казалось бы, утилитарных пространствах. Такие высотки вступают в скрытый визуальный конфликт с зеркальными стеклянными башнями мирового капитализма. Обычно жилые районы спрятаны от взгляда тех, кто находится в деловых кварталах. Стеклянные башни строятся, чтобы проиллюстрировать предполагаемую прозрачность мирового капитализма. Но как показал финансовый кризис 2007 года и последующих лет, скрывают они больше, чем демонстрируют. На самом деле сквозь стеклянную поверхность видит только тот,



Фотография Михаэля Вольфа из проекта «Архитектура плотности», Гонконг

кто находится внутри. Эти здания из стекла, зеркального только с одной стороны, составляют архитектурную среду мирового порядка, который «не видит» своих граждан. Что же касается жителей высоток одного рукопожатия, то они едва ли вообще что-то видят через маленькие окна своих квартир, выходящие на лес других высоток.

Художник Се Чэн Леон решил задокументировать перестройку жилых районов Китая. Живописные малоэтажные здания снова и снова отступают перед современными жилыми комплексами — и гигантские и неотличимые друг от друга они возвышаются на фоне вечно загрязненной атмосферы промышленного Китая. Се Чэн Леон задумывал эту серию по аналогии с фотографиями его европейских предшественников, такими как Марвиль, который задокументировал изменения Парижа в XIX веке (см. ил. 48).

Как и в случае с Марвилем, на фотографиях Се людей почти не видно, все внимание уделено зданиям. Се скоро почувствовал, что его работы сильно отличаются от ностальгических фотографий европейцев. Его фотографии, скорее, говорят об «отсутствии истории, актуализированном в строительных площадках, которые всецело заполняют собой пространства, где прошлое стерто и никто уже не догадается, что оно когда-то существовало. Это фотографии, предвосхищающие истории будущего, которым еще только предстоит произойти во вновь построенных городах»¹. «Невидение» прошлого здесь очевидно, но пока оно еще не всеобъемлюще. В вышедшем в 2013 году романе Тэша Оу «Пятизвездочный миллиардер», действие которого происходит в Шанхае, все герои пытаются подстроиться под небывалый темп

1 Sze Tsung Leong. History Images; www.szetsungleong.com/texts_historyimages.htm



Се Чэн Леон. Из проекта «Исторические изображения»

Ил. 61

перемен в Китае. «Каждая деревня, каждый город, все меняется, — говорит девушка. «Мы как будто одержимы каким-то духом, как будто мы в каком-то странном фильме ужасов»¹. Как мы увидим дальше, именно так изображают изменения глобальных городов в фильмах ужасов: прошлое становится злым духом, который через «брешь» прорывается в цельное настоящее.

В Шанхае происходит наглядное столкновение или наложение империй — старой колониальной империи и финансовой глобализации. Вместе они образуют новую систему координат, которая ярче всего проявилась в Китае и которую политолог Мартин Жак назвал «противоречивой современностью» (2011). До недавних пор между всеми сторонами был консенсус и единственным способом для нации

1 *Aw T. Five Star Billionaire. London: Fourth Estate, 2013.*

стать современной считался западный путь. В понятие современности входили представительная демократия, свободный рынок, гражданское общество, свобода самовыражения и так далее. Подъем Китая показал, что быть современной страной можно как минимум двумя разными способами. Китай соединил очень сильную государственную власть, которая жестко ограничивает свободы личности, с либерализацией регулируемой экономики. По мнению Жака, основное значение для Китая имеют индивидуальная культура страны и долгая история цивилизации, а не упомянутый набор «самоочевидных» принципов. Поэтому теперь мы работаем в условиях этой противоречивой современности. Либо одна из сторон ошибается, либо есть несколько способов быть современным.

В Шанхае на берегу реки Янцзы расположен Пудун, новый коммерческий и финансовый район. Случайный прохожий наталкивается на стену или дремучий лес эффектных небоскребов. Пудун определяет статус Шанхая как глобального города и отделяет тех, кто здесь работает (и в первую очередь тех, кто владеет здесь землей или недвижимостью), от мелких сошек. Это город в городе.



Район Пудун, Шанхай

Он заслуживает уважения за один только масштаб, новизну и зрелищность. Кто знает, что на самом деле происходит в этих без конца фотографируемых зданиях? На другом берегу поддерживает видимость жизни старый колониальный порт, известный как Бунд. Шанхай открылся для Запада после Опиумной войны 1839–1842 годов, в которой Великобритания сражалась с Китайской империей за право торговать опиумом на обширном китайском рынке. Здесь были сделаны состояния. Построенное в эдвардианском стиле здание штаба компании Jardine Matheson Уильяма Джардина и Джеймса Мэтисона, бывших торговцев опиумом (это было задолго до того, как они стали уважаемой компанией), по-прежнему обращено фасадом к Пудуну, хотя о его истории уже ничто не напоминает.

Здание превратилось в модный бутик со странным названием «Дом Рузвельта», где продаются поддельные предметы роскоши. Каждую ночь неоновые экраны на зданиях Пудуна устраивают представление для толпы зрителей, выстроившихся вдоль набережной колониального Бунда. Здесь, как и везде в Китае, смысл этого шоу предельно ясен: верным путем идем мы к победе.



Здание Jardine Matheson, Шанхай

Городская среда мегаполиса кажется нам менее реальной, чем его электронная сеть. Призраки и духи в электронных и цифровых медиа воспринимаются людьми как способ исследовать тревоги, связанные с изменениями их повседневной жизни, которым, кажется, не будет конца. В кино старые силы сохраняют власть над происходящим. Новыми медиа можно управлять и манипулировать изнутри. Классикой жанра остается «Матрица» (1999) с ее платоновской поучительной историей о компьютерах и виртуальном городе. Братья Вачовски, которые написали сценарий и сняли этот фильм, хотели напомнить нам древнее правило Платона, которое говорит о том, что внешняя природа обманчива. В фильме компьютерный код создает фальшивый мир, который заставляет нас поверить, что мы свободны, в то время как наши тела на самом деле служат батарейками для Матрицы.

Способность сопротивляться Матрице заключается в умении видеть ее виртуальный мир машин. В сцене, которая возможно является лучшей в фильме, Морфеус (Лоуренс Фишборн) предлагает Нео (Киану Ривз) выбор. Он может принять красную таблетку



Кадр из фильма братьев Вачовски Матрица

и увидеть мир таким, какой он есть, а может принять синюю, забыть все, что сейчас слышал и вернуться к обычной жизни. Но Морфеус настаивает: «Ты должен увидеть все собственными глазами».

В гонконгском фильме ужасов «Сказки из тьмы» (2013) все современные медиа вроде мобильного телефона или CD-диска оказываются населены призраками. Самый страшный персонаж фильма — это безжалостный город Гонконг, которому заведомо известно, что в 2046 году он вернется под полный контроль Китая. Сейчас Гонконг находится в Китае, но не принадлежит ему. Когда вы попадаете в этот регион, вам не ставят штамп в паспорте. Как если бы город был ничьей территорией. В «Сказках из тьмы» закадровый голос четко формулирует этот взгляд: «Люди. Призраки. Каждый ищет путь домой».

В мире, состоящем из глобальных городов, найти дом становится все труднее. В Испании после наступления экономического кризиса на стенах по всей стране можно увидеть популярный слоган «У меня никогда не будет гребаного дома». Многие жители Калифорнии жалуются на то, что вследствие повышения цен на аренду и покупку жилья, всех, у кого недостаточно денег, вытеснили из Сан-Франциско в удаленные районы, превратив город в тематический парк высоких технологий. В Лондоне наименее обеспеченных граждан не только выгоняют с помощью астрономических цен на аренду и покупку жилья, но и следят за ними. В Великобритании сейчас более 4 миллионов камер видеонаблюдения и почти все они принадлежат частным компаниям. Лондонские муниципалитеты утверждают, что в их распоряжении всего 7000 камер, но при этом они с гордостью отмечают, что это значительно больше, чем 326 камер в Париже. Сегодня при расследовании 95 % дел об убийствах лондонская полиция использует записи

с камер видеонаблюдения¹. В то время как некоторые города под пристальным наблюдением меняются, другие, такие как Детройт, рушатся. Детройту недостает порядка 40 000 уличных фонарей. Целые районы города теряются во тьме. На 360 квадратных километрах, очерченных границами Детройта — города, разросшегося благодаря прославившим его автомобилям, — приходится столько участков свободной земли, что на них поместился бы весь Сан-Франциско. Эти явления связаны. В Детройте «не видят» Сан-Франциско (или же он невидим), и наоборот.

В Париже одно пространство кольцом охватывает другое, и тем не менее обеспеченный, преимущественно белый центр города «не видит» бедных, преимущественно черных и цветных пригородов. Прошлое глобальных городов было стерто, оно невидимо и все же о нем еще помнят, по крайней мере пока. В 1970-х французский писатель Мишель де Серто захотел представить, как выглядит повседневная жизнь, для этого он поднялся на крышу Нью-Йоркского всемирного торгового центра и посмотрел вниз, на город, который его окружал (1984). Теперь подняться туда нельзя ни буквально, ни образно.

Мир карт

Не так-то просто увидеть этот нанесенный на координатную сетку, разделенный, исчезающий, расширяющийся глобальный город. Поэтому, чтобы понять, где мы находимся, мы обращаемся к нашим устройствам с экранами. Неожиданным наследием холодной

1 Barrett D. One surveillance camera for every 11 people in Britain, says CCTV survey // The Telegraph. 10 июля 2013; www.telegraph.co.uk/technology/10172298/one-surveillance-camera-for-every-11-people-in-britain-says-cctv-survey.html

войны стало появление нового подхода к картографии. Реакцией на панику, которую посеял в Америке эпохи холодной войны «Спутник-1», стало создание целой сети спутников, которая позволила определять точное местоположение в любой точке Земли и которая стала известна как система глобального позиционирования, или GPS. В течение более чем двадцати лет система GPS использовалась только для точной наводки ядерного оружия и была реализована в полном объеме лишь после окончания холодной войны, в 1994 году. Она принадлежит правительству США и объединяет под своим началом 24 спутника, сфера использования которых постепенно расширялась от военной до гражданской. GPS-приемник вычисляет свое местоположение с помощью замера времени, за которое его достигают сигналы с четырех спутников на орбите. Сегодня такой приемник есть в телефонах и других устройствах у миллионов людей. Впервые в истории те, у кого есть доступ к GPS, могут определить свое точное местоположение без необходимых для этого технических навыков. Устройства, разработанные только для доступа к GPS, не зависят от телефонной сети, с ними заблудиться просто невозможно. По крайней мере вы всегда сможете узнать координаты того места, где находитесь, пусть даже вы понятия не имеете, где оно расположено на карте.

Чтобы устранить этот пробел, появилась масса разнообразных картографических сервисов, начиная с систем навигации для транспорта и заканчивая бесплатными сервисами, вроде Google Earth и Google Maps. Google Earth содержит огромную базу данных, которая отображается на экране так, словно это одна большая модель мира. Google Maps (и подобные ему приложения) разработано для практического применения, здесь можно узнать маршрут, получить детальную информацию о том, что находится в каждом из

зданий, обозначенных на карте, и даже «увидеть» нужную улицу через сервис Street View. А если и в этом вам сложно сориентироваться, то программа может даже озвучить маршрут. Google отправляет автомобили с установленными на крышах автоматическими камерами, чтобы те фотографировали все улицы, по которым можно проехать. Использование этой функции позволяет пользователю увидеть, как выглядит то место, куда он едет, прежде чем он там окажется, что бывает полезно, когда речь идет о незнакомых районах. Кроме того вы можете просто листать эти снимки ради своего удовольствия и смотреть, как выглядят те или иные места. Некоторые, правда, обеспокоены тем, что грабители могут использовать Street View для поиска интересных им домов и квартир.

Google Earth и Street View используют процесс, называемый «сшиванием», чтобы соединить немислимое количество отдельных фотографий в изображение, которое кажется цельным. Время от времени в системе происходит сбой и иллюзия рушится. Художник Клемент Валла превратил эти ошибки в искусство и назвал их «Открытки с Google Earth». В результате



этих сбоев визуализации получают изображения, которые кажутся нам смутно знакомыми, поскольку напоминают созданные с помощью 3D-графики кадры катастроф, которыми сегодня замусорены экраны мультимедийных кинотеатров.

Как писал на своем сайте Клемент Валла, Google Earth представляет собой:

новую модель репрезентации: не протокольные фотографии, а автоматизированный сбор из несметного числа источников информации, которая постоянно обновляется и бесконечно комбинируется для создания неразрывной иллюзии¹.

По мнению Валлы мы уже живем в Матрице. Земля в Google Earth не похожа на нашу планету, она скорее напоминает какие-то цифровые материалы. Но поскольку значительную часть отпущенного нам времени мы проводим, глядя на эти материалы, они уже становятся реальностью.

Фотограф Даг Рикард похожим образом использует поток изображений, создаваемых Google Street View, в качестве материала для своих зачастую противоречивых работ. Он ищет сильные образы, исходя из эстетики фотографий, сделанных для Администрации по защите фермерских хозяйств в 1930-е годы. Многие из этих фотографий, такие как «Мать переселенцев» Доротеи Ланж, стали классикой американской фотографии. Чтобы получить такие изображения, Ланж, Уокеру Эвансу, Гордону Парксу и другим пришлось сначала отправиться в те районы, где живут бедняки, а затем поймать и запечатлеть самые выразительные моменты. Рикард выполнил свою работу сидя за ком-

1 Сайт Клемента Валлы: www.postcards-from-google-earth.com/info (в настоящее время недоступен).

пьютером, зачастую специально «посещая» именно те места, которые когда-то документировали фотографии Администрации по защите фермерских хозяйств. То, что мы видим, кажется обычным примером документальной или уличной фотосъемки. С той лишь разницей, что «фотограф» никогда не был на этой улице и даже не делал эту фотографию.

Может быть, непреднамеренно, но Валла и Рикард показывают, что две проблемы, с которыми общество контроля не может справиться, можно обнаружить и в виртуальном мире: катаклизмы и неравенство. Фотографии искажений в Google Earth, которые делает Валла, напоминают нам о тех связываемых с изменением климата разрушениях, которые причиняют ураганы, землетрясения, обрушения некачественно построенных или плохо обслуживаемых инфраструктур. Рикард же разыскивает в пресловутом «едином игровом поле» интернета одиноких и обездоленных. Два этих подхода, два взгляда на мир — изменчивый мир природы и мир социальных перемен — будут рассмотрены в последних главах книги.

Глава 6

Меняющийся

мир

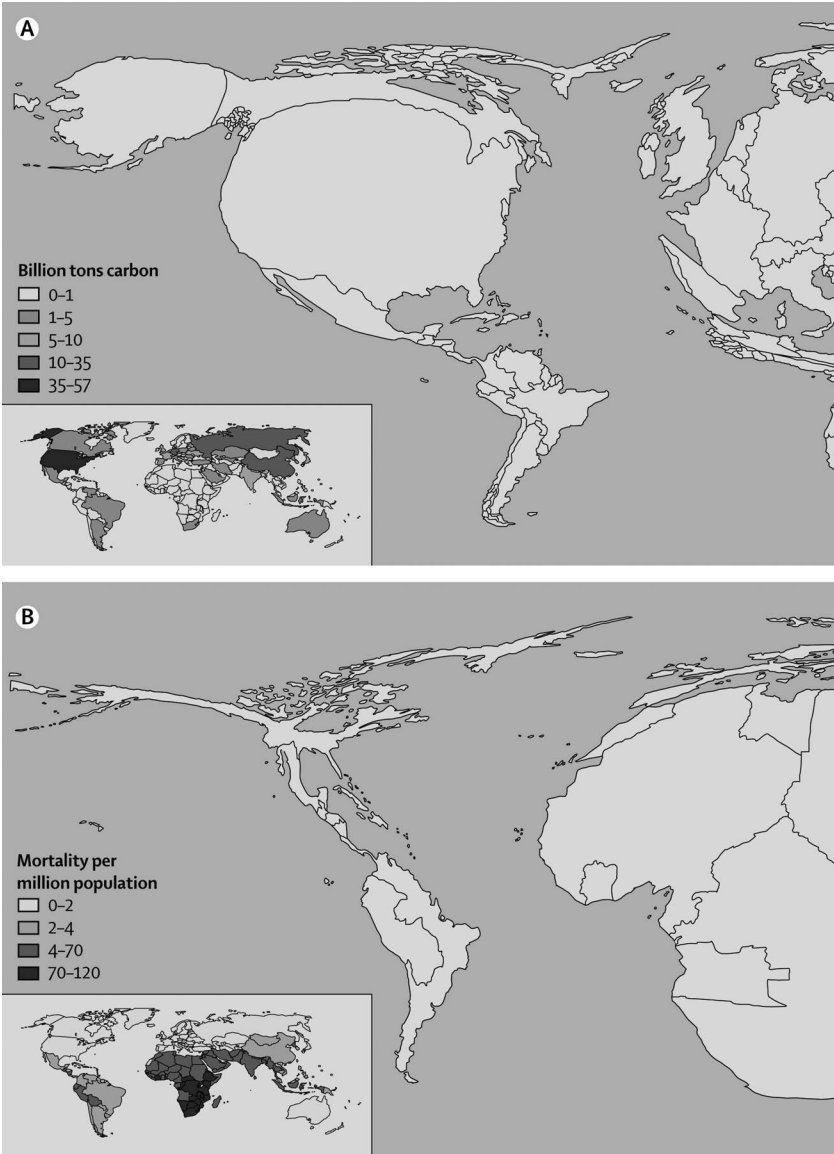
Как понять, что климат изменился? Это вопрос масштаба, измерения и понимания, и все это слишком абстрактно. Абстрактна сама идея климата, это человеческая интерпретация информации, полученной за какое-то время, которая не может рассматриваться сама по себе (Edwards 2010). Никакие эксперименты здесь невозможны, потому что полем для него была бы вся наша планета. Ученые придумали модель, названную геохимическим циклом углерода, чтобы объяснить, каким образом на планете поддерживалась благоприятная температура для сельскохозяйственной деятельности и оседлой человеческой жизни в течение последних 12 000 лет, что само по себе крошечный срок в масштабах геологического времени. Диоксид углерода, выдыхаемый фауной, был точно уравновешен фотосинтезом растений, в то время как океаны высвобождали и поглощали сбалансированные объемы газа. Речь идет о мельчайших величинах. Баланс углерода в атмосфере сохранялся на уровне 278 частиц на миллион — крошечный процент невидимого газа. Человеческая деятельность, такая как сжигание ископаемого топлива, увеличила это число до 400 частиц на миллион — процент по-прежнему крошечный, газ по-прежнему невидим, но только теперь он оказывает все более мощное воздействие на мировой климат. Даже если бы все выбросы в атмосферу были прекращены уже завтра, климат продолжил бы изменять еще несколько веков. И все-таки мы не видим, что здесь к чему, ни буквально, ни образно.

Нужно представить изменение климата менее абстрактно. Вот как это дошло до меня. В августе 2010-го я был на острове Гуам, доминионе США в центральной части Тихого океана, где начинал заниматься исследованием климатических изменений. Местное население острова, представители народа чаморро, недавно начали движение за возвращение давно попираемых прав на собственную землю. Чтобы

показать, что у их народа тоже были свои технологии и что не все технологии требуют уничтожения окружающей среды, они в том числе возродили традиционную морскую навигацию — построенные вручную, без использования современных материалов, каноз, которые могут проплывать тысячи миль. Чтобы проложить курс, штурманы используют звездное небо и учитывают влияние, которое оказывает береговая линия на направление океанских волн.

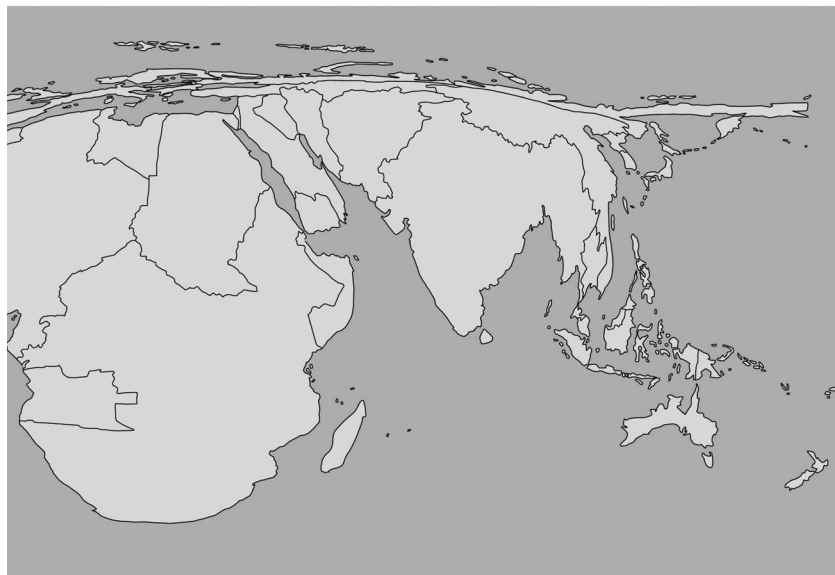
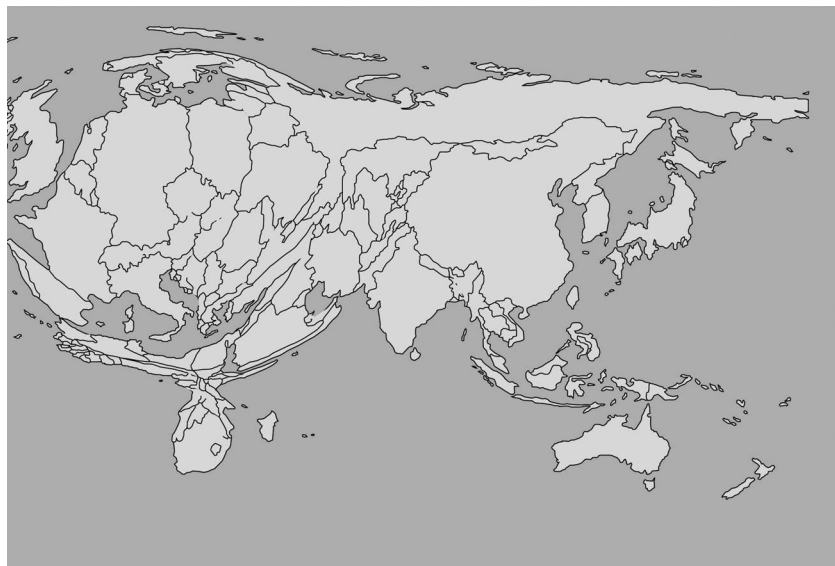
Я познакомился с представителем этой традиционной профессии: моряк в седьмом поколении, которого зовут просто Мэнни, с видом знатока рассказывал мне о своем ремесле. Я спросил, не заметил ли он каких-либо перемен, связанных с климатом. Он ответил, что раньше он всегда мог предсказать погоду. Его напарник рассказал, как однажды команда моряков собиралась в плавание, длиной примерно 2400 километров. Мэнни просто сказал, что им нужно вернуться к концу первой недели июля, а 8 июля того года по острову ударил тайфун. Мэнни объяснил, что в этом экваториальном регионе погодные условия, за которыми наблюдают уже многие поколения, всегда оставались достаточно стабильными, поэтому здесь возможен такой точный прогноз. «А теперь я не могу сказать, какая будет погода», — добавил он. Так мы понимаем, что климат и мир изменились.

То, что мы видим — результат человеческой деятельности на протяжении длительного по человеческим меркам периода времени — начиная с промышленной революции, произошедшей около 1750 года. Но в масштабах геологического времени — это песчинка. Вдобавок к климатическим изменениям, среди наиболее примечательных трансформаций, происходящих в настоящее время, шестое массовое вымирание живых существ и набирающая темп вырубка, уничтожившая уже более четверти мировых лесов.



Карта «Влияние климатических изменений на здоровье». *The Lancet*

Ил. 66



Представьте себе мир без коралловых рифов, без снега в Арктике летом, мир, где крупных животных, таких как львы, тигры и полярные медведи, можно увидеть только в зоопарках или тщательно охраняемых заповедных зонах, вроде заказников. Добро пожаловать в 2040 год. В результате наших кардинальных преобразований отношения человека с миром также изменятся кардинальным образом. Проще говоря, все будет выглядеть по-другому.

Но, поскольку такого опытного глаза, как у Мэнни, у нас нет, заметить эти изменения не просто. Самый распространенный способ сделать их видимыми — использовать сравнение. Это очень эффективно: например, с помощью time-lapse фотографии в фильме «Погоня за ледниками» (2012) было зафиксировано таяние ледников. Разместив двадцать пять камер на ледяных полях по всему миру, Джеймс Балог за три года создал серию time-lapse фотографий в каждой из этих точек. Даже несмотря на такой короткий срок, «фильмы», полученные путем воспроизведения всех фотографий подряд, наглядно показывают, что ледники действительно тают, и это производит впечатление. Действуя схожим образом, Джеймс Брашир посетил места, где в XX веке были сделаны знаменитые фотографии ледников и снежных шапок на вершинах гор, и сфотографировал их заново. При сопоставлении фотографий становится очевидно, как много льда на самом деле растаяло.

