

ПОЛЬ ВИРИЛЬО

**МАШИНА  
ЗРЕНИЯ**



PAUL VIRILIO

LA MACHINE  
DE VISION

Éditions Galilée

ПОЛЬ ВИРИЛЬО

МАШИНА  
ЗРЕНИЯ

*Перевод с французского  
А. В. Шестакова  
под редакцией  
В. Ю. Быстрова*



Санкт-Петербург  
"Наука"  
2004

## ТОПОГРАФИЧЕСКАЯ АМНЕЗИЯ

«Искусство нуждается в свидетелях», — говорил Мармонтель. Веком позднее Опост Роден скажет, что сам мир, который мы видим, требует иного отображения, нежели то, которое дают ему латентные образы фототипий.

Когда Поль Гселл в ходе своих знаменитых бесед с великим скульптором замечает по поводу «Бронзового века» и «Св. Иоанна Крестителя»: <sup>1</sup> «Остается понять, каким образом массы бронзы или камня производят впечатление реального движения, каким образом очевидно неподвижные фигуры производят впечатление действующих и даже, как нам кажется, совершают