Сравнение также использовалось, чтобы показать изменения в планетарном масштабе. Карта мира на ил. 66 была опубликована британским медицинским журналом *The Lancet* в 2009 году, чтобы продемонстрировать связь между выбросами углерода в атмосферу и уровнем смертности. В верхней половине диаграммы показан объем выброса углерода разных стран. Чем больше выбросы, тем больше пло-

щадь страны на карте. В нижней половине показано возможное изменение уровня смертности населения (число смертей, если говорить просто), которое повлечет за собой изменение климата в каждой из этих стран. Наверху Европа и США изображены очень крупно, очевидно, что они являются главными источниками выбросов, в то время как Африка практически незаметна (сегодня эта карта выглядела бы немного по-другому, поскольку Китай поднялся наверх в рейтинге стран, загрязняющих атмосферу). Внизу с той же очевидностью заметно, что наиболее тяжелые последствия ждут Африку и Индию.

Эта карта демонстрирует очень важное обстоятельство, о котором мы, возможно, не знали: страны, ответственные за выбросы углерода, и страны, которые страдают от последствий этих выбросов, находятся в обратной зависимости. Тропическая Африка выбрасывает в атмосферу очень мало CO_2 , но рискует понести большие людские потери в результате климатических изменений, угрожающих народам, которые и без того страдают из-за засухи и других напастей.

Однако для тех, кто привык все отрицать, ни диаграмма, ни фотографии, не объясняют причин потепления. В то время как 98 % ученых с уверенностью сходятся во мнении, что очевидная причина изменений — это деятельность человека, некоторые хорошо финансируемые группы ученых продолжают утверждать, что этот вопрос еще не решен. Во многих случаях подобный цинизм объясняется финансированием от топливных компаний, самых прибыльных предприятий в мире (Oreskes and Conway 2010). Но за этим пустословием скрывается еще одна хитрость. Поскольку изменение климата происходит в планетарном масштабе, ученые могут лишь прогнозировать его последствия. Противники же этой теории требуют проведения экспериментов. На сегодняш-

ний день понимание науки, как серии наблюдаемых и повторяемых экспериментов, которое сформировалось в XVII веке благодаря Декарту (глава 2), больше не актуально. Сегодня глобальный подход, напротив, основывается на компьютерных симуляциях, подкрепленных знанием инфраструктуры: в случае климата — это наблюдения за погодными явлениями, информация со спутников, данные радаров и тому подобное, все с поправкой на измерения прошлых лет. Одному человеку — ученому-подвижнику, как это было в прошлом — с такой задачей уже не справиться. Сегодня само знание стало симуляционной моделью, которая существует за счет сети интернет.

Увидеть перемены

Перемена, ставшая очевидной благодаря этим компьютерным симуляциям, настолько радикальна, что геологи назвали период после промышленной революции «антропоценом»: Новой эрой человека. Это значит, что мы изменили геологию планеты на всех уровнях: от литосферы до верхних слоев атмосферы. Кроме того, мы стали по-другому измерять «глубокое время», то есть изменилось наше понимание истории, уходящей невероятно глубоко в прошлое. Процветание человечества пришлось на крошечное окошко геологического времени, известное как голоцен, то есть «совсем недавний», ему всего лишь 12 000 лет. Голоцен — последняя часть четвертичного периода, который и сам является молодой геологической эрой (его история насчитывает примерно 23 миллиона лет). Преобразования, которые раньше длились миллионы лет, сегодня происходят за несколько десятилетий. Изменения, совершенно незаметные для человека раньше, теперь происходят прямо у нас на глазах. Мы должны научиться видеть антропоцен.

Жертвой изменения глубокого времени стал один из классических способов смотреть на мир. Главной заповедью западной мысли всегда было разделение на природу, которая существует сама по себе, и культуру, которая создается людьми. В частности, художник наблюдает за природой и превращает ее в культуру — например, нарисованный вид какой-либо местности становится пейзажем. Сегодня такого разделения больше нет. Но сохранилась история этого разделения и, прежде чем перейти к выявлению антропоцена, нам нужно ее проследить.

Со времен произошедшей в XVII веке научной революции приоритетом Запада было недвусмысленно названное «завоевание природы». По мнению английского ученого Фрэнсиса Бэкона, который первым назвал происходящее «завоеванием», природа была дана Богом «в помощь человеку»¹. Под этим Бэкон подразумевал, что раз человек уязвим и ему нужна пища и кров, чтобы выжить, он может защищать себя, используя природный мир в качестве материала. Как раз в этот момент западные художники начали рисовать пейзажи, особенно активно в Голландии, которая была тогда ведущей экономической державой. Пейзаж был наглядным отображением и завоевания природы, и колониальных завоеваний. Мы одержали победу в битве с природой, но теперь она медленно разрушается под давлением последствий этого сражения (Nixon 2011).

Мы не только давно смирились с издержками этого конфликта, но и научились находить в них прекрасное. Современная красота часто была результатом климатических изменений. В начале XIX века в Великобритании, к примеру, романтические поэты были заво-

1 Bacon F. The Advancement of Learning. Book I. Vol. 11; ebooks.adelaide.edu.au/b/bacon/francis/b12a/complete.html

рожены закатами невиданной прежде зрелищности. Причиной были висящие в воздухе и преломляющие красный свет частицы угля, который использовался на заводах того периода. Романтики использовали слово «величественный», чтобы описать красоту, явление которой было бы страшно испытать наяву, но увидеть ее запечатленной в произведении искусства было крайне волнующим переживанием, как, например, в случае с кораблекрушением или штормом на картинах художника-романтика Уильяма Тёрнера.

Сегодня ураганы, засухи, потопы, рекордные снегопады и увеличение температуры вызывают другое ощущение — постоянное беспокойство в связи с тем, что необычная погода становится нормой. Это беспокойство созвучно тревожному чувству, порождаемому глобальными городами, цифровыми сетями и дронами. Пожить хотя бы месяц в мире, который не становится с каждым месяцем все теплее, успели те, кто родился до 1985 года включительно. Если вам меньше двадцати восьми, вы никогда не видели мир, каким он был до климатических изменений. Вам тем не менее известно, что засухи, наводнения и подъем уровня моря не соответствуют тому, что было раньше. Во всем этом чувствуется подвох. Поэтому нам приходится воображать это прошлое, «развидеть» — пользуясь неологизмом Чайны Мьевеля — ту картину мира, которой мы были обучены, и придумать новый способ существовать в том, что мы когда-то называли природой. Это и будет значить «увидеть антропоцен».

Птицы

Одним из самых заметных изменений на планете стало невероятное уменьшение популяций птиц, которые занимают центральное положение во всех мифологических и культурных системах, созданных человеком.

Люди на протяжении долгого времени уничтожали популяции птиц, изменяя тем самым внешний вид и звучание мира. На одном только тихоокеанском острове Тонга с тех пор, как примерно 2800 лет назад сюда пришел человек, двадцать шесть видов птиц были отмечены в качестве вымирающих. Современное мореплавание принципиально ускорило этот процесс. В 1598 году голландские моряки приплыли на Маврикий, где они нашли съедобных, нелетающих птиц, которых они называли додо. Моряки и путешественники ели этих огромных птиц в больших количествах, в то время как свиньи и макаки, привезенные путешественниками, лакомились их яйцами. Последний зафиксированный случай наблюдения додо датируется 1662 годом. Таким образом, эта птица стала одной из первых жертв на пути к завоеванию природы.

Если рассмотреть этот процесс в более широкой временной перспективе, где вымирание обусловлено естественным отбором, то поражает он не меньше. Скорость «фонового» вымирания (речь идет о числе видов, которые вымирают без вмешательства в их жизнедеятельность человека) очень мала. Для вымирания одного вида птиц без участия человека потребовалось бы около 400 лет. Додо неизменно остается персонажем популярной культуры начиная с XIX века, поскольку его исчезновение стало иллюстрацией того, что человечество может изменить даже сам ход перемен.

В начале нового времени вымирание птиц стало предметом научного интереса по всей Европе, которая сама олицетворяла завоевание природы. Художник Джозеф Райт из Дерби изобразил одну из таких смертей на картине «Эксперимент над птицей в насосе» (1768). Воздушный насос был изобретен в 1659 году ученым Робертом Бойлем, который использовал его, чтобы демонстрировать невидимые для невооруженного глаза свойства воздуха. Его эксперимент, в ходе



Валентайн Грин. Гравюра с картины Райта «Эксперимент над птицей в насосе»

Ил. 67

которого птица помещалась в насос, а затем из него выкачивался воздух, демонстрировал жизненную необходимость воздуха для живых существ, ведь птица в итоге умирала. Сто лет спустя эксперименты были уже в равной мере и наукой, и развлечением, они проводились в лекционных залах и частных домах «натурфилософов», как они себя называли. (Это как раз те эксперименты, за которые сегодня ратуют те, кто отрицает глобальное потепление.) Одна из таких сцен была живо изображена Райтом. Птица трепещет крыльями в вакуумном насосе, дети встревожены, а взрослые ведут ученую беседу об увиденном. Наука представлена как торжество разума над чувствами, с соответствующим гендерным делением на мужское и женское. Драматичное освещение и библейский облик экспериментатора усиливают напряжение сцены. В большинстве экспериментов того времени

использовались местные птицы вроде жаворонков и воробьев, но Райт нарисовал какаду. Эти тропические птицы стали известны англичанам немногим раньше, благодаря путешествиям капитана Джеймса Кука. В стране представители этого вида были большой редкостью и ценились дорого, поэтому навряд ли какаду подходил на роль подопытного в научных забавах. Изображая тропическую птицу, Райт хотел подчеркнуть, придать художественную форму той симметрии, которая сохранялась между завоеванием природы и завоеванием заморских земель и которую поддерживали английские философы, пока существовал воздушный насос (см. главу 3).

Эти эксперименты не выглядели противоречивыми, поскольку в то время жители Запада считали птиц неисчерпаемым природным ресурсом. Одним из самых ярких примеров этого заблуждения служит странствующий голубь. Сложно было представить более распространенный вид птицы в Северной Америке. Знаменитый орнитолог и художник-анималист Джон Джеймс Одюбон был так поражен «бесчисленными множествами» этих птиц, что в 1813 году в Кентукки он попытался их посчитать, пока они летели над его головой. По его оценке, только в одной «стае», которую он увидел, было не менее 1 115 136 000 голубей. Одюбон был в равной степени поражен красотой происходящего:

Невозможно описать, насколько красиво переворачиваются голуби в воздухе, когда какой-нибудь сокол пытается отбить птицу от общей массы. Тогда они с грохотом, подобным раскатам грома, спускаются вниз, как живой поток, сплоченный в единую массу. Как, прижимаясь плотно друг к другу, голуби устремляются вперед под углом по волнообразной ломаной линии, как спуска-

ются до самой земли и летят над соколом невероятно быстро. После этого они снова изгибаются вертикально вверх как мощная колонна, растягиваясь в единую линию, подобно огромному гигантскому змею¹.

Однако, пока эти птицы летели мимо Одюбона, их уже поджидали люди с ружьями. Одюбон пишет, что, где бы они ни летели, люди везде пытались подстрелить как можно больше особей, после чего употребляли в пищу и откармливали ими домашних свиней. Странствующие голуби продавались на рынках по пенни за штуку. Одюбон боялся, что люди истребят этих птиц, но не верил, что это действительно случится. 1 сентября 1914 года, через сотню лет после того, как Одюбон наблюдал голубей в Кентукки, последний известный нам странствующий голубь умер в зоопарке Цинциннати, штат Огайо, как раз вскоре после того, как люди начали массово убивать друг друга в Первой мировой войне.

По иронии судьбы сделанный Одюбоном рисунок странствующего голубя сегодня превратился в памятник вымершему виду. На нем две птицы показаны «целующимися», это ритуал ухаживания, во время которого одна особь кормит другую. Самка, она сверху, кормит более ярко окрашенного самца, ведь, как заметил Одюбон, «ласка и привязанность по отношению к сородичам, характерные для этих птиц, в высшей степени поразительны». Уже целый век мы не наблюдаем этих отношений, некогда являвшихся неотъемлемой частью североамериканской жизни, не говоря уже о том, чтобы увидеть восхитительные маневры, которыми огромные стаи этих птиц отпугивали хищников. Как и на прочих рисунках Одюбона

1 *Audubon J. J. Writings and Drawings. Washington, DC: Library of America, 1999. P. 263–264. Пер. Н. Йовчева.*



Джон Джеймс Одюбон. Странствующие голуби

Ил. 68

моделями для него служили чучела, а не живые птицы. Одюбон сделал устройство, которое с помощью проволоки позволяло ему фиксировать птиц в нужной для рисунка позе, это видно по принужденному положе-

нию крыльев нижней птицы, которая таким образом демонстрирует свой разноцветный хвост.

В хрестоматийной работе Одюбона «Птицы Америки» (1827–1838) полно воспоминаний об отстреле пернатых и разных историй о том, как он приобретал тушки птиц на птичьих рынках, процветавших тогда повсюду, от Нью-Йорка до Нового Орлеана. В то время весь этот процесс не был чем-то примечательным, но сегодня кажется, что Одюбон описывает ежедневный театр жестокости, которая привела к вымиранию вида. И хотя люди стали меньше охотиться на птиц, их популяции продолжают уменьшаться в результате разрастания человеческих поселений и изменений климата.

В 1962 году автор научно-популярных книг Рейчел Карсон заставила многих пересмотреть свой взгляд на окружающую среду, выпустив книгу «Безмолвная весна», впервые опубликованную в журнале *The New Yorker* (Carson 1962). Карсон доказала, что пестицид под названием ДДТ наносил невероятный вред человеку и животным, в том числе птицам. Название книги родилось, когда она попыталась представить себе весну без птичьего пения, ведь ДДТ наносит вред скорлупе птичьих яиц. Сочетание этого яркого образа с убедительными доказательствами Карсон привело сначала к введению ограничений на использование ДДТ, а затем и к полному его запрету. Интересно, взволновала бы угроза лишиться пения птиц сегодняшних американцев, живущих в городах, за двойным остеклением, с наушниками в ушах?

В 2007 году в отчете Одюбоновского общества о численности популяций двадцати наиболее распространенных в Америке видов птиц сообщалось, что за прошедшее с 1967 года время средняя численность тех из них, которые находятся ближе всего к вымиранию, упала на 68 %, в то время как популя-

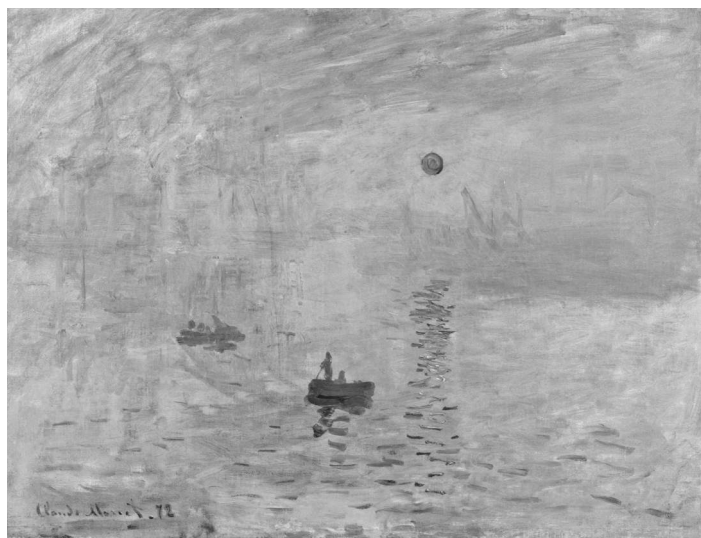
ция отдельных видов сократилась на целых 80 %¹. Согласно исследованию, проведенному в 2014 году, изменение климата угрожает половине видов пернатых в Америке. Сегодня четырехтомная книга Джона Джеймса Одюбона, написанная в XIX веке, описывает целый ворох вымерших видов и еще больше тех, чья численность резко падает. Мы живем и наблюдаем уже другую, опустевшую, лишенную многих птичьих голосов планету.

Современная красота

Произведения, которые были призваны запечатлеть новое или повседневное, сегодня также превратились в памятники разрушению окружающей среды и климатическим изменениям. Если на естествоведческих рисунках случайным образом сохранялись животные, которым скоро предстояло исчезнуть, то на картинах, изображавших новый феномен — современную индустриальную жизнь, был ярко показан процесс изменения климата, хотя художник об этом и не подозревал. Такая «двойная игра» присуща современному западному искусству. Город стал местом обитания большинства, и мы в свою очередь перенесли его в искусство, фотографию и кино. Если мы научимся смотреть на эти произведения заново, то увидим, как человечество изменило мир, и сможем по-новому взглянуть на нашу планету, что само по себе может несколько приблизить нас к решению проблемы. Но чтобы добиться такого эффекта, мы должны «развидеть», перестать воспринимать эти изменения как нечто красивое.

С самого начала эти работы производили глубокое впечатление. Нет более широко растиражированной

1 Audubon Society. Common Birds in Decline. 2007; www.audubon.org/sites/default/files/documents/sotb_cbid_magazine.pdf



Клод Моне. Впечатление. Восход солнца

Ил. 69

и более подробно изучаемой современной картины, чем «Впечатление. Восход солнца» (1873) Клода Моне.

Я не хочу принижать наше восхищение талантом Моне обращаться с цветом и светом, однако хотел бы подчеркнуть, что эта картина одновременно выявляет и делает красивым разрушение окружающей среды, произведенное человеком. Во Франции промышленная революция наступила позже, чем в других странах, и в середине XIX века страна еще только привыкала к смогу, образовавшемуся в результате использования угля в промышленных целях. Гаврский порт в Нормандии, который мы видим на картине Моне, был известен своей задымленностью. Начиная с середины XIX века этот эффект был запечатлен во множестве произведений французской визуальной культуры: на популярных фотографиях, открытках и картинах. Моне вырос в Гавре — главном во Франции порту трансатлантических пассажирских перевозок, преимуще-

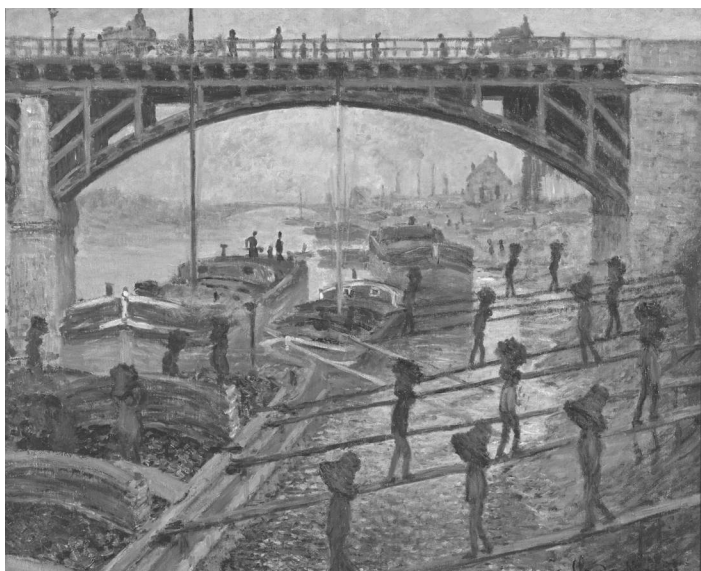
ственно пароходных. На картине Моне традиционные весельные лодки одиноко плывут на переднем плане. На заднем плане над происходящим возвышаются промышленные механизмы, вроде тех грузоподъемных кранов, что мы видим справа. Из труб трех пароходов, которые отчетливо видны на среднем плане слева, поднимается угольный дым. В целом эта картина создает ряд ярких чувственных впечатлений, которые и дали название сначала этой работе, а затем и всему направлению в живописи. Угольный дым желтого цвета, и этот цвет преобладает в верхней части картины. Ранним утром — именно этот момент запечатлен на картине — дым встречается с голубым утренним светом и красными отсветами восходящего солнца, что создает ту массу преломленного цвета, которая так потрясает на картине Моне в подлиннике.

В спонтанной, казалось бы, попытке поймать момент Моне показывает себя искусным художником. Смешение света и дыма создает очень современный вид красоты. Пароходы едва различимы в смоге, что придает им сходство с трубами заводов. Они пробиваются через толщу воды словно новый Левиафан, легендарное морское чудовище, которое философ Томас Гоббс представил в качестве символа государства. Пароходы — буквальные и метафорические источники власти. Картина нарисована так, словно художник увидел происходящее с непривычно высокой точки. Возможно, Моне смотрел из высоко расположенного окна или с корабельной мачты. Находился ли он там в действительности, не имеет значения. Моне придал художественную форму завоеванию природы и превратил некогда грозный океан в одомашненное, подчиненное человеку явление. Как если бы море вдруг стало объектом для созерцания и только.

В этот момент человечество, которое создало мир по своему образу и подобию, смотрит на свое творение

и видит, что это хорошо. И хотя поначалу современники Моне восприняли картину, как вопиюще авангардную, вскоре это изображение стало привычным и хорошо знакомым, каким остается и по сей день. Эта картина сделала преобразование мира с помощью промышленной деятельности не только очевидным, но и красивым. У красоты нет практического применения. Поэтому несмотря на то, что реальный дым говорил о промышленной деятельности, картина акцентирует внимание на его рукотворном характере. Моне хотел донести до нас, что его живопись — не просто копия, которую можно изготовить на заводе. Она создается для праздного класса, а не для рабочих. На самом же деле дым был опасным побочным явлением. Современное понимание красоты превратило цвет и запах угольного дыма в симптом непрекращающегося завоевания природы.

Два года спустя Моне полностью осознал этот взгляд на мир и написал небольшую, но насыщенную картину «Разгрузка угля». Целая флотилия барж с углем, добытым на шахтах севера Франции, входит в картину из левого нижнего угла и движется к центру, словно вторгаясь в ее пространство. Уголь, который сам по себе является продуктом очень тяжелого ручного труда, выносят с барж на руках, чтобы в дальнейшем использовать его здесь же — в промышленном пригороде Парижа. Рабочие ничем не отличаются друг от друга именно потому, что их индивидуальность не имеет значения. Важно только то, что они разгружают уголь. Как и добыча угля, это каторжный труд. Отсюда уголь доставляют (мы не видим, каким именно образом) на заводы вроде того на заднем плане, из труб которого валит дым. На этих заводах изготавливались, к примеру, сталь для строительства современных мостов, а также товары, которые везли по этим мостам на телегах. В левой части моста едва



Клод Моне. Разгрузка угля

Ил. 70

различим газовый фонарь — наглядный символ превосходства современного человека над природой. Мост представляет заметно более «высокий» уровень существования, в котором преобладают промышленные товары и искусственное освещение. Фигуры на мосту не более отчетливы или индивидуализированы, чем те, что внизу. Одни остановились передохнуть, другие наблюдают за жалкими созданиями, которые носят уголь, и вы наверняка скорее согласились бы оказаться среди тех, что на мосту. Ключевые пространства современного индустриального общества — производство и потребление — здесь соединились в одну визуальную систему.

Как и в случае с написанным несколькими годами ранее «Впечатлением», «Разгрузка угля» представляет взгляд с необычной, приподнятой над землей, точки, возможно, это вид из окна поезда, который направ-

ляется в Париж и в этот момент проезжает по мосту над рекой. Как мы видели в главе 4, вид из окна поезда часто воспринимается как прообраз кинематографа. Только на этой картине Моне превратил современный движущийся мир в стоп-кадр. Это создает сильное ощущение динамики, а теплый тон всей картины, этот приглушенный желтоватый оттенок угольного дыма, придает ей целостность. Таким образом загрязнение воздуха снова воспринимается как что-то естественное, нормальное и, следовательно, красивое. Сегодня этот изменившийся мир так глубоко в нас заложен, что обуславливает даже наше восприятие, поскольку стал уже общепризнанно красивым и эстетичным.

Если под красотой мы подразумеваем эстетику, то в данном случае искусство создает анестетик для наших чувств по отношению к физической реальности¹. Наблюдение за разгрузкой угля в заполненном смогом пригороде может и не быть возвышенным переживанием, но, глядя на картину Моне, мы воспринимаем его именно так. В живописи XIX века шторма и горы изображались красивыми, а не грозными, Моне же сходным образом изменил наше восприятие современного города. Изобретение в XIX веке анестезии — это действительно один из ярчайших примеров уменьшения человеческих страданий в истории, поэтому притупление чувств не всегда воспринималось негативно. В Нью-Йорке произошел случай, который показывает, как на самом деле работала эта анестезия чувств. Если мы посмотрим на хрестоматийную картину Джорджа Уэсли Беллоуза «Сорок два мальчика» (1907), то увидим компанию голых детей, которые жарким днем собрались искупаться в Ист-Ривер.

1 *Buck-Morss S. Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62 (Autumn). P. 3–41.*



Джордж Уэсли Беллоуз. Сорок два мальчика

Ил. 71

Подразумевается, что это дети бедняков, живущих в Нижнем Ист-Сайде, в Нью-Йорке, где в то время массово селились иммигранты, существовавшие в жутких условиях. Вода на картине черная. И это не художественный прием. Испражнения шести миллионов человек, проживавших в районе Нью-Йоркской бухты, сливались тогда прямо в воду. Помимо этого, в реке можно было обнаружить множество мертвых животных, не говоря уже о промышленных отходах. В XIX веке устричные отмели в Нью-Йорке были настолько богаты, что служили городу одним из основных источников пищи. К началу XX века все они были уничтожены.

Чиновники, уполномоченные разобраться с утилизацией сточных вод, никак не могли взять в толк, почему общественность не протестует и даже не осознает проблему. В 1912 году, через пять лет после того, как Беллоуз написал эту картину, один британский ученый так прокомментировал свою поездку по

заливу: «Я удивлен, что город, заявляющий о своем статусе одного из первых в мире, готов мириться с таким позорным состоянием дел». Чиновники, занимавшиеся канализацией, с удивлением отметили:

Жители Нью-Йорка относятся к загрязнению залива со странным безразличием. Недавно на берегу самой большой загрязненной части залива, то есть в Верхнем Ист-Ривер, там, где этот зловонный поток встречается с черной и вонючей рекой Гарлем, были построены одни из лучших и самых дорогих больниц и жилых домов в городе¹.

Смысл был в том, что пока от «босяков» из рабочего класса ожидают готовности жить в грязи и вони, нью-йоркской элите придется довольствоваться тем же. Даже сегодня любой ливень, в результате которого выпадает больше чем полдюйма осадков, смывает неочищенные сточные воды в нью-йоркские реки. Купальщики и серферы знают, что на следующий день к воде на местных пляжах лучше не подходить. Желание жить в современном городе было так сильно, что, подобно анестетику, притупляло чувства, или по крайней мере позволяло людям закрыть глаза на вид и запах воды. Образ города заместил его материальную сущность и стал новой реальностью.

Такое выборочное восприятие не было свойственно одному лишь Нью-Йорку. Более века Лондон донимали плотные завесы смога от сжигания угля. Этот устойчивый смог прозвали «peasouper» (букв. «гороховый суп»), хотя часто его неверно называют туманом, он стал атрибутом лондонской жизни. Туристы надеялись увидеть туман, лондонцы скучали по

1 *Phelps E. B., Soper G. A., Gould R. H. Studies of Pollution of New York Harbor and the Hudson River // Sewage Works Journal 6. 1934. No. 5. P. 1006.*

нему, когда уезжали из города. Он становился действующим лицом романов XIX века, взять хотя бы знаменитое начало «Холодного дома» (1852–1853) Чарльза Диккенса:

Туман везде. Туман в верховьях Темзы, где он плывет над зелеными островками и лугами; туман в низовьях Темзы, где он, утратив свою чистоту, клубится между лесом мачт и прибрежными отбросами большого (и грязного) города. Туман на Эссекских болотах, туман на Кентских возвышенностях. Туман ползет в камбузы угольных бригов; туман лежит на реях и плывет сквозь снасти больших кораблей; туман оседает на бортах баржей и шлюпок. Туман слепит глаза и забивает глотки престарелым гринвичским пенсионерам, хрипящим у каминов в доме призрения; туман проник в чубук и головку трубки, которую курит после обеда сердитый шкипер, засевший в своей тесной каюте; туман жестоко щиплет пальцы на руках и ногах его маленького юнги, дрожащего на палубе¹.

Создается впечатление, что туман (а на самом деле угольный смог) стал фоном для всей природной и человеческой деятельности. Смог настолько укоренился в городе, что его даже стали загрязнять отходы городской жизнедеятельности. При этом он заставляет магазины включать освещение на два часа раньше и приглушает свет газовых фонарей на улице. Он везде, а «в самом сердце тумана», говорит Диккенс, находится Верховный Канцлерский суд. Этот суд разбирал дела, касавшиеся собственности. Туман символизирует главенствующую роль правовых норм в современ-

ной жизни. Он проникается в каждый уголок нашей жизни, в каждый окружающий нас предмет. В глазах империалистической культуры закон отделял «цивилизованных» от «дикарей», как результат завоевания природы. Туман был очевидным побочным эффектом и символом этого завоевания. Для автора «Холодного дома» это отнюдь не было аксиомой, поскольку бесконечная судебная тяжба «Джарндисы против Джарндисов», вокруг которой строится роман, разрушила жизни всех, кого она коснулась.

Ровно через сто лет после публикации «Холодного дома» Великий смог (тогда его называли «Великим туманом»), накрывший Лондон в декабре 1952 года, превратил полдень в сумерки. На фотографиях видны приглушенные очертания достопримечательностей, теряющихся во мгле. Позднейшие исследования показали, что тогда от обострения легочных заболеваний и других проблем с дыханием умерло около 12 000 человек, это в четыре с лишним раза больше, чем число жертв 11 сентября. Но если вы посмотрите в газеты, дневники и другие источники информации об этом событии, то о жертвах там почти не упоминается. Газета «Таймс» заметила, что туман остановил дорожное движение и отметила проблемы с дыханием только у крупного рогатого скота на рынке Эрлс-корт. Продержавшись целый век, туман уже шел к Лондону в придачу, примерно так же, как смог (к тому времени его хотя бы стали правильно называть) ассоциировался с Лос-Анджелесом. Сейчас, оглядываясь назад, Великий смог часто ассоциируется с принятым в 1956 году законом «О чистом воздухе» (Clean Air Act), который наконец-то положил конец если не смогу в целом, то хотя бы «гороховому супу». Но на самом деле этот законопроект был внесен на рассмотрение членом парламента, а не министерством, значит, по мнению правительства, срочной необходимости в этом не было.

Олимпийский уголь и сталь

В романе «Дорога на Уиган-Пирс», в хрестоматийном описании городской нищеты времен Великой депрессии 1930-х годов, Джордж Оруэлл пишет:

Наша цивилизация <...> зиждется на угле — его значение даже больше, чем мы себе представляем, даже когда задумываемся об этом. Машины, поддерживающие наше существование, и машины, на которых делают другие машины, — все они напрямую или косвенно зависят от угля¹.

Это во многом верно до сих пор, особенно если взять в расчет производство стали. Статистика показывает, что с 1980-х — с тех пор, как началась глобализация, — разрушение окружающей среды происходит все быстрее, особенно через выброс углерода в атмосферу. В Великобритании, несмотря на высокий уровень CO₂, 30 % энергии по-прежнему вырабатывается из угля, в то время как в США в 2013 году из угля было получено 39 % электричества. Китай, который на сегодняшний день является крупнейшим потребителем энергии в мире, в 2011 году 69 % энергии получил из угля. Уголь снова стал крупнейшим источником углеродных выбросов в мире, обогнав по объему даже транспорт. В ситуации, когда меняется весь мир, сравнивать показатели отдельных стран не имеет большого смысла. Мы должны задуматься о причинах и следствиях в планетарном масштабе, а это значит заново научиться смотреть на мир. Мы не можем опираться на фрагментарную картину своей страны или региона, мы должны собрать воедино разные точки зрения, чтобы увидеть

1 Оруэлл Дж. Фунты лиха в Париже и Лондоне. Дорога на Уиган-Пирс. М.: АСТ, 2018. С. 210.

антропоцен таким, какой он есть. Возможно, мы все еще находимся под действием анестезии, которую дает наслаждение современной городской жизнью, и «не видим», чего это стоит нашему дому и всей планете.

Рассмотрев сюжет «Разгрузки угля» Моне, мы увидели, как формировался антропоцен в Европе. Сегодня нам нужна глобальная версия подобного взгляда. Вместо одиночного кадра мы должны представить целую серию из таких снимков, соединенных в «фильм», который позволил бы нам увидеть структуры, сети, историю и эффекты антропоцена. Этот фильм представил бы нам не взгляд из окна поезда, а, скорее, вид с земли. И в первую очередь это был бы взгляд тех, у кого земли нет. В Бразилии 1 % населения владеет 45 % всей территории страны. Во всем мире 20 % голодающих составляют безземельные производители пищи, в то время как по данным Всемирного банка в 2011 году 2,2 миллиарда человек зарабатывали 2 доллара в день или меньше¹. Кроме того, это взгляд с пермакультурных ферм, с подножия небоскреба и из самостроев вокруг глобальных городов.

Земля, которая принадлежит тем, кто ее обрабатывает в духе пермакультуры, составляет противоположность глобальному городу, который для получения энергии использует уголь, а для строительства зданий — сталь. Угольная и сталелитейная промышленность связывают такие горнодобывающие страны, как Австралия, Бразилия, Индия и ЮАР с Китаем и экономиками развитых стран в систему добычи, выработки и использования энергии, а также строительства в глобальных городах. Это как раз та система, которую нам нужно понять, чтобы научиться мыслить визуальными образами и увидеть, как меняется мир.

1 Бедность. Обзор Всемирного банка; www.vsemirnyjbank.org/ru/topic/poverty/overview

Во время проведения Олимпийских игры в Пекине в 2008 году западные СМИ и спортивные круги были чрезвычайно озабочены тем, как загрязнение воздуха отразится на проведении игр. Некоторые спортсмены приезжали в Пекин в масках. Недавно было подсчитано, что ежегодно в Китае около 750 тысяч человек умирают от вызванных загрязнением заболеваний. Зимой 2012 года 600 миллионов китайцев провели под облаком смога площадью 1,3 миллиона квадратных километров. Его можно было наблюдать из космоса, и рассеивалось оно лишь изредка¹.

Для сравнения, когда в первый день лондонской Олимпиады 2012 года поступил сигнал об опасном уровне загрязнения воздуха, никто об этом не обмолвился. История о качестве лондонского воздуха должна иметь счастливый конец. С 1990 года загрязнение воздуха в Великобритании уменьшилось на 21 %, в основном благодаря отказу от использования угля². Но картину портят выбросы углерода, причиной которых являются импортированные товары и сервисы. С 1997 по 2004 год в Великобритании загрязнение от импорта увеличилось на 23 %, но на сегодняшний день из-за финансового кризиса успело упасть³. Лондон сможет достигнуть принятых в Евросоюзе стандартов качества воздуха только к 2030 году, об этом было сказано уже давно. В западных медиа смог в Китае у всех на слуху, в то время как на ошибки развитых стран закрывают глаза.

Как же нам научиться видеть сквозь эту дымку? Давайте перенесем эту олимпийскую параллель на

1 Zand B. Pollution Forces Chinese Leaders to Act // Spiegel online. 6 марта 2013; www.spiegel.de/international/world/chinese-leaders-forced-to-counter-environmental-pollution-a-886901.html

2 www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/295968/20140327_2013_uk_greenhouse_gas_emissions_provisional_figures.pdf

3 www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/261692/consumption_emissions_28_Nov_2013.pdf

сеть горнодобывающих и сталелитейных предприятий. Как на пекинской, так и на лондонской олимпиаде одним из главных событий стало строительство монументальной стальной конструкции ведущими художниками страны. В Пекине Ай Вэйвэй участвовал в разработке потрясающего стадиона «Птичье гнездо» (его официальное название Пекинский национальный стадион), в то время как Аниш Капур создал для Игр 2012 года в Лондоне гигантскую уличную скульптуру, известную как Орбита. И стадион, и скульптура были сделаны из стали. Мировая сталелитейная промышленность находилась на подъеме, обусловленном Китайским экономическим бумом. Согласно цифрам за 2012 год, Китай произвел более 700 миллионов тонн стали, то есть половину всего мирового объема, а США, для сравнения, — всего лишь 88 миллионов¹. Производство стали — грандиозный источник выбросов углерода. Согласно данным Организации экономического сотрудничества и развития:

Сталелитейная промышленность производит 5 % (8 %, если брать в расчет энергозатраты, добычу руды и производство сплавов) от мирового объема выбросов CO₂. Сталелитейная отрасль — крупнейший промышленный источник выбросов CO₂ (30 %)².

Таким образом смог вокруг стадионов был непосредственно связан со сталью, из которой они и окружающие их сооружения были изготовлены.

1 Bloomberg. 18 января 2013; www.bloomberg.com/news/2013-01-18/china-s-steel-production-rises-3-1-in-2012-as-economy-expanded.html

2 Конкурентоспособность в сталелитейной промышленности. 74-е заседание комитета ОЭСР. Париж, 1 июля 2013; www.oecd.org/sti/ind/item%203.%20mckinsey%20-%20competitiveness%20in%20the%20steel%20industry%20%28oecd%29%20-%20final.pdf



Пекинский национальный стадион

Ил. 72

На один только стадион «Птичье гнездо» потребовалось 110 000 тонн стали. Вначале удивительная эллиптическая форма стадиона была задумана для поддержания раздвижной крыши. По финансовым соображениям от крыши отказались, и тогда родилась эта прекрасная своеобразная форма. Пористое на вид здание было спроектировано швейцарской фирмой Herzog & de Meuron совместно с китайским архитектором Ли Ксингангом. Прообразом для него послужили образцы китайской керамики, стоимость же составила 300 миллионов долларов. Как выразился Ли Ксинганг, «для Китая птичье гнездо — дорогое удовольствие, но это лакомство, которое едят только по праздникам».

Создатели стадиона приняли концепцию природы как ресурса для удовлетворения человеческих потребностей, и превратили его в монумент китайскому прогрессу. В свете фейерверков на церемониях открытия и закрытия Игр стадион действительно выглядел потрясающе. Еще более примечательной была невидимая трансформация, которую произвели китайские власти во время Игр. Принудительно уменьшив промышленную активность и перекрыв

дороги, Китай смог обеспечить на время Олимпиады несколько дней чистого воздуха. Более того, как позднее подсчитали ученые, выбросы в атмосферу уменьшились на 0,25 % относительно общемировой задачи по удержанию роста средней температуры на уровне меньше 2° С. Неожиданный урок состоит в том, что если бы другие глобальные города пошли по указанному пути, сдержать глобальное потепление можно было бы даже на столь позднем этапе.

Четыре года спустя в Лондоне Олимпийские игры также были отмечены установкой своеобразного монумента из стали — Arcelor Mittal Orbit («Орбиты») Аниша Капура. Сталь для него была предоставлена компанией Arcelor Mittal (поэтому башню стали называть в ее честь), глобальной сталелитейной корпорацией, которой управляет Лакшми Миттал, самый богатый человек Великобритании. Доходы его компании в 2011 году составили более 94 миллиардов долларов, а ее представительства расположены в 60 странах. На протяжении всего 2012 года разворачивалась горячая кампания против потери рабочих мест на заводе Arcelor Mittal на северо-западе Франции, что среди прочего отразилось и на президентских выборах. В Лондоне этих проблем не замечали, там дискуссии в основном шли об «Орбите», как произведении искусства. Башня очень сильно отличается от других известных работ Капура, которые состоят по большей части из гладких, скругленных форм и зеркальных поверхностей. «Орбита» выглядит как непонятный запутанный клубок. Сам Аниш Капур сказал, что он хотел «сделать что-то, что находилось бы в постоянном движении»¹.

С той точки, откуда вроде бы предполагалось смотреть на «Орбиту», мы видим длинную конструкцию, которая тянется из левого нижнего угла вправо



Аниш Капур. Орбита

Ил. 73

и вверх, нарушая цельность строения. С другой стороны «Орбита» выглядит лучше. И все же, что это? Возможно, Капур слишком хорошо справился с задачей воплощения «нестабильности». На вершине конструкции, похожей на жуткие европейские круговые парковки для автомобилей, расположена смотровая площадка. В целом — это, конечно, зрелище. Эффект

сохраняется, пока вы смотрите на Олимпийский стадион, который расположен по соседству и который оказался меньше, чем я предполагал. Или на лондонский Сити, очертания которого с каждым годом становятся все более кричащими, и на громадный 308-метровый 87-этажный увенчанный стальным шпилем весом в 500 тонн небоскреб The Shard («Осколок»). Спроектированный Ренцо Пьяно он был построен как раз к Олимпиаде. Если посмотреть на Сити с другой точки зрения, то он предстанет источником множества скандалов, связанных с финансовым кризисом 2008 года, таких, например, как история манипуляций с процентными ставками LIBOR*. Однако стоит направить взгляд в противоположную от Орбиты сторону, и перед нами вид на Стратфорд — пока еще не облагороженную часть Ист-Энда, где преобладают малопривлекательные высотки, переплетения дорог, нависающие над головой линии электропередач и железнодорожных путей.

В интервью Капур говорил о своей любви к легендарной башне Татлина и Эйфелевой башне. Стальная пирамида Густава Эйфеля была построена к Международной выставке 1889 года в Париже. В то время эти выставки были масштабными представлениями для туристов, где показывались предметы со всего империалистического мира. Во многих павильонах в качестве живых экспонатов демонстрировались даже жители заморских стран. Всемирная выставка была беспечным празднеством в честь завоевания природы и расцвета западной «цивилизации» на отвоеванном месте.

Спиралевидная конструктивистская башня Татлина (1919–1920), которая, напротив, так и не была построена, задумывалась как монумент революции

* Ставка лондонского рынка межбанковских кредитов.

1917 года. В этом проекте Татлин стремился превзойти Эйфелеву башню и таким образом обозначить победу коммунизма. Ленин, как известно, понимал под коммунизмом «Советскую власть плюс электрификацию всей страны», то есть он демонстрировал все тот же решительный настрой на завоевание природы. Если представить скульптуру Капура в качестве преемника и империализма, и коммунизма, то получится «Монумент глобализации». В этом контексте, через четыре года после начала финансового кризиса 2008 года, становится понятным сильное ощущение нестабильности, которое производит эта конструкция. С этой точки зрения можно представить, что в действительности «Орбита» представляет собой комбинацию из символов фунта, доллара и евро: £ / \$ / €. Если так, то это и вправду наиболее подходящий монумент из всех возможных.

Визуальное мышление в эпоху антропоцена

Если нам нужны новые представления о себе в мире, то появится и потребность в новых способах визуального мышления в эпоху антропоцена. Нам может понадобиться даже памятник антропоцену (аргентинский художник Томас Сарацено уже планирует возведение такого монумента в Тулузе, Франция). Мы же начнем с документов, собранных за последние двадцать лет канадским фотографом Эдвардом Буртинским — снимки «индустриальных ландшафтов» появившихся в ходе разработки месторождений полезных ископаемых. Эти ландшафты можно увидеть по всему миру, они полностью рукотворны, это кирпичики антропоцена. На фотографии угольного карьера компании Westar, сделанной в 1985 году, Буртинский запечатлел масштабные разработки в Спарвуде. На фоне гигант-

ской воронки, образованной в ходе добычи, грузовики и прочее оборудование кажутся крошечными, обнаженный склон формирует новую, апокалиптическую, созданную человеком картину мира. Можно сказать, что это и есть ландшафт антропоцена. Спарвуд расположен недалеко от национального парка Банф в Британской Колумбии, это небольшое поселение, известное только тем, что в нем выставлен самый большой, как заявляется, грузовик в мире. Для быстрой доставки угля между месторождением и федеральными магистралями проложены хорошие дороги. Уголь из этой шахты открытого типа теперь используется в производстве стали. В 2014 году, через тридцать лет после того, как была сделана эта фотография, карьер планировалось разрабатывать еще 29 лет. Подобные связи и промышленные сети обеспечивают возведение таких объектов, как стадион в Пекине и Орбита в Лондоне, но они остаются невидимы, это материальная сторона глобализации, на которую большинство закрывает глаза, как и в случае с ландшафтом антропоцена, наблюдаемым только теми, кто на нем работает.

Еще один жизненно важный аспект нового мышления заключается в необходимости показать, что колониальная история продолжает влиять на производство энергии. Художник Самми Балози (р. 1978) доказывает, что колониальная история Лубумбаши — второго по величине города Демократической Республики Конго (ДРК), расположенного в провинции Катанга, непосредственно связана с глобальными городами и их цифровыми сетями. Балози родился в Лубумбаши, учился в ДРК и во Франции. В своем обширном и широко выставлявшемся проекте «Память» (2006) художник монтирует фотографии, на которых африканцы и европейцы колониальной эпохи представлены на фоне современных месторож-



Самми Баложи. Память

Ил. 74

дений ископаемых. Так в нашем глобальном настоящем в очередной раз возникают призраки мрачного прошлого.

Баложи смонтировал черно-белые и цветные снимки и напечатал их очень крупным форматом, что не может не привлекать внимание. Его работа — это свидетельство долгой истории эксплуатации ресурсов в регионе. Начиная с 1920-х годов бельгийские колонисты разрабатывали огромные залежи меди в Катанге, зачастую используя для этого подневольную рабочую силу, особенно во время Второй мировой войны, когда потребность в меди была высока. В 1980-х, после обретения страной независимости, государственная горнодобывающая компания Gécamines прославилась в равной степени как объемами выработки, так и уровнем коррупции. За прошедшие после войны десятилетия месторождения, которые фотографировал Баложи, превратились в постиндустриальные руины. Разрушенные здания и гигантские залежи хвостов (так называются отходы, оставшиеся после извлечения руды) образуют апокалиптический пейзаж. Вот что говорит Баложи:

мои нынешние работы напрямую связаны с колониальным прошлым, которое породило города провинции Катанга. Эти города были построены прямо на шахтах. Шахты — это уже история Катанги. Суть моего исследования состоит в изучении повседневной жизни жителей Конго¹.

В 2006 году Конго находилась в самом низу индекса человеческого развития ООН и в нижней части индекса прозрачности, что свидетельствует о высоком уровне коррупции в стране. Порядка полумиллиона человек, включая множество детей, до сих пор работают в этом регионе шахтерами, чтобы добыть средства к существованию, а это значит, что они самостоятельно добывают из земли и продают содержащую руду породу. Спрос на медь во многом исходит со стороны Китая, который забирает до 40 % мировых поставок, чтобы производить товары народного потребления, такие как компьютеры, холодильники, автомобили и сантехническое оборудование. В США закон Додда—Франка (принят в 2010 году)² сегодня запрещает использование так называемых конфликтных минералов, то есть минералов, добытых под принуждением или в условиях войны. Несмотря на усилия таких компаний, как Intel, движение минералов на глобальном рынке так запутано, что выяснить, использовалась ли медь из Конго при производстве компьютера, на котором я пишу эту главу, практически невозможно.

Какими технологиями мы должны воспользоваться, чтобы эти мировые потоки стали прозрачными? На международной документальной выставке «Уголь +

1 Sammy Baloji. Portfolios // Prix Pictet; www.prixpictet.com/portfolios/earth-shortlist/sammy-baloji/statement

2 Подробнее см. сайт Комиссии по ценным бумагам и биржам США; www.sec.gov/about/laws/wallstreetreform-cpa.pdf

лед» (Coal + Ice) 2011 года работы более тридцати фотографов были собраны с целью обозначить очевидную связь между ростом потребления угля и таянием арктических льдов¹. По словам кураторов выставки Йеруна де Вриса и фотографа Сьюзан Мейселас, «Уголь + лед» «наглядно показывает скрытую цепочку событий, приведенную в действие потреблением угля. Эта фотографическая дуга движется из глубин угольных шахт к ледникам Больших Гималаев, где газы, создающие парниковый эффект, нагревают высокогорный климат» (Coal + Ice 2010). Выставка предлагала зрителями самим разглядеть связь между современностью и климатическими изменениями, не подталкивая к простым ответам и не навязывая свои выводы.

Тающие ледники фотографа Джеймса Браширса нависают над впечатляющими документальными изображениями китайских шахтеров за работой. Но все не так просто. Шахтеры образуют сплоченные сообщества, которые дают своим членам не только финансовые выгоды, но уважение и чувство общности. В то же время это тяжелая и опасная работа, которая влечет за собой последствия планетарного масштаба. Прекращение добычи горных пород пошло бы на пользу климату, но не шахтерским общинам. Как относиться к такой альтернативе — вот вопрос к зрителю. Для этого нужно время, и такие выставки позволяют нам воспользоваться визуальным мышлением, чтобы представить себе эти сценарии и найти решение.

Нам необходимо развивать навыки визуального мышления, чтобы понять взаимоотношения человечества с такими ключевыми природными системами, как реки, которые сегодня претерпевают коренные изменения. Взять хотя бы жизненно важную для США Миссисипи. Она уже давно служит Америке «шелко-



Выставка «Уголь + лед». Исянь, Китай

Ил. 75

вым путем»: со времен южного хлопкового царства и до сегодняшних поставок зерна вниз по реке и нефтяных танкеров на север, — все это Миссисипи, главная артерия страны. Она также обеспечивает водой — а в последнее время все чаще затапливает — множество штатов. В 1944 году Гарольд Фиск, служивший в инженерных войсках США, которые отвечают за федеральные водные пути, нарисовал уникальную карту поймы реки Миссисипи.

На крупномасштабной, монументальной карте Фиска показано множество извилин и поворотов реки, формировавшихся на протяжении всей геологической истории планеты. Эта карта делает глубокое время видимым. В центре запутанного переплетения старых траекторий «современное» русло реки показано белым. Результат этой работы больше похож на картину Уильяма Блейка, чем на геологическую диаграмму. Две сотни лет, на протяжении которых американцы европейского происхождения пытались изменить течение реки — слишком короткий период, чтобы ото-



Гарольд Фиск. Карта реки и поймы Миссисипи

Ил. 76

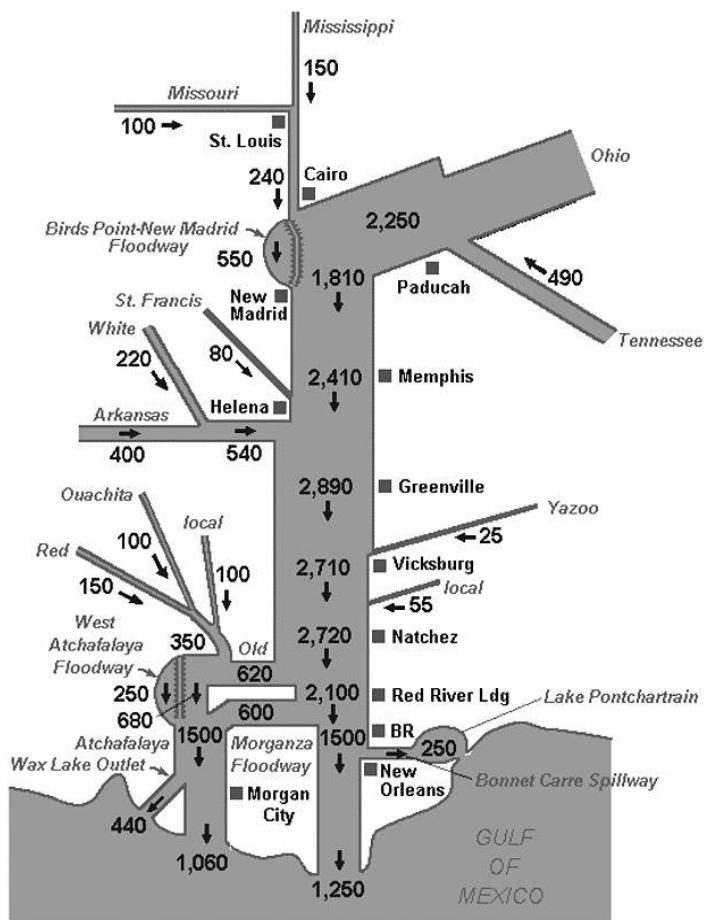
бразить его в хронологии такого масштаба. Эта карта дает ощущение, что река — это не бездушный водный поток, а живое существо, со своей историей и памятью.

Она соединяет в себе сравнительный анализ и историю, и показывает, что любая попытка удержать реку в заданном русле, скорее всего, окажется тщетной.

Военные карты XXI века, напротив, показывают реку в виде прямой линии, заключенной в тиски неприступных дамб, которые на самом деле сильны лишь до первого прорыва. Новый Орлеан испытал это на собственной шкуре, когда в 2005 году дамбы были разрушены в результате урагана Катрина. Поначалу вы можете даже не понять, что перед вами карта реки.

Военная карта делает завоевание природы наглядным. Она превращает узоры и завихрения реки, которые нанес на карту Фиск, в ряд прямых линий и значений. Но такой реки на самом деле нет. И удерживать ее в этих границах военные тоже не могут.

Инженерные войска — это группа солдат, участвующих в удержании и расширении отвоеванных у природы территорий. Они называют речную воду врагом и используют для защиты городов так называемую модель «крепости». Это привело к уничтожению болот и заболоченных рукавов рек, которые давали хоть какую-то естественную защиту от наводнений. После Катрины большинство тех, кто призывал к восстановлению Нового Орлеана, настаивали на этой крепостной или «жесткой» модели. После того как по Нью-Йорку ударил ураган Сэнди (2012), стал использоваться термин «устойчивость», под которым понимались дамбы и другие барьеры. Альтернативой ему служит «плавное развитие». Плавное развитие делает ставку на восстановление болот, трясин, моллюсковых отмелей и других территорий, которые поглощают или отводят наводнения. Они позволяют рекам течь естественным образом. Сравните карту Миссисипи Фиска с той, которую нарисовали военные, и вы увидите, как армия пытается заменить изгибы прямыми линиями. В по-прежнему сильно милитаризирован-



Проект «Река Миссисипи и притоки: расчет проектного наводнения»

Ил. 77

ном обществе «жесткие» инструменты кажутся более притягательными в культурном и политическом плане, даже если «деликатные» инструменты выглядят более эффективными.

Основной вопрос состоит в том, как же нам все-таки разглядеть меняющийся мир вокруг нас. От гре-

ческого философа Аристотеля мы унаследовали идею единства времени и места, которая учит тому, что изображение можно увидеть только из определенной точки в определенный день. Известные еще в античности правила зрительной перспективы, возродившись с новой силой в эпоху Ренессанса, предписывали, что единственный зритель должен находиться в одном, конкретном месте. Чтобы увидеть меняющийся мир, нам придется отложить в сторону эти освященные веками традиции. Мы должны научиться сравнивать явления, не связанные между собой временем и пространством, и смотреть как со своей, так и с чужих точек зрения.

Кроме того, как показывают примеры из этой главы, начиная с Гуама и заканчивая Миссисипи, мы должны изменить свои представления о времени. Глубокое время меняется прямо у нас на глазах. Если мы не будем принимать в расчет ситуацию во всем мире, обстоятельства постоянно будут заставлять нас врасплох. Развитые страны по большому счету не придавали значения сообщениям о подъеме уровня воды в Тихом океане, поскольку считали, что на них это никак не отразится. Поэтому, когда в 2011 году цунами затопило дамбы в Японии и на атомной электростанции в Фукусиме произошел крупный выброс радиации в атмосферу, Тихий океан и за его пределы, это стало для нас неожиданностью. «Человек не остров», писал в XVII веке, в Лондоне, Джон Донн. Сегодня все мы между собой связаны и меняется само понимание перемен.

Глава 7

Изменяя

мир

1 января 1994 года, пока весь мир приходил в себя после новогодних празднеств, сапатистская освободительная армия вышла из джунглей Чьяпаса, что в Мексике, и заявила «Ya Basta!» («Хватит!»). Эта акция была спланирована, чтобы совпасть с датой вступления в силу североамериканского соглашения о свободной торговле (НАФТА), которое устранило торговые барьеры между Мексикой, США и Канадой. САНО (Сапатистская армия национального освобождения) была сформирована для создания альтернативных глобализации методов развития для местных майя и других народностей, и специализировалась на гражданских, а не военных методах сопротивления. Сапатисты умело воспользовались медиаресурсами, чтобы распространить идею политики «из низов и для низов», издав серию «Деклараций Лакандонских джунглей» онлайн. Для них перемены в СМИ и изменения в политике были двумя сторонами одного процесса. У сапатистов проявился талант к организации привлекающих СМИ событий. Их представитель, субкоманданте Маркос, стал в некотором роде медиалицом, он всегда появляется перед камерами в балаклаве, с курительной трубкой.

Многие предписывают сапатистам изобретение «хактивизма» — онлайн-активизма, цель которого — нарушение работы правительственных и корпоративных сайтов. Одна из первых таких акций прошла после жестокого вторжения мексиканской армии, которое привело к перемещению 5000 человек. В ответ на это 18 июня 1999 года сапатисты и их союзники устроили виртуальную сидячую забастовку на сайте мексиканского правительства. Поскольку системы безопасности в сети в то время были еще относительно примитивными, люди могли принять участие в виртуальной забастовке, воспользовавшись простым HTML-скриптом. Сапатисты настаивают на том, что их действия характеризуются как акты электронного

ненасильственного гражданского неповиновения, а не преступные деяния. В Шестой декларации сапатисты заявили, что они предвидят рождение «мира, в котором есть место для множества миров, мира, который может быть единым и разным»¹.

Если рассматривать их вместе, то эти подходы составляют новую форму «репрезентации» в эпоху глобализации. «Репрезентация» имеет в данном случае два различных значения. Во-первых, репрезентация как способ отображения событий и опыта в форме кино, фотографии или любого другого медиа. Для сапатистов такие коллективные медиасобытия, как виртуальная сидячая забастовка, составляют не только одну из форм рекламы их дела, это пример того мира, который они надеются создать. Благодаря распространению глобальной цифровой культуры такой коллективный подход к медиа сейчас куда более распространен и понятен, чем в 1994 году. Во-вторых, «репрезентация» означает правительственную представительную систему, в которой отдельные личности выбираются или назначаются на должности, чтобы представлять интересы других. Однако когда эти представители занимают свой пост, им предоставляется известная свобода действий. Сапатисты хотели наделить людей властью управлять своими делами в режиме так называемой прямой демократии. Но хотя их пример вдохновлял людей по всему миру, добиться долгосрочных перемен сапатистам удалось только в Чьяпасе. На самом деле их идея представительной демократии с использованием цифровых медиа больше подходила новым глобальным городам. Работа с этой двойственной концепцией репрезентации — это вторая составляющая того нового визуального мышления, которого от нас требует эпоха глобализации.

1 Шестая декларация Лакандонских джунглей // Enlace Zapatista. 2005. enlacezapatista.ezln.org.mx/sdsl-en

Бунтующие города

С тех пор глобальные города по всему миру, от Каира и Стамбула до Нью-Йорка и Мадрида, действительно стали площадками для выражения протеста, где, по словам исследователя Дэвида Харви (2013), утверждается «право на город». Здесь молодое, живущее в городе и пользующееся сетью большинство ставит под сомнение обе формы репрезентации. В 2001 году протестующие в Аргентине свергли ни много ни мало целых пять правительств, используя слоган: «Они нас не представляют»¹. Их призыв ставит вопрос: сможет ли новое глобальное большинство представлять себя как политически, так и визуально, или же визуальная олигархия, создаваемая глобализацией, никогда не закончится?

Двойной вопрос репрезентации впервые был поднят в крестьянских регионах Аргентины и вскоре взволновал глобальные города этой страны. После краха военной диктатуры в 1983 году, Аргентина регулярно получала денежные займы от международного валютного фонда (МВФ). В 1990-е МВФ подтолкнул правительство страны к введению строгого режима экономии. Но даже эти меры не помогли, и в ноябре 2001 года правительство конвертировало денежные средства населения в активы, которые могли бы быть использованы для выплаты международных займов. В результате вы уже не могли получить свои деньги через банкомат. Работа финансовой системы была нарушена. 19 и 20 декабря 2001 года жители Буэнос-Айреса неожиданно взбунтовались, а вслед за ними и вся страна. При населении примерно в 13 миллионов человек, площадь Буэнос-Айреса составляет всего

1 *Sitrin M. Horizontalism: Voices of Popular Power in Argentina.* Oakland, CA: AK Press, 2006. P. 3–5.

лишь около 200 квадратных километров. Его жители заставили сложить полномочия существующее правительство, а затем и четыре последующих, и все это за один месяц (Sitrin 2006). Это была первая из новейших попыток изменить мир, превратив глобальный город в бунтующий город. Новое большинство нашло новый способ требовать перемен. Гневное «Хватит!» привело к «Que se vayan todos!» («Пусть уйдут все!»), потому что они нас не представляют. Это значит, что «мы» должны действовать сами.

Движение за саморепрезентацию, которое зародилось в Латинской Америке, распространилось по всему миру благодаря социальным сетям и другим интернет-платформам. В 2011 году всеобщее внимание к нему было привлечено Арабской весной и последующим глобальным движением «Окупай» (Оссуру). Эти движения пытались найти новые способы репрезентации, как для отдельных личностей, так и для «всего народа». С помощью социальных медиа и политических акций сначала участники заявляли о своем имени, будь то *indignados** в Испании, 99 % в США или просто «народ» в Тунисе и Египте. Затем они выбирали место: площадь Тахрир в Египте, Пуэрта-дель-Соль в Мадриде, Зукотти-парк в Нью-Йорке. Оттуда эти движения требовали не представительства, но возможности быть *indignados*, 99 % или народом соответственно. Они защищали право смотреть и быть увиденным в Сети и в городском пространстве. Новая саморепрезентация использовала смартфоны, граффити, веб-сайты, социальные медиа, демонстрации и захват площадей.

В Египте те, кто стоял на площади, требовали возможности быть египтянами, а не представлять их. Их голос оказался достаточно сильным, чтобы смещать

* Несогласные (*исп.*).

лидеров и свергать режимы. На какое-то время даже показалось, что «арабская весна» и другие движения действительно могут изменить мир. Но бунтующие города редко распространяли свое влияние на всю страну, поэтому лидерам удавалось вновь заявить свои права на статус правомочного представителя народа в целом, зачастую используя стратегическое преимущество в лице государственных СМИ. Теперь, когда волна попыток заявить свои права на город улеглась, мы можем оглянуться и увидеть, как она изменила визуальную культуру на территории от Северной Африки до Северной Америки. Участники этих протестных движений были первыми, кто использовал глобальные социальные медиа для создания визуальных концепций по вопросам репрезентативности и социальных изменений: к чему мы движемся?

2011 и после: Северная Африка

Если визуальная культура — это перформанс, в чем мы убедились в главе 1, тогда «арабская весна» началась с драматичного пролога. В Тунисе один человек стал символом того, к чему приводят государственные репрессии. Тарек аль-Тайиб Мохаммед Буазизи был торговцем фруктами, который 17 декабря 2010 года совершил самосожжение. Это была отчаянная попытка протеста против вмешательства в его работу полиции и против режима в целом. Такие самосожжения уже имели прецеденты в 1960-х и служили протестом против войны во Вьетнаме, а также советской оккупации Восточной Европы. Буазизи жил в небольшом городе Сиди-Бу-Зид, расположенном недалеко от шахтерского городка, который в 2008 году уже был в течение шести месяцев оккупирован протестующими.

Годом ранее в городе Монастир, в 200 километрах от Сиди-Бу-Зид, молодой торговец пончиками, устав

от полицейских препон в бизнесе, также поджег себя перед зданием мэрии. Ничего не произошло. Год спустя Мохаммед Буазизи повторил эту акцию, и в Тунисе произошла революция. Почему его действия получили общественный резонанс, а предыдущая акция — нет? Разница только в одном: распространение новостей через Facebook и другие пиринговые формы коммуникации. Facebook не был причиной революции, но он обеспечил распространение информации. Люди были готовы к действиям, потому что климатические изменения спровоцировали засуху, которая привела к росту цен на продукты, и все это в условиях политической коррупции, массовой безработицы и повсеместного недовольства.

Социальные медиа позволили людям отказаться от невидения кризиса, чего требовал от них режим. Получив информацию о происходящем, они вынуждены были действовать, иначе не произошли бы никакие социальные изменения. После смерти Буазизи все последующие акции протеста подробно освещались Аль-Джазирой, катарским спутниковым новостным телеканалом. После того как две эти новые формы репрезентации вошли во взаимодействие, самоубийство Буазизи послужило началом процесса, в результате которого люди заключили, что с них довольно, режим их не представляет, и, следовательно, они должны взять управление страной в свои руки.

Во время революции 2011 года французский самовозглашенный «артиivist»*, который называет себя JR, понял, что на его глазах происходит трансформация тунисской визуальной культуры. За последние сорок лет единственным портретом на улицах Туниса могла быть только фотография бывшего тунисского

* Неологизм, образованный из английских слов artist («художник») и activist («активист»).

диктатора Зин аль-Абидин Бен Али. JR устроил репрезентацию Туниса «наоборот», он ввел в публичное пространство людей, которых раньше никто не видел. Эта акция задумывалась, как трансформация невидения в видение. JR работал совместно с тунисскими блогерами, пользовался только локальными связями и фотографиями, а целью его было создание серии из ста портретов людей, участвовавших в революции. Фотографии были распечатаны в виде постеров 90 × 120 сантиметров и расклеены в четырех тунисских городах. Среди прочих площадками для этой акции послужили бывший комиссариат секретной полиции и одна из резиденций Бен Али.

Проект был назван «артократия», то есть власть искусства. И все же этот общедоступный проект подвергся в Тунисе сильной критике. «Почему только сто?» — вот самая частая претензия. Ведь революция повсеместно воспринималась как заслуга всего народа, а не отдельной группы героев. Постеры JR не представляли — да возможно и не могли — адекватно представить революцию. Никто не хотел менять автократию, власть одного человека, на артократию ста, даже в качестве шутки. Визуальное мышление JR оказалось недостаточно острым.

Египетские протесты 2011 года и позднейшие события были, вероятно, наиболее яркой попыткой восстановить репрезентацию и изменить визуальное мышление. Молодое население египетских городов восстало против серьезного продуктового кризиса, вызванного североафриканской засухой, которая, безусловно, была связана с изменением климата. Как показали исследования Центра климатической безопасности, не являясь прямой «причиной» этих событий, «последствия изменения климата стали теми стресс-факторами, которые способны воспламенить летучую смесь из скрытых причин и привести

к революции»¹. Связь через социальные медиа также стала одним из решающих факторов, наряду с плотностью городского населения в Каире и Александрии, где проживает более десяти миллионов человек. По меньшей мере 70 % населения Египта составляют люди моложе 30 лет, в то время как официальный рейтинг безработицы среди молодежи составлял во время революции 25 % и больше. Было бы правильнее сказать, что на площади Тахрир «Египет» был создан заново и его продолжали переосмыслять и пере-репрезентировать, пока армия не положила этому конец.

Будучи ведущей глобальной корпорацией Facebook тем не менее стал ключевым инструментом протестующих в Египте. Все началось с 400 000 «лайков» на странице «Мы все — Халед Саид» в Facebook в 2011 году. Халед Саид был блогером, которого арестовала полиция и который умер в результате пыток в 2010 году. Виртуальное собрание на его странице в Facebook отчасти спровоцировало массовые демонстрации в январе 2011, поскольку сделало очевидным существование альтернативной социальной группы. Более тридцати лет диктатура Хосни Мубарака пресекала любые демонстрации в физическом пространстве. Facebook также использовался для обмена новостями и информацией о датах проведения акций. 25 января 2011 года было обозначено в Facebook как день массовой демонстрации, эта информация распространялась на улицах и через Twitter. Более 90 000 человек «лайкнули» страницу на Facebook. В действительности же на улицы вышли сотни тысяч, поскольку социальные медиа стали небывалой мощности катализатором этого движения. Масштаб стачки оказался сюрпризом для всех, начиная с организаторов и закан-

1 Werrel C. E., Femia F. The Arab Spring and Climate Change, The Center for Climate Security [2013]; climateandsecurity.files.wordpress.com/2012/04/climatechange-arabspring-ccs-cap-stimson.pdf

чивая полицией и внешним миром. Режим больше не представлял этих людей.

Уличные бои 28 января открыли для заново формирующейся нации площадь Тахрир. Наверное, это был наиболее похожий на революции XIX века государственный переворот, который нам когда-либо доведется увидеть. Разница была лишь в том, что его показывали в прямом эфире через интернет и по телеканалу Аль-Джазира, чьи трансляции свели на нет все попытки диктаторов принизить значение происходящего в их собственных странах и в мире. Стычка на мосту Каср-эль-Нил, которая решила, смогут ли демонстранты занять площадь Тахрир, была настоящим, жестоким конфликтом. Тем не менее, возможно, из-за того, что происходящее смотрели в прямом эфире, египетская полиция не использовала боевые патроны, а военные подчеркнуто не вмешивались. Это не было простым состязанием в силе, как случается с военными конфликтами. Это была битва, в которой решалось, кто контролирует общественные пространства: обычные люди или силы правопорядка? После 29 января 2011 года люди смогли впервые за тридцать лет диктатуры установить собственный порядок.

Площадь Тахрир была не самым очевидным местом для борьбы за свободу, она имеет неправильную форму и зажата между рядами правительственных зданий, к тому же в обычные дни это запруженный машинами транспортный узел. Своим существованием она обязана британской колониальной администрации, которая хотела рассчитать линию огня перед административными зданиями — мы уже сталкивались с этим в Париже XIX века (глава 5). Тахрир стала местом активного сопротивления диктатуре снизу, а также местом, где протестующим предоставлялась медицинская помощь, еда и возможность «транслировать» информацию через интернет. Таким образом,

площадь сама стала неким технологическим устройством. Она обеспечивала возможность политических действий и придавала новое значение идее общественного пространства. В общем, она была и новой формой визуальной репрезентации, и требованием политической репрезентативности, нанесенными на сетку нового понимания пространства. Площадь превратилась в своеобразный проектор, который накладывал новые идеи на старую площадь Тахрир, на которой находилось управление тайной полиции и штаб национально-демократической партии Мубарака.

С первых же дней весь смысл революции был сконцентрирован в слогане: «Люди хотят падения режима». Благодаря одной фразе у тех, у кого раньше не было никакого представления о себе, появился образ своего «я». В XVIII веке философ Жан-Жак Руссо описал понятие так называемой общей воли, силы и власти общественного мнения¹. Именно такую волю в течение тридцати лет подавляли в Египте. Новая общая воля была создана за восемнадцать потрясающих дней, что и было показано по телевидению в прямом эфире. Главное действующее лицо — народ — заставил диктатора сдаться, потому что стало очевидно, что не он, а они представляют Египет.

После захвата площади Тахрир египетские общественные движения стали использовать новые формы визуального мышления, такие как стрит-арт, граффити и видеокolleктивы. Удивительно, но граффити было для Египта новым видом искусства, поскольку диктатура обладала абсолютной властью над общественными пространствами. Граффити — это способ вернуть дискуссию в общественное пространство. С его помощью можно достучаться до людей, кото-

1 *Couldry N., Fenton N. Occupy: Rediscovering the General Will in Hard Times [2011]; www.possible-futures.org/2011/12/22/rediscovering-the-general-will*

рые не смотрят основные медиа, не говоря уже о том, чтобы пойти в арт-галерею, ведь это страна, где, по данным ЮНИСЕФ, 26 % взрослого населения, преимущественно женщины, остаются неграмотными¹. Граффити, которое процветало в Каире и Александрии вплоть до военного переворота, произошедшего в июне 2013 года под руководством генерала Ас-Сиси, могло инициировать политические дебаты и порождать ощущение новых возможностей. Такие места, как улица Махмуда в Каире, где было расположено Министерство внутренних дел Мубарака, куда еще недавно тянулись бразды управления полицейским террором, стали центрами этой визуальной дискуссии. После переворота был введен закон против «оскорбительных граффити», который, судя по всему, действует до сих пор.

Один молодой граффити-художник, Мохамед Фахми, или Ganzeer (по-арабски это значит «велосипедная цепь»), называет себя ситуативным художником. Другими словами, его работы подходящим для ситуации образом отвечают на актуальные вопросы. Он называет свое искусство партиципаторным в том смысле, что оно «участвует в решении насущных проблем и острых вопросов, стоящих перед зрителями». Оно размышляет вместе с ними, а не вместо них. И хотя он признает, что по крайней мере на сегодня революция, как таковая, не состоялась, «это не значит, что ее результаты не должны каким-то образом отразиться на искусстве и культуре»². Его первая после революции работа — это граффити-мемориал, посвященный шестилетнему мальчику, убитому полицией во время протестов, и широко разошедшейся pdf-брошюры, где

1 Статистика представлена на сайте ЮНИСЕФ. www.unicef.org/infobycountry/egypt_statistics.html

2 Ganzeer. Concept Pop // The Cairo Review of Global Affairs. 6 July 2014; www.aucegypt.edu/gapp/cairoreview/Pages/articleDetails.aspx?aid=618

разъяснялось, как проводить акцию протеста. По его словам, листовку он решил написать, когда увидел демонстрантов, которые не знали, как реагировать на тактику полицейских¹. Эта брошюра давала конкретные советы, как лучше организовать акцию, и призывала пользоваться ксерокопиями, потому что они безопаснее, чем пост в интернете, который представители власти могут отследить. После свержения Мубарака Ganzeer поставил себе задачу создать эпический проект, состоящий из 847 портретов людей, погибших во время революции и известных как «мученики». В 2014 году, на момент, когда он покинул страну, он успел закончить только три портрета, и можно предположить, что эта галерея мучеников навряд ли будет когда-нибудь закончена.

Высший совет вооруженных сил, который управлял Египтом в 2011 году, настоял на закрашивании трех созданных мемориалов. Ganzeer ответил работой, на которой изображен огромный танк в натуральную величину, он надвигается на человека на велосипеде, который везет поднос с хлебом. Рядом с этой машиной человеческая фигура выглядит ничтожной. Поскольку в арабском языке «хлеб» также значит «жизнь», то это граффити подразумевает, что правление военных противопоставлялось свободной жизни. На ил. 78 у правого края можно также увидеть узнаваемую работу художника Sad Panda, которой тот дополнил произведение Ganzeer, а также постеры и другие граффити. Стена превратилась в место, где ведется визуальный диалог.

В мае 2011 года активисты провели Безумный граффити-уикенд, чтобы восстановить мемориалы. Ganzeer распространил наклейки, которые называ-

1 Ganzeer. Practical Advice // Bidoun # 25 (Summer). 2011. P. 39–43.



Ganzeer. Танк и хлеб. Каир

Ил. 78

лись «Маска свободы» — на них было изображено лицо в маске с кляпом во рту и стояла подпись: «Высший совет вооруженных сил приветствует вас, дорогие сограждане. Уже в продаже, без ограничения срока». Саркастические высказывания привели к аресту художника, однако когда он рассказал о произошедшем в Twitter, возле полицейского участка собралось такое количество людей, что его отпустили без предъявления обвинений.

В октябре 2012 года Ganzeer провел официальную выставку своих работ, в каирской галерее Safarkhan, озаглавленную «Вирус распространяется»¹. Эта выставка исследовала вопросы свободы, сексуальной идентичности, цензуры и ислама. Среди представленных работ было волнующее изображение мужчины с завязанными глазами, который зашивает себе рот. Обновленным символом Египта стал потерявший один глаз и обмотанный бинтами увечный кот. Выставка занимала несколько этажей, а стены были украшены каллиграфией, отсылающей к распространенным в Каире граффити такого

¹ Фотографии выставки: www.ganzeer.com/post/165019218129/title-the-virus-is-spreading-location-safar

рода. Одна надпись дублировала пост, опубликованный в блоге в начале 2013 года: «О, глупый режим, пойми, что мне нужно: свобода, свобода». Другие художники, такие как Sad Panda, также участвовали в выставке. Исламисты быстро объявили выставку еретической. В ответ Ganzeer опубликовал открытое письмо:

Знаете ли вы хоть одну группу либералов, которая воспрепятствовала бы строительству мечети? Критиковал ли хоть раз либерально настроенный человек художественную выставку за то, что она была исламистской — не говоря уже о том, чтобы требовать наказания для ее участников?¹

Аргумент Ganzeer'а заключался в том, что ни один египетский либерал не пытался мешать исламским группам вести свой образ жизни, чего совершенно точно не скажешь о последних. В ответ на активную угрозу цензуры, Ganzeer и его коллеги, стрит-арт художники Keizer и Sad Panda, воспользовались интернетом, чтобы заархивировать свою работу (cairostreetart.com). На мэшап-сайте на основе Google Maps было показано, где и когда была размещена работа. Пользователи могли отмечать ссылки «лайками» в Twitpic и Flickr, но в Facebook, который к тому времени тщательно контролировался, это уже было невозможно. Сайт cairostreetart.com снесли в 2014 году, предположительно сотрудники нового военного режима или люди, которые не хотели подвергать себя опасности². В апреле 2014 года Sampsa, уличный художник, известный как «Финский Бэнкси», сказал журналистам:

1 Ganzeer. Свобода выражения мнений под угрозой. muftah.org/freedom-of-expression-under-threat-in-north-africa-an-open-letter-from-ganzeer/#.vhxztgxsxt0

2 На данный момент египетские граффити по-прежнему можно увидеть по ссылке: suzeeinthecity.wordpress.com

В Египте к некоторым художникам полиция приходит каждую неделю. Им <...> приходится скрывать свою деятельность, потому что их отслеживают через социальные сети и физически. Тысячи людей уже были схвачены и посажены в тюрьму¹.

А некоторых обнаружили утонувшими в Ниле. Ganzeer'у и самому пришлось покинуть Египет в мае 2014 года, после того как его обвинили в активистской деятельности на стороне «Братьев-мусульман». Сейчас в стране началась новая волна репрессий и социальные сети тщательно контролируются.

Ведь онлайн-архивирование стало основной тактикой для создания новых средств вовлечения. Важным примером служит некоммерческий медиаколлектив Mosireen. По их собственным словам, Mosireen

родился в результате бурного роста гражданских медиа и культурного активизма в Египте во время революции. Вооруженные мобильными телефонами и камерами, тысячи и тысячи горожан поддерживали баланс правды в своей стране, сохраняя происходившие прямо у них на глазах события, обходя цензуру и придавая силу голосу непосредственного свидетеля².

В январе 2011 года, на пике протеста, Mosireen был самым популярным некоммерческим YouTube-каналом в мире. Они сконцентрировали свою деятельность на документалистике и медиаактивизме, то есть с помощью видео показывали миру, что происходило в Египте в условиях национальной цензуры и неосве-

1 *Speri A. International and Egyptian Street Artists Join Forces Against Sisi* // VICE News. 2014; news.vice.com/article/international-and-egyptian-street-artists-join-forces-against-sisi

2 mosireen.org

домленности всего мира. Они сохранили архив революции, и к 2013 году было собрано уже 10 терабайтов видео. Mosireen проводили широко востребованные открытые мастер-классы по работе с медиатехнологиями по принципу «плати-сколько-можешь». Показы их видео устраивались на улице, так зрители могли увидеть их даже без доступа в интернет. Во время протестов на площади Тахрир они даже создали кинотеатр «Тахрир» и показывали фильмы для протестующих.

Суть работы Mosireen в их видео. Потрясающие фильмы, созданные в гуще революционных событий, сняты умело и смело и зачастую прекрасно смонтированы и выстроены. Спустя считанные дни после запечатленных событий, фильмы выкладывали в сеть, а через несколько часов появлялась вторая версия с английскими субтитрами. Фильмы, сделанные во время январской революции 2011 года, представляют невероятные документы из гущи народного восстания. Они состоят из смонтированных эпизодов, снятых на улицах Каира во время протестов. В них нет ни комментариев, ни повествования. В отличие от репортажей многих западных СМИ, здесь показано, как женщины активно участвуют во всем происходящем. Подробности о событиях даются в комментариях самих участников. Такие фильмы, как «Мученики революции» (2011), могут шокировать западных зрителей неприкрытым насилием¹. Видно, как машины военной полиции на полном ходу сбивают протестующих. Солдат прячет тело протестующего в куче мусора. Показываются раны от резиновых пуль, дубинок и боевых патронов. Камеры находятся прямо в толпе, то есть создатели фильма подвергаются такому же риску, как и остальные участники. В одном из кадров молодой

1 Фильм доступен по ссылке: www.youtube.com/watch?v=mdk6ZoWN37M

мужчина рисует граффити, в другом — женщина говорит, что все, кто сейчас стоит на площади Тахрир — это и есть ее сын Ахмед, которого убили во время протестов; наконец, в третьем показан беззащитный молодой мужчина, в которого стреляют представители власти. В конце фильма — титры в виде трех колонок с именами убитых, которые длятся более двух минут.

Наверное, самый совершенный из посвященных революции фильмов Mosireen вышел в январе 2012 года. Название «Люди требуют падения режима» заимствовано из фирменной речовки движения Тахрир¹. В нем кадры из повседневной жизни Каира смонтированы со съемками приготовлений к демонстрациям, а в кульминации огромная толпа людей скандирует фразу из названия фильма. Действие происходит под увертюру к «Золоту Рейна» Вагнера — музыкального произведения, известного своей красотой и возвышенностью. Женщина качает новорожденного, певец пишет новую песню и люди торжествуют перед телекамерами. Но это не романтизированный взгляд на революцию. Зрители снова сталкиваются на экране с грубой силой режима Мубарака, который отчаянно пытается удержаться у власти. Последним идет стоп-кадр, на котором запечатлена потрясающая панорама площади Тахрир во время протестов: в центре группа палаток, в которых раздавали еду и оказывали медицинскую помощь, а вокруг, куда ни глянь, — люди.

В 2013 году документальный фильм «Площадь» был номинирован на Оскар как один из лучших в своем жанре. Он дает яркое представление о повседневной жизни пяти активистов египетской революции, в том числе нескольких ключевых участников коллектива Mosireen. Между участниками группы есть серьезные разногласия относительно тактики и основополагаю-

1 Фильм доступен по ссылке: www.orhamilton.com/mosireen#1

щих принципов деятельности, но их всех объединяет идея сопротивления диктатуре, в первую очередь, и затем уже — режиму, который появился после нее. В этом фильме прослеживается эволюция их взглядов от веры в то, что свержение диктатора Мубарака будет равносильно революции, до понимания того, что этот процесс может оказаться долгим и что их задача состоит в противостоянии любому режиму, который противится репрезентации людей во всех смыслах. Мы видим на экране, как молодых людей учат обращаться с камерой и снимать видео. В одном из эпизодов Ахмед, юный организатор уличных протестов, рассуждает о связи двух форм репрезентации. «Пока есть видеокамера, революция будет продолжаться», полагает он. То есть, пока люди видят, что происходит, они будут продолжать требовать установления режима, который действительно будет их представлять. Ахмед воспринимает свержение «Братьев-мусульман» и последующий захват власти генералом Ас-Сиси и его армией как очередные шаги на этом пути. И хотя со стороны может показаться, что он излишне оптимистично настроен, только время покажет, так ли все на самом деле.

В ходе волнений в Северной Африке в 2011 году социальные медиа, уличные протесты и онлайн-архивирование объединились, чтобы создать новый вид культурного активизма. В обществах с сильной цензурой, таких как Тунис и Египет, отсутствие возможности запечатлеть себя и других в общественном месте, не говоря уже о том, чтобы высказать свои политические взгляды, — это нарыв, которому уже десятки лет. Появившаяся в результате визуальная мысль дала людям надежду, сделала революции возможными и помогла в их осуществлении. Это не значит, что «арабская весна» стала Facebook-революцией. Важно то, что молодое и интернет-активное население, страдавшее от нехватки продуктов питания вследствие



Кадр из документального фильма Джехена Нужейма
«Площадь»

Ил. 79

изменений климата, использовало визуальный активизм в сети и вне нее в качестве главной составляющей городских восстаний.

2011: Захвати Уолл-стрит

Наверное, нет ничего удивительного в том, что подобный визуальный активизм и визуальное мышление создали широкий резонанс в Нью-Йорке, центре деятельности всех профессиональных медиа и начинающих медиапродюсеров. В июле 2011 года канадский журнал *Adbusters* запустил кампанию «Захвати Уолл-стрит» («Occupy Wall Street»). В начале *Adbusters* было некоммерческим движением за переориентирование рекламного месседжа и использование опытных дизайнеров для создания смысла, который бы отли-



Adbusters. Бигмак атакует!

Ил. 80

чался от задуманного рекламодателем. Эта сатирическая игра с массмедиа, известная как «culture jamming» («создание культурных помех»), ведется для того, чтобы зритель не принимал на веру все, что видит.

Один из известных примеров — это представленная здесь поддельная реклама, на которой логотип Макдональдса высвечивается на кардиомониторе в палате реанимации. Adbusters разместил под ним подпись «Big Mac Attack!»*, чтобы напомнить нам, что из-за переизбытка жиров и соли в бургерах чрезмерное употребление фастфуда может вызвать сердечный приступ. 13 июля 2011 года Adbusters повесили в своем блоге такой призыв:

Мы хотим, чтобы 17 сентября 20 000 человек пришли в Нижний Манхэттен, установили

* Букв. «Атака бигмака!» (англ.), но можно перевести и как «Приступ от бигмака!». Игра слов с использованием словосочетания «heart attack» — сердечный приступ.

палатки, полевые кухни, мирные баррикады и оккупировали Уолл-стрит на несколько месяцев. Как только мы соберемся, мы должны начать непрерывно на разные голоса повторять одно простое требование.

Тахрир был успешен во многом благодаря тому, что жители Египта повторяли свой простой ультиматум — Мубарак должен уйти — снова и снова, пока не победили. А в чем, если следовать этой схеме, состоит наше простое требование?¹

Через шесть недель после появления этой публикации, 17 сентября, около двух тысяч человек собралось в малоизвестном частно-общественном парке Зукотти, недалеко от Уолл-стрит.

Движение «Захвати Уолл-стрит» (OWS) почти с самого начала отошло от плана, намеченного канадской организацией. Adbusters надеялись, что протестующие займут саму Уолл-стрит, одну из наиболее тщательно патрулируемых полицией улиц в мире. Зная об этом, нью-йоркские организаторы акции расположили лагерь недалеко от Уолл-стрит, а не на ней самой. OWS также не захотело выдвинуть ни одного требования, как предлагали Adbusters, поскольку движение не хотело претендовать на всеобщую репрезентативность. Вместо этого каждая из идей движения и множество других превратились в слоган на чем-нибудь транспаранте. OWS отказалось выдвигать требования, объяснив это тем, что движение было автономным и саморегулируемым. В отличие от движения Тахрир, которое заявляло, что оно и есть Египет, OWS объявило об «оккупации» Нью-Йорка на два месяца

1 Было доступно по ссылке: www.adbusters.org/blogs/adbusters-blog/occupywallstreet.html

#OCCUPYWALLSTREET

Are you ready for a Tahrir moment?

On Sept 17, flood into lower Manhattan, set up tents, kitchens, peaceful barricades and occupy Wall Street.

Adbusters. Захвати Уолл-стрит

Ил. 81

(с 17 сентября по 13 ноября 2011 года). Это была не военная оккупация, а захват города людьми, на которых на Уолл-стрит обычно не обращают внимания, то есть молодыми, безработными и бездомными.

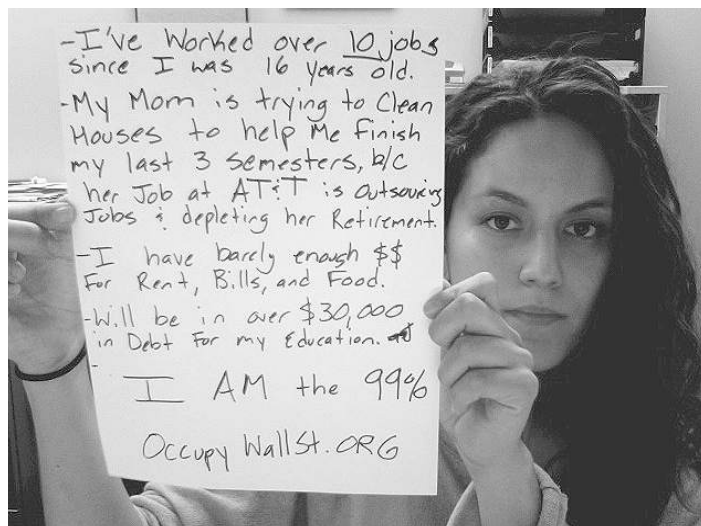
OWS словно дало этим людям пристанище и право голоса, особенно тем из них, кого стало не видно из-за финансовой глобализации. Они заявляли о том, что вместе они представляют не всех, а только 99 % людей. Оставшийся процент составляла группа, которую экономист Джозеф Стиглиц определил как богатейшую из всех:

На долю верхнего Одного процента американцев ежегодно приходится почти четверть всего национального дохода. Если говорить в терминах благосостояния, а не доходов, то представители Одного процента имеют 40 %. <...> Двадцать пять лет назад те же показатели составляли 12 и 33 % соответственно¹.

1 Stiglitz J. Of the 1%, by the 1%, for the 1%. 2011; www.vanityfair.com/society/features/2011/05/top-one-percent-201105. Пер. Ф. Ибрафилова.

С точки зрения OWS этот один процент продолжил увеличивать благосостояние, тем самым провоцируя рецессию, которая сначала разрушила мировую экономику, и только после этого их отстранили от дел. В ходе дискуссий в Зукотти-парке активисты решили, что если самые богатые люди составляют 1 % процент, то оставшиеся — это 99 % (Graeber 2013). Возможно, самым значительным результатом деятельности движения OWS стало возвращение в массовую американскую культуру дискуссий о неравенстве, хотя для преодоления экономического неравенства серьезных шагов предпринято не было.

Чтобы позволить людям делиться своими историями и представлять себя, на Tumblr был создан аккаунт WeAreThe99% («Мы — 99 %»). Tumblr — простая в использовании платформа для ведения блога, пользователю которой не нужен ни собственный сайт, ни хостинг. В основном Tumblr использует молодежь в качестве цифровой записной книжки.



Скриншот аккаунта «WeAreThe99%»

Блог WeAreThe99% был креативной и эмоционально насыщенной площадкой для визуального мышления, которая сначала пришлась по душе молодежи, а затем стала широко известна. Люди публиковали фотопортреты с написанными от руки текстами о своей жизни, это была политизированная форма «селфи», которые мы рассматривали в главе 1. Зачастую эти истории рассказывали о том, как, пытаясь играть по правилам, люди в конце концов все равно оказывались в бедственном финансовом положении. Кредит на учебу был одной из ключевых тем, наряду с безработицей, увольнениями, сокращениями, выходными пособиями, аутсорсингом, уменьшением пенсионного фонда — в общем, пригодилась вся расхожая финансовая лексика. Каждая история помещалась на одной фотографии, и слов в ней было столько, сколько помещается на одном листе бумаги, и от этого они производили еще более сильное впечатление.

Из Tumblr этот характерный предмет — рукописная табличка — перекочевал в реальные пространства «оккупации». Таблички из картона с написанным фломастерами текстом обладали подлинностью, которой не хватает массово изготовленным транспарантам, часто встречающимся на профессионально организованных демонстрациях. На некоторых были просто спонтанные высказывания. В них чувствовалась острота ума, ирония и пронизательность, которые редко достаются шаблонным слоганам организованных кампаний.

Табличка на ил. 83 говорила о том, что создание альтернативного автономного общества — тяжелый и запутанный процесс, и для этого потребуются переходный период. Зато это будет весело.

Неизвестно, знали об этом протестующие или нет, но британская художница Джиллиан Веринг использовала эту стратегию в своем концептуальном арт-проекте «Знаки, которые говорят то, что ты хочешь, а не знаки, которые говорят то, что кто-то другой хочет,



Табличка с акции «Захвати Уолл-стрит»

Ил. 83

чтобы ты говорил» (1992–1993). Веринг раздавала людям листки бумаги и маркер, чтобы они написали то, что им хочется, а затем фотографировала их.

В одном из примеров, выбранном из серии, состоящей в общей сложности примерно из 600 фотографий, на табличке написано: «Я подал заявление и мне ничего не дали», то есть заявление на пособие по безработице было отклонено. Автор, судя по всему, бездомный, по крайней мере об этом свидетельствует окружающая его обстановка станции лондонского метро, рюкзак за спиной и банка пива неподалеку. Возможно, дело не в этом, но когда мы смотрим на эти фотографии в галерее, мы не можем понять, почему заявка была отклонена и чем занимается этот человек. Мы не знаем даже его имени. Возможно, это одна из причин, по которой Ganzeer сказал, что для египетской революции концептуальное искусство было бесполезным.

А вот таблички на акции «Захвати Уолл-стрит», напротив, всегда приглашали к обсуждению. Мно-



Табличка с акции «Захвати Уолл-стрит»

Ил. 84

гие участники стояли на краю Зукотти-парка лицом к Бродвею именно для того, чтобы вступить в диалог с прохожими. Популярные таблички даже удастаивались сигналов проезжающих автомобилей и приветствий из туристических автобусов. Другие же провоцировали ожесточенные споры.

Среди оккупантов не было таблички популярней, чем эта: «Shit Is Fucked Up and Bullshit»*. Эта табличка скабрёзно и с юмором суммировала аккаунт WeAreThe99% на Tumblr, да и все движение в целом. В ней было кратко сформулировано то, как во время экономического спада люди воспринимали повседневную жизнь — ведущие СМИ никогда бы себе этого не позволили. Эта фраза была куда более популярна в сети, и особенно в Twitter. Исследователь медиа Маккензи Уорк и философ Саймон Кричли оба использо-

* Очень отдаленный перевод может выглядеть как «долбаное дерьмо и на*балово».

вали этот слоган в качестве заголовка для своих работ об OWS. Анонимный автор культовой таблички безусловно обладал художественными навыками. Надпись была сделана на холсте, натянутом на подрамник, словно это картина, а каллиграфия была выполнена по правилам графического дизайна. В OWS участвовали многие профессиональные художники, которые создавали рабочие группы с названиями вроде «Искусство и труд». Эти таблички не выставлялись в галереях, как отмеченная премиями работа Джиллиан Веринг, но зато их видели люди, которые могли даже не подозревать о существовании таких выставочных пространств. Происходил возврат и переосмысление репрезентативности, таким образом люди заявляли, что на происходящее стоит взглянуть.

Достаточно одного баллончика

Поначалу OWS имели относительно небольшой успех. Решающим фактором взлета протестного движения стало распространение в социальных сетях фотографий и видео, демонстрирующих жестокость полиции. С тех пор любопытный мем (широко растиражированное и популярное изображение), на котором полицейский поливает женщину перцовым баллончиком, облетел три континента и стал катализатором общественных движений. Перцовый баллончик — это сильно концентрированный перец чили, выпускаемый в виде аэрозоля. Он был запатентован в 1973 году и впервые использован нью-йоркской полицией в 1994-м¹.

24 сентября 2011 года тысячи людей посмотрели видео, на котором офицер полиции Нью-Йорка распыляет газ из баллончика в лицо трем женщинам. Жен-

1 *Di Justo P. (2013) Object of Interest: Pepper Spray; www.newyorker.com/tech/elements/object-of-interest-pepper-spray*



Кадр из видео с YouTube, на котором офицер Болонья распыляет перцовый газ

Ил. 85

щины уже были «оцеплены» пластиковой сеткой и не представляли опасности для общественного порядка. Несоразмерное применение силы к молодой белой женщине вызвало шок, при том что люди с другим цветом кожи регулярно подвергаются подобному насилию в руках полиции, с той лишь разницей, что это происходит по больше части не на глазах у прохожих и не выкладывается в интернет. Видео стало вирусным. Вскоре стали публиковаться различные замедленные версии с титрами, в которых объяснялось, что происходит, — таким образом, это событие оставалось в новостях. Затем 26 сентября группа хакеров под названием Anonymous, увеличив кадр с полицейским значком и использовав указанную на нем информацию, установила личность нападавшего полицейского, которым оказался помощник инспектора Энтони Болонья.

Еще через два дня, 28 сентября, появилось второе видео, на котором Болонья распыляет газ в направлении других протестующих, судя по всему, чтобы они

просто не стояли у него на пути. Сразу после событий представители полиции защищали Болонью, но когда через год дело дошло до суда, они отказались его поддерживать. В эпоху гражданских прав по телевидению показывали бесчинства полиции. На акции OWS телекамер по большому счету не было, и Болонья, пожилой офицер, мог не предполагать, что новые медиа способны создавать мировые новости. На тот момент оккупация продолжалась уже восемь дней и при этом в ней участвовало всего несколько сотен человек. 5 октября нью-йоркские профсоюзы организовали марш солидарности с OWS. Вышло пятнадцать тысяч человек. Акции прошли на территории университетов по всей стране. Отчасти благодарить за это нужно офицера Болонью.

В июне 2013 года, несмотря на то что глобальные медиа объявили волну протестов законченной, она поднялась снова. В Стамбуле родилось новое движение в защиту парка Таксим-Гези, последнего зеленого общественного пространства в городе. Правительство Эрдогана хотело превратить парк в молл-плюс-оттоманский-тематический-парк-плюс-мечеть. Как и в случае с реконструкцией дворца в Берлине, о которой говорилось в главе 5, это строительство должно было завершить создание в городе новой формы общественной власти. Жестокая реакция полиции в очередной раз спровоцировала массовый ответный удар.

Снова широкое распространение получила фотография женщины, которую атакуют перцовым баллончиком. Теперь эта фотография известна как «Женщина в красном», на ней полицейский в противогазе с такой силой распыляет газ в лицо хорошо одетой и не представляющей угрозы женщины, что ее волосы разлетаются во все стороны. Однако эта фотография была сделана и распространена агентством Reuters, настоящим медиагигантом, а не одним из протестующих. То,



Осман Орсал. Женщина в красном

Ил. 86

что в прошлый раз появилось изнутри общественного движения, теперь было организовано ведущим СМИ.

А затем это произошло еще раз, теперь в Бразилии. Пока правительство строило спортивные стадионы для проведения Чемпионата мира по футболу и Олимпийских игр, на улицу неожиданно вышли десятки тысяч протестующих против поднятия цен на общественный транспорт. Чувство справедливости и социального равенства мобилизовало массы. На этот раз фотографию женщины, пострадавшей от перцового баллончика, сделал фотограф из *Associated Press*.

Как и в Стамбуле, женщину, у которой нет при себе ничего, кроме летней сумки, в упор атакует полицейский в полной боевой амуниции. Такие случаи применения перцовых баллончиков уже стали обыденностью, только теперь о них сообщают ведущие СМИ. Когда это происходит, участвующие в протесте общественные движения получают дополнительный

импульс. Так развенчивается идея «Проходите, не на что здесь смотреть». С другой стороны, распыляя перцовый газ в глаза протестующим, полиция делает так, чтобы они наверняка ничего не увидели. Однако за счет освещения событий с помощью медиа, в протестное движение вливается множество новых участников. То, что началось как мем для соцсетей, превратилось в мейнстримный медиаобразец ведения репортажа, который, сам того не желая, усиливает значение освещаемых событий. Эта цепочка событий, от протеста к социальным медиа, СМИ и назад к протесту, показывает, как изменилась ситуация в мире и как сами изменения стали ключевым предметом изучения для всех, кому интересна визуальная среда.

Преимуществом OWS и других городских протестных движений было то, что они разворачивались в уже насыщенной изображениями медиасреде, а следовательно, работали с аудиторией, имеющей большой опыт анализа визуальной информации (даже если сами они воспринимают себя иначе). Акция протеста Tumblr «99%» и видео с перцовым баллончиком стали вирусными, в том числе благодаря умению аудитории распространять и популяризировать медиаконтент. Из этих протестов рождается новая методика. Чтобы создать мем, нужны сознательные усилия. Слоган про 99 % появился в результате напряженной дискуссии между активистами, которые очень хорошо разбираются в происходящем, обычно его приписывают Дэвиду Грэберу, который стал профессором Лондонской школы экономики и политических наук. Чтобы мем сработал, нужна уже действующая сеть. Если распространить информацию между несколькими десятками человек, навряд ли она получит широкий охват. Но стоит донести информацию до тысячи человек, и одних только друзей их друзей на Facebook наберется более 25 миллионов. Движение OWS построило сеть,

в которой можно было напрямую связаться с сотнями тысяч человек, а через два рукопожатия можно было охватить гигантскую аудиторию.

Но все это не имеет значения, если «перформанс» не работает. Само слово «захвати» в 2011 году задело людей за живое, и появились такие последователи движения, как «Захвати музеи», «Захвати технологии» и «Захвати кредит на образование». В 2014 году оно продолжило шествие по миру и в Гонконге появилось знаменитое движение «Захвати центр с помощью любви и мира». Самодельное, кустарное производство медиаобъектов, которым занималось движение «Захвати Уолл-стрит», получило еще больший резонанс благодаря тому, что работы, протестированные на фокус-группах и сделанные профессионалами, зачастую казались невероятно оторванными от повседневных проблем людей. Если сформулировать в одном предложении, то в 2011 году визуальный активизм включал в себя создание, исполнение и распространение мемов в общественных городских пространствах и социальных сетях с целью вовлечения и расширения аудитории, а также создания политических субъектов, таких как «Мы — 99 %».

Возможно, эта волна протестов в глобальных городах улеглась или, как выразились бы их ключевые участники, была подавлена. Тем не менее несогласованные и зачастую очень непохожие друг на друга случаи волнений остаются неотъемлемой частью глобальной картины. Киевские протесты 2013–2014 годов (Евромайдан) стали решительным бунтом против правительства, мотивы которого никогда не были ясны, что в результате и привело к разделению Украины. Проходившие в то же время протесты в Бангкоке были, в свою очередь, направлены против демократических выборов. Акции в Гонконге в 2014 году теоретически привязаны к намеченным на 2017 год выборам

главы администрации, но учитывали и долгосрочные перспективы бывшей колонии, и предстоящее в 2046 году возвращение в китайскую государственную систему. После того как в 2014 году применение огнестрельного оружия полицией по всем Соединенным Штатам не повлекло никаких наказаний, движение #BlackLivesMatter («жизни черных имеют значение») воспряло с новой силой и вернулось в общественное пространство. Очевидно, что мотивы и исход городских волнений различаются и не могут быть заданными.

Если мы посмотрим на ситуацию в мире, то увидим, что сочетание возросшей урбанизации, массовой безработицы среди молодежи и волнений, вызванных климатическими изменениями, никуда не исчезло. В 2013 году безработица среди молодежи в Греции и Испании превысила 50 %, в то время как в еврозоне в целом она составляла 25 %. В Южной Африке 52 % молодых были безработными, а в Детройте эта цифра достигла 59 %. Согласно данным палестинских властей, 41 % молодых палестинцев на 2013 год числились безработными, а в 2014 году последовали значительные волнения, особенно в секторе Газа¹. В отчете о последствиях климатических изменений для национальной безопасности, опубликованном в 2014 году группой из одиннадцати генералов и адмиралов в отставке, было отмечено, что за семь лет, прошедших с 2007 года, эти последствия перешли из разряда усиливающих угрозу в категорию «катализаторов конфликта»². На той же неделе ученые объявили, что Западно-антарктический

1 Подробнее см.: Южная Африка: www.indexmundi.com/south_africa/youth_ages_15-24_unemployment.html. Детройт: www.dennis-yu.com/calling-dan-gilbert-our-solution-to-detroits-youth-unemployment-issue/. Палестина: www.pcbs.gov.ps/site/512/default.aspx?tabid=512&lang=en&itemid=790&mid=3172&wvversion=staging

2 Военный консультативный комитет CNA 2014.

ледяной щит близок к тому, чтобы отколоться и растаять, что само по себе вызовет подъем уровня мирового океана на 3 метра, впрочем, вероятно, в течение нескольких столетий.

Городское население, живущее в основном в дельтах рек и в прибрежных зонах, которым и угрожает подъем уровня воды, продолжает расти. В самовозведенных домах живут уже более одного миллиарда человек (Davis 2006). Это значит, что каждый третий человек в развивающемся мире живет в трущобах. Новый опыт городской жизни происходит на территории менее чем 3 % поверхности Земли, такой тесный контакт порождает взаимодействие и перемены. Даже в развивающихся странах люди имеют все больший доступ к интернету. Селфи было лишь первым продуктом этого сетевого взаимодействия. Представьте селфи, сделанное целым «народом». Трудно не видеть в этом катализатор дальнейших изменений, которые мы пока не можем полностью осознать или представить. Все отчеты об этих изменениях содержат призыв научиться представлять себе будущее. В основе такого представления лежит образ. Визуальная культура должна изо дня в день предпринимать попытки понять изменения, происходящие в мире, который слишком огромен, чтобы охватить взглядом, но который жизненно необходимо вообразить. С одной стороны, визуальная культура — это академическая «первичная реакция», которая связывает нынешнюю ситуацию с многолетней историей. Она старается осмыслить тотальный визуальный шум, который окружает нас каждый день, как новое условие нашего повседневного существования. И наконец визуальная культура учится определять, как воображение, визуальное мышление и визуализация объединяются для созидания миров, в которых мы живем и которые пытаемся изменить.

Послесловие

Визуальный

АКТИВИЗМ

Так что же представляет из себя визуальная культура сегодня? Она превратилась в вид деятельности, который можно назвать визуальным мышлением. Визуальное мышление нельзя просто изучать; мы сами должны с ним взаимодействовать. То, что мы называем занятием визуальной культурой, за последние двадцать пять лет сменило несколько обликов и сегодня превратилось в визуальный активизм. Многим художникам, исследователям и тем, кто считает себя визуальными активистами, визуальная культура дает возможность придумывать новые подходы к переменам. Если мы посмотрим на различные интерпретации визуальной культуры, обозначенные в этой книге, то увидим, из чего сложилось это понятие.

Когда в начале 1990-х визуальная культура стала ключевым словом и фокусом исследований (о чем мы говорим во введении), основным вопросом была визуальная и медиарепрезентация, особенно в массовой и популярной культуре. В то время, чтобы показать свою осведомленность в визуальной культуре, достаточно было сказать, что сфера интересов этой дисциплины — это кукла Барби, сериал «Стартрек» и все, что связано с Мадонной. Под этим следует понимать, что специалистов в первую очередь интересовало, как идентичность, особенно гендерная и сексуальная, отражается в популярной культуре и как художники и режиссеры реагируют на эти отражения. Я не хочу сказать, что эти вопросы больше не имеют значения, но способы нашего взаимодействия с ними изменились.

Южноафриканский фотограф Занеле Мухоли (родилась в 1972 году) — один из основных примеров. Она называет себя «черной лесбиянкой» и «визуальным активистом». Ее автопортрет вызывает в памяти фотографию Сэмюэла Фоссо, которую мы рассматривали в главе 1 (ил. 19). Оба используют леопардовую

печать в качестве символа «Африки». Оба предстают в очках, при этом массивная оправа Мухоли подразумевает, что она интеллеktуал, а солнцезащитные очки Фоссо были частью пародии. Шляпа Мухоли помещает ее в современный, городской южноафриканский контекст. Но самое главное, ее прямой взгляд в камеру заявляет о праве смотреть и быть увиденной.

Ее работа выявляет напряженность, возникающую между свободами, предоставляемыми южноафриканской конституцией и реальностью, в которой представители ЛГБТКИ (лесбиянки, геи, бисексуалы, трансгендеры, квиры или неопределившиеся и интерсексы) каждый день сталкиваются с гомофобией и жестокостью. В теории существует правовое законодательство, защищающее людей всех сексуальных ориентаций, но в повседневной жизни поселений оно не эффективно. Работа Мухоли показывает, как она и другие южноафриканские квиры ведут жизнь, в том числе сексуальную, в условиях этой жестокости (Lloyd 2014). Она хочет, чтобы ее воспринимали как черную лесбиянку и принимали таковой члены ее социальной группы. В 2014 году Мухоли выступила с основным докладом на конференции Международной ассоциации визуальной культуры в Сан-Франциско, которая также называлась «Визуальный активизм». Вопросы, которые она поднимает, для сотен участников конференции являются наиболее важными: что значит быть воспринятым и увиденным в качестве гражданина в эпоху глобализации? Кто представляет нас на местном и международном уровнях в глобальном сообществе? Если государство не может поддержать собственные заявления действиями, как нам представлять себя визуально и политически?

Эти вопросы перекликаются с изменениями, которые происходят в мышлении посредством репрезентации и которые начались примерно в 2001 году



Занеле Мухоли. Автопортрет

Ил. 87

с появлением коллективного слогана «Они нас не представляют» (глава 7). Идея о том, что «они нас не представляют» воспринимается сегодня как сквозная тема современной истории, от требований чарти-

стов о представительстве в английском парламенте и заканчивая «арабской весной».

В Ирландии финансовый крах 2007 года и последующие события привели к безработице, эмиграции и всеобщему ощущению правительственного кризиса. Искусство и музеи стали той сферой, где можно было придумать реакцию на этот кризис. Художники Мегс Морли и Том Фланаган наткнулись на записки Карла Маркса, сделанные в 1867 году для речи об Ирландии, содержание которых показалось им удивительно знакомым:

Положение народных масс ухудшилось, и их государство на грани кризиса [аналогичного голоду 1846 года]. (Marx 1867)

Морли и Фланаган попросили трех писателей сочинить собственные речи на тему «ирландского вопроса». Затем они наняли актеров для прочтения речей и засняли их на видео в Национальном театре ирландского языка «Taibhears».

В результате получился часовой фильм для трех экранов, в котором визуальный язык авангардного кинематографа сочетается с классической политической риторикой массовых выступлений. Это настоящий перформанс, только в данном случае его цель — поиск национальной, а не личной идентичности. Морли и Фланаган вернулись к революционному



Кадр из фильма Мегс Морли и Тома Фланагана
«Ирландский вопрос»

Ил. 88

прошлому, чтобы отыскать возможное будущее. Второй фрагмент (здесь представлен кадр из него) повествует о том, что Ирландия стала самостоятельным государством меньше ста лет назад, и однако большие надежды, которые питал народ, так и не воплотились. Выступающий подытоживает, что стране поможет только революция, но не в классическом марксистском смысле этого слова: «Революции меняют взгляды <...> революция взглядов, целей, может быть, надежды». Эта революция представляется не жестокой и агрессивной по отношению к противоборствующим сторонам, она начинается с простой «любви к себе» в стране, известной своим самоуничижительным сарказмом. Несмотря на то что этот фильм показывали в художественных галереях и музеях, его создатели надеялись и рассчитывали, что им удастся инициировать перемены в Ирландии, и в первую очередь — перемены во взглядах.

Стало очевидно, что под фразой «они нас не представляют» (во всех смыслах этого слова) подразумевается, что мы должны научиться представлять себя сами. Визуальный активизм (от селфи до проецирования нового понимания «людей» и необходимости осознать антропоцен) теперь взялся за осуществление этих перемен. Все это происходит на фоне непрекращающихся войн, от Афганистана до Украины, и особенно на Ближнем Востоке. Это не краткосрочный проект, он требует взглянуть на нашу жизнь в целом.

99-летняя активистка и философ Грейс Ли Боггс из Детройта начинает каждую встречу с вопроса: «Сколько времени на мировых часах?» В первом кадре фильма «Американский революционер» (2014, режиссер Грейс Ли) она задумчиво произносит: «Мне так жаль людей, которые живут не в Детройте». Глядя на 95-летнюю (на тот момент) женщину, которая осторожно катит свои ходунки по руинам этого города,



Кадр из фильма Грейс Ли «Американский революционер» Ил. 89

задаешься вопросом, не шутит ли она. Боггс посвятила Детройту всю свою жизнь. Она переехала туда в 1955 году, когда город был мировым центром автомобильной промышленности. Детройт подарил миру сборочный конвейер, доступный транспорт, потребительский кредит на покупку автомобиля — и, как любит отмечать Боггс, глобальное потепление, как следствие использования автомобилей. Она считает, что сегодня мы должны заняться «провидческим планированием» и подумать о жизни после индустриальной культуры, основанной на ископаемом топливе. В мыслях о будущем активистка черпает вдохновение и ощущение свободы, для нее это возможность сделать шаг вперед и не просто «зарабатывать на жизнь, а строить жизнь». И хотя по официальным данным 42 % афроамериканцев, которые составляют 81 % населения города, живут на грани нищеты, Грейс Ли Боггс считает, что будущее снова будет за Детройтом.

По мнению Грейс, все мы живем в некоем подобии Детройта. То, что мы называем «глобализацией» —

на самом деле переход от индустриальной экономики к чему-то другому. На заводах Ford в Детройте была создана система производства, основанная на сборочном конвейере. Рабочие раз за разом повторяли одну операцию, потому что такое разделение труда позволяло заводу в целом производить больше машин. На современном заводе Ford большая часть работы выполняется роботами, которые сваривают и окрашивают детали в фейерверке искр, опасных для рабочих. Одна из немногих задач, которые остались за людьми, — это изобретать новые способы повышения эффективности производства. Группа сотрудников компании Toyota придумала, как, введя ряд новшеств, уменьшить количество рабочих малярного цеха с восьми человек до трех. Toyota премировала этих сотрудников, но пять из восьми рабочих малярных цехов компании по всему миру были уволены. Недаром итальянский философ Паоло Вирно назвал этот новый способ ведения дел «тойота-измом», по аналогии с «фордизмом», как некогда назывался сборочный конвейер (2004).

Провидческое планирование — это еще и способ подумать о том, как найти нашей творческой энергии применение интереснее, чем сокращение рабочих мест и увеличение доходов. Это еще одна форма визуального активизма. Люди во всем мире приходят к сходным выводам и обнаруживают новые способы визуализации перемен. Один из опросов, проведенных в Германии, показал, что 24 % молодых людей хотят стать художниками. Не думаю, что четверть немцев вдруг захотели стать скульпторами или живописцами. Скорее, искусство представляется единственным способом жить для себя в глобальной экономике, выйти за рамки так называемой сервисной экономики, в условиях которой мы работаем не друг для друга, а для чьей-то выгоды. За всемирным всплеском активности социальных медиа, начиная с каналов

YouTube и Snapchat и заканчивая перформансами, стоит это желание жить по-другому. Блоггеры-подростки и видеоканалы в YouTube собирают аудитории в десятки миллионов человек, в то время как турнир по игре League of Legends («Лига легенд»), прошедший в Южной Корее в 2014 году, посмотрело 32 миллиона зрителей. Даже музеи начинают принимать в этом участие. Строящийся музей M+ позиционируется, как «новый музей визуальной культуры в Гонконге». Его открытие запланировано на 2018 год, но в городе уже начались оживленные дискуссии по поводу того, что такое визуальная культура: это способ восприятия современного искусства в глобальном городе? Или же это такие повседневные практики, как граффити, каллиграфия, фильмы о боевых искусствах и прочие проявления динамичной городской жизни Гонконга? Меняются даже наиболее традиционные музеи. В 2014 году в лондонском Музее Виктории и Альберта прошла выставка под названием «Непокорные предметы», которая должна была показать, «как политический активизм приводит в движение весь потенциал дизайнерской изобретательности и коллективного творчества, которые бросают вызов привычным определениям искусства и дизайна» (vam.ac.uk). В качестве одного из экспонатов был представлен огромный надувной булыжник для использования в уличных демонстрациях, созданный Eclectic Electric Collective. Такие шары — визуальная шутка на тему булыжников из которых когда-то строили баррикады. Полицейские в защитной экипировке подбегали, чтобы лопнуть «булыжник», таким образом протестующие смеялись над военизированными способами контроля граждан, которыми пользуется правительство. С появлением движения «Захвати центр», неожиданно вступили во взаимодействие два различных явления. Гонконгские активисты скачали с сайта Музея Виктории и Альберта

инструкцию по изготовлению противогаза, а «Захвати зонт» — символ гонконгского движения — быстро занял свое место на лондонской выставке.

Схема эта работает и в более драматических ситуациях: в городе Фергюсон, Миссури, 9 августа 2014 года полиция застрелила Майкла Брауна. Опираясь на информацию о том, что Браун поднял руки, активисты за считанные дни создали мем «Руки вверх, не стреляйте». В то время как большинство мемов продумывается и планируется их создателями заранее, этот был спонтанным воспроизведением последних, как считалось, слов Майкла Брауна. Мем немедленно распространился через онлайн-потоки и социальные сети. «Руки вверх, не стреляйте» стал одним из первых продуктов взаимодействия поколения Snapchat и селфи с непосредственными протестными акциями на улицах, поскольку он дает протестующим новое представление о себе. Он показывает, что произошло, даже если событие не было запечатлено ни в какой форме изображений или репрезентаций. Решение верховного суда не обвинять офицера Даррена Уилсона, — полицейского, застрелившего Майкла Брауна, — в каком бы то ни было преступлении, разнесло мем «Руки вверх» по всем Соединенным Штатам и по всему миру, в результате чего акции в поддержку движения прошли в Лондоне и множестве других мест.

В проектах, создаваемых визуальными активистами, рождается новый визуальный словарь. Это совместный и коллаборативный словарь, он включает архивирование, создание сетей, сбор информации, картографирование и многие другие инструменты, каждый из которых необходим для визуализации изменений. Это цели, к которым стремятся инструменты визуальной культуры, обозначенные мной во введении. В 1990 году мы могли использовать визуальную культуру, чтобы критиковать и противостоять

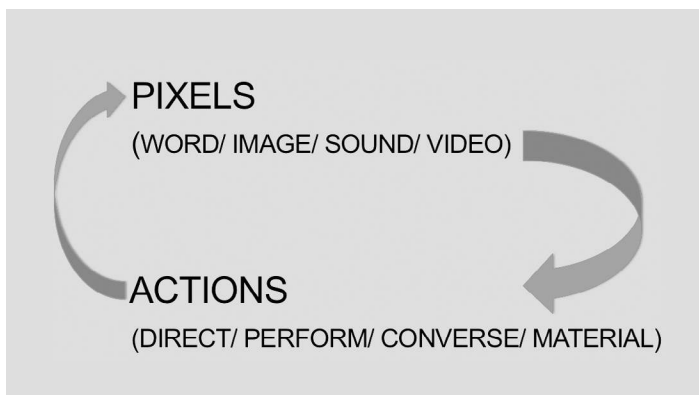


Схема визуального активизма

Ил. 90

тому, как нас изображали в искусстве, кино и массмедиа. Сегодня мы можем целенаправленно использовать визуальную культуру для создания новых представлений о себе, новых способов смотреть и быть увиденным, и новых способов видеть мир. Это и есть визуальный активизм. Пожалуй, заканчивая эту книгу, мы могли бы выразить это еще проще.

Визуальный активизм — это взаимодействие пикселей и действий с целью изменить мир. Пиксели — это наглядный результат всего, что создает компьютер, начиная со слов в текстовом процессоре и заканчивая всеми видами изображений, звуком и видео. Действия — это то, как мы используем эти формы культуры, чтобы что-то изменить, в большом или в малом, с помощью политической акции или перформанса — будь то в повседневной жизни или в театре — вступая в диалог или создавая произведение искусства. Научиться смотреть на мир — это только первый из необходимых шагов. Задача — этот мир изменить.

Благодарности

Как и прежде, я всем обязан Кэтлин, а также Ханне, которая показала мне, как с помощью социальных сетей тинейджеры заново создают мир. Я признателен Лоре Стикни за то, что она заказала мне эту работу и помогала на разных этапах ее превращения из академического труда в книгу, которую можно выпустить в свет в виде профессионального издания. Большое спасибо Монике Шмоллер за чуткую и умную редактуру. Все оставшиеся недочеты, разумеется, на моей совести. Идеи, описанные в этой книге, появились в результате моих взаимодействий со студентами и преподавателями Нью-Йоркского университета и университета Мидлсекса, где я преподаю и работаю, а также с людьми во многих других местах, которые мне довелось посетить, и я благодарен всем, кого там встретил. Я хочу с самого начала признаться, что в своих интеллектуальных изысканиях я многим обязан Джону Бёрджеру, а также феминистскому подходу к изучению визуальной культуры и британским культурным исследованиям. В связи с этим я бы хотел посвятить эту книгу памяти теоретика культуры Стюарта Холла, который был наставником и служил вдохновением для столь многих из нас: покойся с миром / Rest In Power.

Николас Мирзоев

Литература

- Abbas A.* Faking Globalization // *Mirzoeff N.* The Visual Culture Reader. 3rd ed. London: Routledge, 2012.
- Abbate J.* Inventing the Internet. Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Abel E.* Signs of the Times: The Visual Politics of Jim Crow. Berkeley: University of California Press, 2010.
- Adams R.* Sideshow USA. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Agger B.* Oversharing: Presentations of Self in the Internet Age. NY: Routledge, 2012.
- Audubon J. J.* Writings and Drawings. Washington, DC: Library of America, 1999.
- Audubon Society. Common Birds in Decline. 2007; www.audubon.org/news/audubon-report-common-birds-decline-echoed-worldwide
- Aw T.* Five Star Billionaire. London: Fourth Estate, 2013.
- Azoulay A.* The Civil Contract of Photography. NY: Zone Books, 2008.
- Bavelier Lab. The Brain and Learning; cms.unige.ch/fapse/people/bavelier
- Benjamin W.* The Arcades Project. Cambridge, MA: Belknap Press, 1999.
- Berger M.* For All the World to See: Visual Culture and the Struggle for Civil Rights. New Haven: Yale University Press, 2010.
- Blum A.* Children of the Drone. 2013; доступно по ссылке: www.vanityfair.com/culture/2013/06/new-aesthetic-james-bridle-drones
- Boggs G. L.* The Next American Revolution: Sustainable Activism for the Twenty-First Century. Berkeley: University of California Press, 2011.
- Bridle J.* Dronestagram: The Drone's-Eye View. 2012; booktwo.org/notebook/dronestagram-drones-eye-view
- Buck-Morss S.* Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered // October. 1992. Vol. 62 (Autumn).
- Butler J.* Gender Trouble. NY: Routledge, 1990.
- Castells M.* The Rise of the Network Society. Oxford: John Wiley-Blackwell, 1996.
- Chun W. H. K.* Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- Chun W. H. K.* Programmed Visions: Software and Memory. Cambridge, MA: MIT Press, 2011.
- Clark R. P.* Me, My Selfie and I. 2013; edition.cnn.com/2013/11/23/opinion/clark-selfie-word-of-year
- Clark T. J.* The Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution. London: Thames & Hudson, 1973.
- CNA Military Advisory Board. National Security and the Accelerating Risks of Climate Change. Alexandria, VA: CNA Corporation, 2014.
- Coal + Ice; sites.asiasociety.org/coalandice
- Cole E.* House of Bondage. NY: Random House, 1967.
- Coll S.* The Unblinking Stare. 2014; www.newyorker.com/magazine/2014/11/24/unblinking-stare
- Columbia Law School. Counting Drone Strike Deaths. NY: Human Rights Clinic, Columbia Law School, 2012.
- Comolli J.-L.* Machines of the Visible // The Cinematic Apparatus / Eds. T. de Lauretis, S. Heath. London & Basingstoke: Macmillan, 1980.
- Coudry N., Fenton N.* Occupy: Rediscovering the General Will in Hard Times. 2011; www.possible-futures.org/2011/12/22/rediscovering-the-general-will
- Crary J. D.* 24/7. NY: Zone, 2014.

- Der Derian J.* Virtuous War: Mapping the Military-Industrial-Media-Entertainment-Network. NY: Routledge, 2009.
- Di Justo P.* Object of Interest: Pepper Spray. 2013; www.newyorker.com/tech/elements/object-of-interest-pepper-spray
- Edwards P.* A Vast Machine: Computer Models, Climate Data, and the Politics of Global Warming. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Edwards P.* The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- eMarketer. Digital Set to Surpass TV in Time Spent with US Media. 2013; www.emarketer.com/article/digital-set-surpass-tv-time-spent-with-us-media/1010096#sthash.tewzdbeq.dpuf
- Fanon R.* Black Skin, White Masks, tr. Charles Lam Markmann. NY: Grove, 1967.
- Felleman D. J., Van Essen D. C.* Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral Cortex // Cerebral Cortex. 1991. Jan/Feb. Vol. 1. No. 1. P 1–47; www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/1822724 FM 3–24. Counterinsurgency. Washington, DC: US Army and Marine Corps, 2006.
- Friedberg A.* Window Shopping: Cinema and the Postmodern. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Gallese V.* The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism // Philosophical Transactions of the Royal Society B. 2003. P. 358, 517–528.
- Galloway A. R.* The Interface Effect. NY: Polity, 2012.
- Ganzeer.* Concept Pop // The Cairo Review of Global Affairs. 6 July 2014; www.thecaireview.com/essays/concept-pop
- Ganzeer.* Practical Advice // Bidoun #25 (Summer). 2011. P. 39–43.
- Goldblatt D.* Some Afrikaners Photographed [1966]. Johannesburg: Murray Crawford, 1975.
- Gourevitch Ph., Morris E.* Standard Operating Procedure DVD. 2008.
- Graeber D.* The Democracy Project: A History, A Crisis, A Movement. NY: Random House, 2013.
- Grusin R.* Premediation: Affect and Mediality After 9/11. NY: Palgrave, 2010.
- Halberstam J.* Charming for the Revolution: A Gaga Manifesto // e-flux #44 (April 2013); www.e-flux.com/journal/44/60142/charming-for-the-revolution-a-gaga-manifesto
- Halberstam J.* Female Masculinity. Durham, NC: Duke University Press, 1998.
- Halberstam J.* Gaga Feminism: Sex, Gender and the End of the Normal. Boston: Beacon, 2012.
- Harvey D.* Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution. NY: Verso, 2013.
- Hogan W. C.* Many Minds, One Heart: SNCC's Dream for a New America. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2009.
- Jacques M.* When China Rules the World. NY: Penguin, 2011.
- Lacan J.* The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience // Écrits / Tr. B. Fink. NY: Norton, 2007. P. 75–82.
- Lasch P.* Black Mirror/Espejo Negro. Durham, NC: Nasher Museum of Art, 2010.
- Lloyd A.* Zanele Muholi's New Work Mourns and Celebrates South African Queer Lives // Africa Is a Country. 20 March 2014; africasacountry.com/2014/03/zanele-muholis-new-work-mourns-and-celebrates-south-african-queer-lives
- Loiperdinger M., Elzer B.* Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth // The Moving Image. 2004. Vol. 4. No. 1 (Spring). P. 89–118.

- Losh E.* Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfiecity. 2014; criticaltheoryindex.org/assets/loshelizabeth_beyondbiometrics.pdf
- Marche S.* Sorry, Your Selfie Isn't Art. 2013; www.esquire.com/blogs/culture/selfies-arent-art
- Marx K.* Notes for an Undelivered Speech on Ireland. 1867; www.marxists.org/archive/marx/iwma/documents/1867/irish-speech-notes.htm
- Maturana H. R.* (1980) Biology of Cognition // Maturana H. R., F. J. Varela F. J. Autopoiesis and Cognition. Dordrecht: D. Reidel, 1980. P. 2–58.
- Mavor C.* Becoming: The Photographs of Clementina, Viscountess Hawarden. Durham, NC: Duke University Press, 1999.
- McLuhan M., Fiore Q., Agel J.* The Medium is the Message: An Inventory of Effects. NY: Random House, 1967.
- Millward S.* China's 450 million online video viewers watch 57 billion hours of vids every month. 2014; www.techinasia.com/china-has-450-million-online-video-viewers-2013-infographic
- Mirzoeff N.* The Visual Culture Reader. 3rd ed. London: Routledge, 2012.
- Mirzoeff N.* Watching Babylon: The War in Iraq and Global Visual Culture. London: Routledge, 2005.
- Mitchell W. J. T.* Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Mitchell W. J. T.* There Are No Visual Media // Journal of Visual Culture. August 2005. Vol. 4. No. 2. P. 257–266.
- Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // Screen 163. 1975 (Autumn). P. 6–18.
- Mumford L.* The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects. Orlando, FL: Harcourt, 1961.
- Nassi J. J., Callaway E. M.* Parallel Processing Strategies of the Primate Visual System // Nature Reviews Neuroscience 10. 1 May 2009. P. 360–372.
- Nixon R.* Slow Violence and the Environmentalism of the Poor. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.
- Nora P.* Realms of Memory: Rethinking the French Past. NY: Columbia University Press, 2006.
- Oreskes N., Conway E.* Merchants of Doubt: How a Handful of Scientists Obscured the Truth on Issues from Tobacco Smoke to Global Warming. NY: Bloomsbury, 2010.
- Parker R., Pollock G.* Old Mistresses: Women, Art and Ideology. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Parks L.* Cultures in Orbit. Durham, NC: Duke University Press, 2005.
- Phelps E. B., Soper G. A., Gould R. H.* Studies of Pollution of New York Harbor and the Hudson River // Sewage Works Journal 6. 1934. No. 5. P. 998–1008.
- Pillay D.* The Second Phase — Tragedy or Farce? // New South African Review 3. Johannesburg: University of Witwatersrand Press, 2013.
- Rancière J.* Ten Theses on Politics / Tr. D. Panigra, R. Bowby // Theory & Event. 2001. Vol. 5. No. 3.
- Rudwick M. J. S.* Bursting the Limits of Time: The Reconstruction of Geohistory in the Age of Revolution. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Schechner R.* Performance Studies. NY: Routledge, 2002.
- Schivelbusch W.* The Railway Journey: The Industrialization and Perception of Time and Space in the Nineteenth Century. Berkeley: University of California Press, 1987.
- SelfieCity.* Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world; selfiecity.net

- Shirky C.* Here Comes Everybody: The Power of Organizing Without Organizations. NY: Penguin, 2008.
- Sitrin M.* Horizontalism: Voices of Popular Power in Argentina. Oakland, CA: AK Press, 2006.
- Snyder J.* Las Meninas and the Mirror of the Prince // Critical Inquiry. 1985. Vol. 11. No. 4 (June). P. 539–573.
- Speri A.* International and Egyptian Street Artists Join Forces Against Sisi // VICE News. 2014; news.vice.com/article/international-and-egyptian-street-artists-join-forces-against-sisi
- Starosielski N.* «Warning: Do Not Dig»: Negotiating the Visibility of Critical Infrastructures // Journal of Visual Culture. 2012 (April). Vol. 11. No. 1. P. 38–57.
- Stiglitz J.* Of the 1%, by the 1%, for the 1%. 2011; www.vanityfair.com/society/features/2011/05/top-one-percent-201105
- Sze Tsung L.* History Images. 2004; www.szetsungleong.com/texts_historyimages.htm
- Thompson E. P.* Time, Work-Discipline and Industrial Capitalism // Thompson E. P. Customs in Common: Studies in Popular Culture. NY: The New Press, 1991.
- Visual Culture: Images and Interpretations / Eds. N. Bryson, M. A. Holly, K. Moxey. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1994.
- Vladislavic I.* Portrait with Keys: The City of Johannesburg Unlocked. NY: Norton, 2009.
- Wallace D. F.* Deciderization 2007 — a Special Report // (Introduction to) Best American Essays 2007. NY: Mariner Books, 2007.
- Weizman E.* Hollow Land: Israel's Architecture of Occupation. London: Verso, 2007.
- Werrel C. E., Femia F.* The Arab Spring and Climate Change, The Center for Climate Security. 2013; climateandsecurity.files.wordpress.com/2012/04/climatechangeabspring-ccs-cap-stimson.pdf
- Wuebbles D.* (2012) Celebrating Blue Marble // Eos. 2012. Vol. 93. No. 49 (December). P. 509–510.
- Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма [1991]. М.: Кучково поле, 2016.
- Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [1935] // Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017.
- Бергер Дж.* Искусство видеть [1973]. СПб.: Клаудберри, 2012.
- Бовуар С. де.* Второй пол [1947]. М.: Азбука, 2017.
- Вертов Д.* Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966.
- Вирно П.* Грамматика множества. К анализу форм современной жизни [2004]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015.
- Гибсон У.* Нейромант [1984]. М.: Азбука, 2017.
- Декарт Р.* Рассуждение о методе для верного направления разума и отыскания истины в науках [1637]. М.: Азбука, 2018.
- Делёз Ж.* Post scriptum к обществам контроля [1992] // Делёз Ж. Переговоры. М.: Наука, 2004.
- Дэвис М. Планета трущоб [2006] // Логос. 2008. № 3 (66).
- Карлейль Т.* Герои, почитание героев и героическое в истории [1840]. М.: АСТ, 2012.
- Карсон Р.* Безмолвная весна [1962]. М.: Прогресс, 1965.
- Клаузевиц К.* фон. О войне. Избранное [1832]. М.: АСТ, 2017.
- Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна [1979]. СПб.: Алетейя, 2016.
- Маклюэн М.* Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего [1962]. М.: Академический проект, 2015.
- Маклюэн М.* Понимание Медиа [1964]. М.: Кучково поле, 2014.
- Мьевиль Ч.* Город и город [2009]. М.: Эксмо, 2013.

Оруэлл Дж. Дорога на Уиган-Пирс [1937]. М.: АСТ, 2018.

Рамачандран В. С. Мозг рассказывает. Что делает нас людьми [2011]. М.: Карьера Пресс, 2016.

Серто М. де. Изобретение повседневности [1980]. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013.

Фридан Б. Загадка женственности [1963]. М.: Литера, Прогресс, 1993.

Фуко М. Слова и вещи [1970]. М.: Прогресс, 1977.

Шабри К., Саймонс Д. Невидимая горилла, или История о том, как обманчива наша интуиция [2010]. М.: Карьера Пресс, 2011.

Шмидт Э., Козн Дж. Новый цифровой мир. Как технологии меняют жизнь людей, модели бизнеса и понятие государств. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2013.

Список иллюстраций

- 1 Команда «Аполлона-17». Синий марбл. 7 декабря 1972. NASA Johnson Space Center
- 2 Аки Хосида. Селфи. NASA. 5 сентября 2012. ISS032-E-025258
- 3 NASA / NOAA / GSFC / Suomi NPP / VIIRS / Норман Куринг. Синий марбл. 2012. Изображение из центра космических полетов Годдарда сделано Рето Штекли (поверхность земли, мелководье, облака); обработка Роберта Симмона (цвет океана, монтаж, 3D-сферы, анимация); информация и техническая поддержка: MODIS Land Group; MODIS Science Data Support Team; MODIS Atmosphere Group; MODIS Ocean Group; дополнительная информация: USGS EROS Data Center (топография); USGS Terrestrial Remote Sensing Flagstaff Field Center (Антарктида); Defense Meteorological Satellite Program (городские огни) / NASA
- 4 Луи Дагер. Без названия (Раковины и окаменелости). 1839
- 5 Джозеф Маллорд Уильям Тёрнер. Дождь, пар и скорость. 1844. © Национальная галерея, Лондон / Art Resource, NY
- 6 Уильям Килберн. Чартисты на Кеннингтон-Коммон. 1848. Royal Collection Trust © Ее Величество королева Елизавета II, 2014
- 7 Роберто Шмидт. Президент Барак Обама (справа) и британский премьер-министр Дэвид Кэмерон позируют для селфи вместе с датским премьер-министром Хелле Торнинг-Шмитт (в центре) рядом с первой леди США Мишель Обама (справа) во время минуты молчания в память о бывшем президенте ЮАП Нельсоне Манделе на FNB Stadium (Соккер Сити) в Йоханнесбурге 10 декабря 2013 года. Getty Images
- 8 Диего Веласкес. Менины, или Семья Филиппа IV. 1656. Холст, масло. 316 × 276 см. Прадо, Мадрид. Фото: Album / Art Resource, NY
- 9 Педро Лаш. Жидкая абстракция / Abstracción líquida [S3BM1A]. 2012. Из книги Black Mirror / Espejo Negro. Duke University Press, 2010
- 10 Элизабет Виже-Лебрен (приписывается последователю). Мария Антуанетта. Национальная художественная галерея, Вашингтон
- 11 Элизабет Виже-Лебрен. Мадам Виже-Лебрен и ее дочь Жюли (1780–1819). Дерево, масло, 130 × 94 см. Лувр, Париж. Инв. № 3068. Фото: Эрх Лес-синг / Art Resource, NY
- 12 Ипполит Байар. Автопортрет в образе утопленника. 1839
- 13 Густав Курбе. Раненый. Холст, масло, 81,5 × 97,5 см. RF 338. Фото: Эрве Левандовски, Музей Орсе, 1845; права на фото © RMN Grand Palais / Art Resource, NY
- 14 Анри де Тулуз-Лотрек. Автопортрет перед зеркалом. 1880. Музей Тулуза-Лотрека, Альби, Франция. Фото: Джанни Дагли Орти / The Art Archive at Art Resource, New York
- 15 Марсель Дюшан. Автопортрет в пятизвончатом зеркале. Francis M. Naumann Fine Art / Private Collection
- 16 Ман Рэй. Марсель Дюшан в образе Ррозы Селяви. Около 1920–1921. Серебряно-желатиновая печать. 21,6 × 17,3 см. Подписано черными чернилами, в правом нижнем углу: «с любовью, Рроза Селяви / псевдоним Марселя Дюшана». Художественный музей Филадельфии. © ARS, NY, The Samuel S. White 3rd and Vera White Collection, 1957, Philadelphia Museum of Art; права на фото: The Philadelphia Museum of Art / Art Resource, NY

- 17 Синди Шерман. Кадр из фильма без названия #21. 1978. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- 18 Нэн Голдин. Нэн через месяц после избиения. 1984; © Nan Goldin; публикуется с разрешения Matthew Marks Gallery, NY
- 19 Сэмюэл Фоссо. Вождь (Тот, который продал Африку колонизаторам). 1997. Коллекция Deutsche Bank; публикуется с разрешения галереи Жана-Марка Патраса, Париж
- 20 Баннер на сайте Snapchat www.snapchat.com, 2014
- 21 Рене Декарт. Зрение. Иллюстрация из «Диоптрики», приложение к «Рассуждению о методе» (первая публикация — Лейден, 1637). Библиотека Медицинской академии, Париж
- 22 Дэниэл Саймонс и Кристофер Шабри. Кадр из видео «Невидимая горилла». 1999; изображение предоставлено Д. Дж. Саймонсом
- 23 Снимок фМРТ. Сделан Джоном Гранером. Национальный военно-медицинский центр имени Уолтера Рида, Бетесда. MD 20889
- 24 Дэниэл Дж. Феллеман и Дэвид К. ван Эссен. Иерархия визуальных областей. Публикуется по: *Felleman D. J., Van Essen D. C. Distributed Hierarchical Processing in the Primate Cerebral // Cortex Cerebral Cortex Jan. Feb 1991. Vol. 1. No. 1. Pp. 1–47.*
- 25 Пит Мондриан. Буги-Вуги на Бродвее. 1942–1943. Холст, масло. 127 × 127 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк; анонимный даритель; цифровое изображение © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, NY.
- 26 Франсуа Буше. Диана, отдыхающая после купания. Публикуется по: *Connoisseur Magazine*. Апрель 1905. Фото: HIP / Art Resource, NY.
- 27 Жак-Луи Давид. Портрет Лорана Лавуазье (1743–1794) и его жены (Марии Анны Пьеретты Польз, 1758–1836). 1788. Холст, масло, 259,7 × 194,6 см. Музей Метрополитен, Нью-Йорк; дар мистера и миссис Райтсман, 1977 (1977.10) © The Metropolitan Museum of Art; image source: Art Resource, NY.
- 28 Джулия Маргарет Камерон. Томас Карлейль. Около 1870. Музей Дж. П. Гетти, Лос-Анджелес; цифровое изображение предоставлено Getty's Open Content Program
- 29 Людвиг Витгенштейн. Кролик и утка. Наиболее ранняя из известных версий рисунка-иллюзии утка-кролик, номер *Fliegende Blätter* от 23 октября 1892, использован Людвигом Витгенштейном в его «Философских исследованиях»
- 30 Йинка Шонибаре. Борьба за Африку. 2003, The Pinnell Collection, Даллас
- 31 Мультиплексная установка. Публикуется по: FM-30-21 Aerial Photography: Military Applications, Washington DC: War Department, 1944
- 32 Бомбардировка в Италии. 1944. Собрание Правительства США.
- 33 Фотография с U2. 14 октября 1962. Аэрофотосъемка недалеко от Лос Паласиос, Сан-Кристобаль, Куба. Фото: Dino A. Brugioni Collection at the National Security Archive, George Washington University.
- 34 Санитарная обработка склада вооружения в Таджикистане. Слайд из презентации генерала Колина Пауэрса для ООН, 2003.
- 35 Обама наблюдает за нападением на бен Ладена.
- 36 Дрон MQ-1 «Хищник». Воздушные силы США. Фото: подполковник Лесли Пратт.
- 37 Нано БПЛА «Черный шершень». Военно-морские силы США. Фото: специалист по массовым коммуникациям Кеннет Дж. Такада.
- 38 Кадр из фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьота». 1897.

- 39 Кадр из фильма братьев Люмьер «Выход рабочих с фабрики». 1895.
- 40 Кадр из фильма Альфреда Хичкока «Незнакомцы в поезде». 1956.
- 41 Кадр из фильма Альфреда Хичкока «Незнакомцы в поезде». 1956.
- 42 Кадр из фильма Жан-Люка Годара «Китайка». 1967.
- 43 Кадр из фильма Клода Ланцмана «Шоа». 1985.
- 44 Скриншот со страницы Vision Systems International в интернете.
- 45 Скриншот из игры World of Warcraft.
- 46 Google Glass. Фото автора.
- 47 Скриншот со страницы Google Glass в интернете.
- 48 Шарль Марвиль. Старый Париж. Лос-Анджелес: Getty Center; цифровое изображение предоставлено Getty's Open Content Program.
- 49 Эдуар Мане. Амазонка. Холст, масло. 73 × 52 см. Музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид. Inv.: 1980.5. Фото: Nimatallah / Art Resource, NY.
- 50 Эдгар Дега. В кафе, или Абсент. Около. 1875–1876. Музей д'Орсэ, Париж. Фото: Эрих Лес-синг / Art Resource, NY.
- 51 Чекпойнт Чарли, Берлин. Фото: Wikimedia Commons.
- 52 Джек Мобис. Сидячая забастовка в Woolworth, день второй. 2 февраля 1960. Гринсборо, Северная Каролина; изображение предоставлено Corbis / Greensboro News and Record.
- 53 Табличка в Музее Шестого района, Кейптаун, Южная Африка. Фото автора.
- 54 Дэвид Голдблатт. Сын фермера со своей няней. 1964. Музей современного искусства, Сан-Франциско. З. A9941.
- 55 Эрнест Коул. Паспортные законы. Из проекта «Дом рабства». 1967, Ernest Cole / The Ernest Cole Family Trust, изображение предоставлено Hasselblad Foundation.
- 56 Звелету Мтетва. Интерьер. 2000; публикуется с разрешения галереи Джека Шейнмана и художника.
- 57 Разделительный барьер, Израиль. Фото: Марк Венеция, Wikicommons Media.
- 58 Visualizing Palestine. Сергированная система дорог.
- 59 Темза-Таун, Китай. Фото: Huai-Chun Hsu, опубликовано на Wikimedia Commons.
- 60 Михаэль Вольф. Гонконг. Из проекта «Архитектура плотности», фото 39; собственность художника.
- 61 Се Чэн Леон. Beijingxi Lu, Jingan District, Шанхай, 2004. Из проекта «Исторические изображения»; публикуется с разрешения художника и галереи Йосси Мило.
- 62 Район Пудун, Шанхай. Фото автора.
- 63 Здание Jardine Matheson, Шанхай. Фото автора.
- 64 Кадр из фильма братьев Вачовски «Матрица». 1999.
- 65 Клемент Валла. Открытки с Google Earth. Изображение предоставлено художником.
- 66 Копия карты Энтони Костелло и др. «Влияние климатических изменений на здоровье: Lancet и Институт университетского колледжа Лондона для Всемирной организации здравоохранения», Lancet 373. No. 9676 (2009). Pp. 1693–1733. Изображение предоставлено Elsevier, www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0140673609609351
- 67 Валентайн Грин. Эксперимент над птицей в насосе (по мотивам картины Джозефа Райта из Дерби). 1769. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: HIP / Art Resource, NY.
- 68 Джон Джеймс Одюбон. Странствующие голуби. Из книги «Птицы Америки». Эдинбург, 1827–1838.

- 69 Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 1873. Холст, масло. 48 × 63 см; Музей Мармоттан, Париж. Фото: Эрих Лессинг / Art Resource, NY. Написана в Гавре (Франция). Критики называли поначалу иронично Моне и художников его круга «импрессионистами», именно по названию этой работы.
- 70 Клод Моне. Разгрузка угля. 1875. Холст, масло. 55 × 66 см. Музей Орсэ, Париж. Inv.: RF 1993–21. Фото: Жан-Жиль Берицци, © RMN-Grand Palais / Art Resource, NY.
- 71 Джордж Уэсли Беллоуз. Сорок два мальчика. 1907. Холст, масло, 106,7 × 153 см. Галерея искусства Коркоран, Вашингтон.
- 73 Аниш Капур. Орбита. Фото автора.
- 74 Самми Баложи. Без названия 13. 2006. Архивная цифровая печать на сатиновой матовой бумаге. 60 × 240 см. Из проекта *Mémoire*.
- 75 Выставка «Уголь + лед» в Исянь, Китай. Фото: Йерун де Врис.
- 76 Гарольд Фиск. Аллювиальная долина нижней Миссисипи. Инженерные войска США, 1944.
- 77 Проект «Река Миссисипи и притоки: расчет проектного наводнения». Инженерные войска США, 2008.
- 78 Ganzeer. Танк и хлеб. Каир, 2012; с сайта ganzeer.com
- 79 Кадр из документального фильма Джеймена Нужейма «Площадь». 2013.
- 80 Adbusters. «Бигмак атакует!». Изображение предоставлено Adbusters Foundation.
- 81 Adbusters. «Захвати Уолл-стрит». Изображение предоставлено Adbusters Foundation.
- 82 Скриншот аккаунта WeAreThe99%.
- 83 Табличка с акции «Захвати Уолл-стрит». Фото автора.
- 84 Табличка с акции «Захвати Уолл-стрит». Фото неизвестного автора.
- 85 Кадр из видео с YouTube, на котором офицер Болонья распыляет перцовый газ.
- 86 Осман Орсал. Женщина в красном. Reuters, Стамбул.
- 87 Занеле Мухоли. Автопортрет; публикуется с разрешения галереи Stevenson и художника.
- 88 Кадр из фильма Мерс Морли и Тома Фланагана «Ирландский вопрос» (2013). Изображение предоставлено художниками.
- 89 Кадр из фильма Грейс Ли «Американский революционер» (2014). Публикуется с разрешения LeeLee Films.
- 90 Схема визуального активизма (автора).

Алфавитный указатель

- Adbusters (журнал) 294, 295, 296
 Amazon (интернет-компания) 136, 162
 Apple Inc. 23, 75, 174
 ArcelorMittal (сталелитейная компания) 260
 ARPAnet 164

 Big Mac атакует (Adbusters) 295

 Drum (журнал) 203

 Facebook (социальная сеть) 76, 77, 161, 162, 281,
 и Арабская весна 293
 FLAG (оптоволоконная линия связи вокруг земного шара) 164
 Flickr 14, 288
 Ford (автомобильный завод) 318

 Ganzeer (Мохамед Фахми) 286-300
 Gécamines (горнодобывающая компания) 265
 Google 11, 74, 171, 172, 173, 174
 Google Earth 165, 223
 Google Glass 170-173, 174
 Google Maps и Street View 224, 225
 GPS (система глобального позиционирования) 223
 и война 138
 и глобальные выбросы углерода 234
 и река Миссисипи 267, 268
 Harper's Magazine 137
 Herzog & de Meuron (архитектурное бюро) 259

 Instagram 25, 38, 75
 Intel (компания) 266
 iPhone 72

 Jardine Matheson, здание, Шанхай 219
 JR (художник/активист) 281--282

 Lancet (журнал) 234
 League of Legends (компьютерная игра) 168, 319

 Microsoft (корпорация) 174
 Mosireen (египетский медиаколлектив) 290-292
 MySpace (социальная сеть) 72, 77,
 papillotage 97

 Reddit 161

 Sampsa (египетский уличный художник) 289
 SelfieCity 73, 74
 Sex Pistols 18
 Snapchat 76, 77, 78, 319, 320

 Taibhearca (Национальный театр ирландского языка) 315
 terra nullius 116
 Toyota Motor Corporation 318
 Tumblr 298, 299
 Twitter 78, 161, 283, 288, 301

 U-2, самолет-разведчик 122, 134, 193

 Vine (видео мессенджер) 33, 78
 Vision Systems International 166
 Visualizing Palestine (коллектив) 209

 WeAreThe99% (tumblr-блог) 298-299, 301
 Wikileaks 137, 173
 World of Warcraft (видеоигра) 167, 168

 YouTube 11-12, 78, 290, 319

 11 сентября, террористическая атака в США 124, 127-128, 160-161, 254
 2046 (фильм, 2004) 156-157

 Абу-Грейб, фотографии 130-131
 автопортреты 14, 21, 38-39, 40, 46-47, 63, 72
 «селфи» 14, 21, 38, 40, 71
 постмодернизм 57, 71

- художники в качестве героев
40, 46, 47, 52, 54, 56, 57
- Аггер, Бен 73
- Администрация по защите фермерских хозяйств, фотографии 225, 226
- Азулей, Ариэлла 52
- Ай Вэйвэй 258
- Аллен, Вуди 182
- Аль-Джазира 284
- Американский революционер (фильм, 2014) 316
- амазонка 186
- Андерсон, Бенедикт 28
- Андре, Эллен 188
- анестезия 250, 256
- анорексика, и взгляд на тело 102–103
- антропоцен 236, 237, 238, 256, 263, 264
- апартеид 199, 200–204, 206
- см. также сегрегация, расовая
- Арабская весна 279, 280, 293
- Аргентина, беспорядки (2001) 278
- Аристотель 272
- асимметричная война 128, 130, 131, 133
- Ас-Сиси, генерал 286, 293
- Аушвиц, Польша 155
- Африка, колониальный раздел 115
- Бавелье, Дафна 82
- Байар, Ипполит 51–52
- Автопортрет в образе утопленника (1839–1840) 51
- Балог, Джеймс 234
- Баложи, Самми 264, 265
- Память (2006) 264
- Бальзак, Оноре де 182
- Бангкок, Тайланд 12, 307
- батик (ткань) 117
- Батлер, Джудит 65, 67
- Гендерное беспокойство (1990) 65
- безработица среди молодежи 283, 308
- Беллоуз, Джордж Уэсли 250, 251
- Сорок два мальчика (1907) 250
- Бен Али, Зин аль-Абидин 282
- бен Ладен, Усама 132–133
- Беньямин, Вальтер 27, 182
- Берлин, Германия 115, 193, 194, 195, 196, 211, 214
- Берлинская конференция (1885) 115, 117
- Берлинская стена 160, 180, 193, 208, 211
- беспилотный летательный аппарат (БПЛА) (UAV) см. дроны
- Бёрджер, Джон 26, 27, 60
- Бовуар, Симона де 29, 59
- Второй пол (1947) 58
- Боггс, Грейс Ли 316–317
- Бодлер, Шарль 182
- Бойл, Роберт 239
- Болонья, Энтони 303, 304
- Борн, Джейсон 173
- Бразилия 10, 12, 256, 305
- и землевладение 256
- протесты (2013) 307
- урбанизация 10
- Братья-мусульмане 290, 293
- Браун, Майкл 320
- Браширс, Джеймс 267
- Бридл, Джеймс 138
- Буазизи, Тарек аль-Тайиб
- Мохаммед 280, 281
- Буртинский, Эдвард 263
- Буш, Джордж У. 127
- Буше, Франсуа 97, 98
- Диана, отдыхающая после купания (1742) 97
- Буэнос-Айрес, беспорядки (2001) 278
- Бэкон, Фрэнсис 237
- В 3:10 на Юму (фильм, 1957) 149
- Вайцман, Эяль 209
- Валла, Клемент 224, 225, 226
- Открытки с Google Earth 224
- ван Эссен, Дэвид К. 90, 92, 93
- Веласкес, Диего 40, 42, 44
- Менины (1656) 40, 43–45
- величественное 238
- Веринг, Джиллиан 299–300, 302
- Вертов, Дзига 148, 149
- видеоигры 82, 88, 168–169
- видеокамеры 23, 137
- видеонаблюдение 136, 207
- Виче-Лебрен, Элизабет 47, 49–50
- Мадам Виче-Лебрен и ее дочь Жюли (1789) 49
- Мария Антуанетта (1783) 47
- «визуализация», как военный навык 110, 112, 114, 116, 118, 124

- визуальная культура как академическая дисциплина 17, 18, 21, 42, 54, 85, 106, 280
 и «селфи» 38, 73, 78
 и Арабская весна 279
 и визуальный активизм 294, 307, 312–313
 и коллективное зрение 106
 и Маршалл Маклюэн 20, 53, 159, 160
 и социальная история искусства 53
 и телевидение 138, 161
 международная конференция, Сан-определение и история 21, 42, 54
 Франциско (2014) 313
 Вирно, Паоло 318
 Витгенштейн, Людвиг 103
 Кролик и утка 103, 104
 «война изображений» 123–131
 война с терроризмом 127
 Вольф, Михаэль 215
 Архитектура плотности 215
 Вонг Кар-Вай 156
 восковая печать (батик) 117–118,
 вог, стиль танца 65, 66, 67
 Враг государства (фильм, 1998) 173
 время, стандартизация 30, 34
 Всемирная выставка (1889) 182, 262
 Всемирная организация здравоохранения 178
 Всемирный торговый центр, Нью-Йорк 222
 Вторая мировая война 115, 121, 122, 193
 Выбор Софи (фильм, 1982) 156
 Выход рабочих с фабрики (фильм братьев Люмьер, 1895) 143

 Галлезе, Витторио 105
 Гарольд, король Англии 110
 гендер, и перформанс 58, 65
 Георг II, король Англии 110
 Гёте, Иоганн Вольфганг фон 51
 Гибсон, Уильям 18
 глобальная деревня 157–162, 165
 глобальный город 22, 178, 180, 183
 «глубокое время» 236, 272
 Гоббс, Томас 247

 Годар, Жан-Люк 152, 153, 156, 157
 Голдблатт, Дэвид 201, 202, 207
 Голдин, Нэн 63, 64
 Нэн через месяц после избиения
 (1984) 64
 голливудский кинематограф 60, 61
 голоцен 236
 Гонконг 22, 157, 179, 190, 221
 города 30, 95, 124, 163, 178, 192
 и «мужской взгляд» 185
 и общественные протесты 281
 и поезда 147
 и торговые центры 222
 имперские города 178, 180, 181–193
 разделенные 193–209
 Гражданская война в США 115
 граффити 208, 285, 286, 287
 Гринвич, среднее время 146
 Грузин, Ричард 162
 Грэбер, Дэвид 306
 Гуам (остров) 230, 272
 Гуантанамо, залив, Куба 128
 Гюго, Виктор 191

 Дагер, Луи 29, 30, 50, 51
 фотография ископаемых 30
 Давид, Жак-Луи 98
 Портрет Лорана Лавуазье и его жены (1788) 99
 Дарвин, Чарльз 29
 Движение за гражданские права 199
 ДДТ (пестицид) 244
 де Врис, Йерун 267
 Дега, Эдгар 187
 Абсент (1876) 187
 Дежженерес, Эллен 39
 Декарт, Рене 83, 85, 93–95
 «Зрение» из Диоптрики 84
 Делёз, Жиль 170
 Делилло, Дон 165
 Детройт, США 222, 308, 316
 Джалал, Малик 138
 Джеймс, Э. Л. 24
 Пятьдесят оттенков серого 24
 Джойс, Джеймс 28
 Диккенс, Чарльз 253
 Холодный дом (1852–1853) 253, 254
 Димблби, Ричард 162

- додо, вымирание 239
 Донн, Джон 272
 Дуано, Робер 185, 186
 Дюшан, Марсель 56, 57, 58, 75
 Автопортрет в пятистворчатом зеркале (1917) 57
- Египет, Арабская весна 279, 280, 293, 315
- Жак, Мартин 217
 железная дорога 31, 34, 142, 143, 145, 146
 и движущиеся изображения 143
 железнодорожная сеть 142, 147, 153
 строительство и распространение 147
- Журдан, Жан-Батист 115
- загрязнение воздуха 257
 закон «О чистом воздухе» (1956) 254
 закон Додда — Франка (2010) 266
- Западная железная дорога 31
- Захвати Уолл-стрит, движение (OWS) 294–302, 307
- Захвати Центр, движение 319
- землевладение 115
- зеркала 43, 44, 45, 54, 57, 72
- «зеркальные нейроны» 105, 106
- зрение 21, 90, 92, 93, 95, 97, 103
 древние теории 83
 и Декарт 83–85
 и лидерство 110
 и нейробиология 86–89
 и общинность 107
 инерция 142
- Зукотти-парк, Нью-Йорк 279, 296, 298, 301
- идентичность, новый взгляд на 59, 71, 288, 312
- Израиль 207, 209
 разделительный барьер 207, 208, 209
- импрессионизм 54, 182
- Индия, рост городов 179, 235, 256
- индустриализация 88, 146
- интернет 11, 33, 74, 76, 143
 и Арабская весна 293
 и война изображений 130
- как первое глобальное медиа 23, 28
 рост числа пользователей 11, 23
- интерсексы 313
- Ирак, вторжение в (2003) 125
- Ирландия 315, 316
- Искусство видеть (телесериал BBC) 27
- Исламское государство (ИГ) 129
- Камерон, Джулия Маргарет 100
- камеры 38, 62, 72, 75, 119, 122
 аэро 119, 121
 видео 23, 33, 133, 293
 видеонаблюдения 207, 221
 и дроны 21, 132, 133
 и кино 143, 147
 и Луи Дагер 29, 30
 и революция 293
 и селфи 72
 цифровые 25
- Капур, Аниш, Орбита 261
- Кардашьян, Ким 76
- Карибский кризис (1962) 121, 125, 127
- Карлейль, Томас 50, 100
- Карсон, Рейчел 244
 Безмолвная весна (1962) 244
- карта подводных кабелей 164
- картография 114, 115, 223
- карты 112, 114, 119
 «карты тела» 100–103
- Кастельс, Мануэль 19
- Кеннеди, Джон Ф. 123, 158, 159, 160, 161
- Киевские протесты, Евромайдан, Украина (2013–2014) 307
- Килберн, Уильям 32
 Чартисты на Кеннингтон-Коммон (дагеротип, 1848) 32
- Кинг, Мартин Лютер 198
- кинематограф 21, 60, 61, 152
 «глобальные» города 277
- зарождение 21
- Китай 16, 178, 255
 и карты 114
 и поезда 151
- модернизация 218
- Олимпийские игры (2008) 260
- рост городов 178

- Китайка (фильм, 1967) 152
 Кларк, Рой Питер 73
 Кларк, Т. Дж. 53, 54
 Клаузевиц, Карл фон 111, 112, 114
 климатические изменения 13, 230, 231
 и Арабская весна 279
 и искусство 226
 и Олимпийские игры в Пекине (2008) 258
 последствия для национальной безопасности 281, 308
 угроза видам птиц 238
 Колл, Стив 138
 Комиссия правды и примирения (Южная Африка) 204
 коммунизм 263
 Комолли, Жан-Луи 22
 Конго, Демократическая Республика 264
 «конфликтные минералы» 266
 Короткая встреча (фильм, 1945) 149
 Коул, Эрнест 201, 202, 203, 204
 Кричли, Саймон 301
 Кронкайт, Уолтер 162
 Крюгер, Барбара 63
 Кумало, Нокуфила 207
 Купер, Брэдли 40
 Курбе, Густав 52, 53
 Раненый (1845–1854) 52
 Куросава, Акиро 161
 Кэмерон, Дэвид 39
 Кэссет, Мэри 187
 Кювье, Жорж 29
- Ланж, Доротея 225
 Ланцман, Клод 154
 Лаш, Педро 45
 Жидкая абстракция 46
 Левин, Шерри 63
 Леди в поезде (фильм, 1945) 149
 Ленин, Владимир 263
 Леопольд II, Король Бельгии 116
 Лепренс, Луи Эме 142
 Ли Ксинганг 259
 Ли, Стив 171
 Ливингстон, Дженни 65
 Париж горит (1990) 65
 Ливингстон, Дэвид 116
 Лиотар, Жан-Франсуа 56
 Лондон 12, 129, 178, 221, 257
 и камеры видеонаблюдения 129
 Олимпийские игры (2012) 257, 260
 смог 252, 254
 Лош, Элизабет 74, 75
 Людовик XIV, король Франции 45
 Льюис, Джон 198
 Люди требуют падения режима (документальный фильм, 2012) 292
 Люмьер, братья 23, 142, 143, 145, 147
- Маврикий 239
 магнетизм 89
 магнитно-резонансная томография (МРТ) 89
 Мадонна 65, 67
 Vogue (1990) 67
 Маккейн, Франклин 197
 Маклиш, Арчибалд 9
 Маклюэн, Маршалл 20, 53, 159, 160
 Макнил, Джозеф 197
 Максвелл, Джеймс Клерк 89
 Малвей, Лора 61
 Мамфорд, Льюис 163
 Ман Рэй 58
 Марсель Дюшан в образе Розы
 Селяви 58
 Мандела, Нельсон 39, 201
 Мане, Эдуар 186
 Амазонка (около 1882) 186
 Манович, Лев 73
 Марвиль, Шарль 182, 216
 Марклей, Кристиан 33
 Часы (инсталляция, 2010) 33
 Маркс, Карл 145, 146, 315
 Мароу, Эдвард Р. 158
 Марш, Стивен 74
 Матрица (фильм, 1999) 220
 Матурана, Умберто 87
 «мегагорода» 178
 Мейселас, Сьюзан 267
 «микролетательные аппараты» (MAV) 135, 136
 Миссисипи, река 267, 268, 270, 272
 Митчелл, У. Дж. Т. 100, 124
 Мобис, Джек 197

- Сидячая забастовка в Woolworth, Гринсборо, Северная Каролина 197
- Мобуту Сесе Секо 70
- модель психического состояния 107
- моллы, шопинг 190
- Мондриан, Пит 93
- Буги-Вуги на Бродвее (1942) 94
- Моне, Клод 246, 247, 248, 250
- Впечатление. Восход солнца (1873) 246, 249
- Разгрузка угля (около 1875) 249, 256
- Моризо, Берта 187
- Морли, Мег 315
- Мтетва, Звелету 205, 207
- Мубарак, Хосни 283, 285, 286, 293
- «мужской взгляд» 61, 151
- Музей Виктории и Альберта, Лондон 319
- Музей М+, Гонконг 319
- мультиплексные проекторы 119
- Мухоли, Занеле 312, 313
- Мученики революции (документальный фильм, 2011) 291
- Мьевиль, Чайна 213, 238
- Наполеон Бонапарт 113, 114, 124
- НАСА 14
- население, мировое, молодежь 13
- «Невидимая горилла», тест 86, 88
- Незнакомцы в поезде (фильм, 1951) 149, 158
- нейробиология 86, 89, 100
- непристойность
- Нерваль, Жерар де 184
- Нигер, Африка 135
- Новый Орлеан 244, 270
- Нора, Пьер 211
- Нужейм, Джекен 294
- Нью-Йорк 12, 57, 63, 178, 180, 251
- ураган Сэнди 270
- Захвати Уолл-стрит 296, 307
- загрязнение канализации 252
- Обама, Барак 133, 134
- Одубон, Джон Джеймс 241, 242, 243, 244
- Одубоновское общество 244
- окаменелости 29
- Олимпийские игры 257, 262, 305
- Пекин (2008) 257, 260
- Лондон (2012) 257, 260
- ООН 125, 126, 266
- оптоволоконные кабели 164
- Оруэлл, Джордж 255,
- Дорога на Уиган-Пирс 255
- Освальд, Ли Харви 159
- освещение, городское 183
- Осколок (The Shard), Лондон 262
- Осман, барон 182, 183
- Особое мнение (фильм, 2002) 173
- Оу, Тэш 216
- Пятизвездочный миллиардер 216
- Париж, Франция 124, 142, 179, 180, 181, 182, 183, 191
- Паркер, Розика 48, 49, 50, 53
- Паркс, Гордон 225
- Парфенон, Афины 82
- Пауэлл, Колин 125, 126, 127
- пейзажная живопись 237, 265
- Пекинский национальный стадион 258
- Первая мировая война 57, 118, 242
- перцовый баллончик 302, 305, 306
- перспектива 44, 272
- перформанс 64–65, 68, 76, 78
- и «вог» (стиль танца) 65, 66
- и раса 64, 65
- Пьяно, Ренцо 262
- Платон 220
- Площадь (документальный фильм, 2013) 292
- По, Эдгар Аллан 185
- Погоня за ледниками (фильм, 2012) 234
- подделка 212, 213
- поезда, в кино 31, 143, 145
- «поколение картинок» 60
- полезные ископаемые 200, 263
- и глобализация 255
- полиция Нью-Йорка 181
- Поллок, Гризельда 48–50, 53
- Полночь в Париже (фильм, 2010) 182
- портреты 42, 45, 47, 57
- постмодернизм 18, 56, 71

- Прибытие поезда на вокзал
 Ла-Сьота (фильм братьев Люмьер, 1897) 143, 145
 проприоцепция 101
 птицы, вымирание видов 239, 244
 Пул, Роберт 9
 Пэй Сю (китайский картограф, 224–271) 114
- Рабин, Ицхак 207
 Райт, Джозеф 239–241,
 Эксперимент над птицей
 в насосе (1768) 239
 Рамачандран, В. С. 94, 95, 105, 106
 Рансьер, Жак 17
 Расёмон (фильм, 1952) 161
 Раск, Дин 123
 реки, и изменение климата 267
 Ривера, Херальдо 74
 Рикард, Даг 225, 226
 Ричард III, король Англии 110
 романтизм, искусство эпохи 51,
 237, 238
 рост городов 10, 124, 178
 Рочестерский университет 65, 82
 Руби, Джек 159
- Саид, Халед 283
 саккадические движения (глазами) 96
 Санд, Жорж 186
 Сан-Франциско 158, 221, 222
 сапатистская освободительная
 армия, Мексика 276
 Сарацено, Томас 263
 сегрегация, расовая 196, 199, 206
 см. также апартейд
 «селфи» 21, 38, 40, 51, 71–78, 309
 Аки Хосидэ в космосе 14
 знаменитостей 39–40, 74
 как перформанс 71
 как форма общения 72–73
 политические 39
 расцвет 71
 социальные аспекты 73
 характеристика 14
 Серто, Мишель де 222
 Се Чэн Леон 216
 Сильехольм, Йорн 127
 Саймонс, Дэниел 86, 88
 «Синий мрамор» (НАСА) 8–10, 14, 15
 Сказки из тьмы (фильм, 2013) 221
 Смит, Билли 197
- Снайдер, Джоэл 44
 Сноуден, Эдвард 173
 Советский Союз 57, 123, 127, 193
 социальная история искусства 53
 социальные медиа 22, 33, 279–281
 и Арабская весна 279
 и выбор содержания 283
 и движения Захвати 279
 и селфи 38
 и убийство Майкла Брауна
 320
 как форма общения 280
 см. также Facebook; MySpace
 Список Шиндлера (фильм, 1993)
 156
 спутники 158, 165, 223
 сталелитейная промышленность
 256, 258
 Стамбул, Турция, протесты (2013)
 304
 Старый Париж (фотография
 Марвиля) 182–183
 Стендаль 113
 Стиглиц, Джозеф 213, 297
 странствующий голубь 241–243
 стрит-арт 285, 289
- Таймс-сквер, Нью-Йорк 190
 Тальбот, Уильям Генри Фокс 50
 Татлин, Владимир 262, 263
 Тахрир, площадь в Каире 279,
 283–285, 292
 телевидение, и глобальная деревня
 158–159
 Темза-Таун, Китай 213
 Тео, Мэнтай 26
 Тёрнер, Джозеф Мэллорд Уильям
 31–32, 238
 Дождь, пар и скорость
 (1844) 31
 Тонга (остров в Тихом океане) 239
 Торнинг-Шмитт, Хелле 39
 Тулуз-Лотрек, Анри де 54, 56
 Автопортрет перед зеркалом
 (1882) 54
 Тунис, Арабская весна 281
 Тяньдучэн, Китай 212
- углерод, выбросы в атмосферу 234,
 235, 255
 уголь 248, 255
 «Уголь + лед» (выставка, 2011) 267
 Уилсон, Даррен 320

- Уоллес, Дэвид Фостер 165
 Уорк, Маккензи 301
 ураган Катрина 270
- Фанон, Франц 68–69
 фантомные конечности 102, 103
 Федеральное управление граждан-
 ской авиации США 136
 Феллеман, Дэниэл Дж. 90, 92, 93
 финансовый кризис (2008) 16,
 262–263
 Фиск, Гарольд 268, 270
 Фланаган, Том 315
 фланер 184, 185
 фокус (в фотографии) 98, 100
 фокусники 86
 Фоли, Джеймс 129
 Фома Аквинский, святой 104
 фонд семьи Кайзер 10
 Фоссо, Сэмюэл, 68, 70, 71, 312
 Вождь (тот, который продал
 Африку колонизаторам) 69
 фотография 11, 12, 27, 32, 72, 75, 122
 аналоговая 28
 портреты 282
 увеличение мирового фото-
 архива 12
 уличная 185, 186
 цифровая 12
 см. также камеры;
 кинематограф;
 селфи
- Фридан, Бетти 50
 Фуко, Мишель 41, 42
- «хактивизм» 276
 Халберстам, Джек (ранее Джудит)
 68, 71
 Харви, Дэвид 278
 Хейзер, Ричард С. 122
 Хендерсон, Кларенс 197
 Хичкок, Альфред 149, 151, 156, 157
 холодная война 18, 22, 70, 124,
 149, 181
 холокост, и поезда 154
 Хосидэ, Аки 14
 Хусейн, Саддам 130
- Центр климатической
 безопасности 282
 цифровые изображения 18, 25, 28
- ЦРУ (Центральное разведыватель-
 ное управление США) 122, 129
- чаморро, народ 230
 чартистское движение 32
 Чекпойнт Чарли, Берлин 195
 Чтец (фильм, 2008) 156
 Чун, Вэнди 169
 Чэнду, Китай 179
- Шанхай, Китай 178, 219
 Шарпвилль, резня в
 шары, воздушные 200
 Швайкарт, Рассел (Расти) 9
 Шабри, Кристофер 86
 Шерман, Синди 60–63
 Шехнер, Ричард 64
 Ширки, Клэй 28
 Школа права при Колумбийском
 университете 137
 Шмидт, Эрик 174
 Шмитт, Джек 8
 Шоа (документальный фильм,
 1985) 154
 «Шок и трепет», бомбардировка
 Ирака 129, 130
 Шонибаре, Йинка,
 Борьба за Африку 118
 Шпион, пришедший с холода
 (фильм, 1965) 195
- Эванс, Уокер 225
 Эдвардс, Пол 149
 Эдисон, Томас 142
 Эйджи, Джеймс 205
 Эйзенхауэр, Дуайт Д. 121
 Эйнштейн, Альберт 89
 Эйфелева башня 182
 экранная культура 169
 электромагнетизм 89
 электросеть 163
 Эразм Роттердамский 24
- Южная Африка 10, 179, 199, 203,
 205, 206
 апартеид 199–206
 безработица 192
 и гомофобия 313
 после апартеида 204
 рост городов 179
- ЮНЕСКО 24

Николас Мирзоев
Как смотреть на мир

Издатели:

Александр Иванов

Михаил Котомин

Выпускающий редактор:

Елена Бондал

Корректор:

Ольга Черкасова

Дизайн:

Раздизайн, Евгений Корнеев

Компьютерная верстка:

Марина Гришина

Все новости издательства

Ad Marginem на сайте:

www.admarginem.ru

По вопросам оптовой закупки
книг издательства Ad Marginem

обращайтесь по телефону:

+7 (499) 763-32-27

или пишите: sales@admarginem.ru

ООО «Ад Маргинем Пресс»,

резидент ЦТИ «Фабрика»

105082, Москва,

Переведеновский пер., д. 18

тел./факс: +7 (499) 763-35-95

info@admarginem.ru

Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт»,
170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс №3А, www.pareto-print.ru
Заказ № 4169/19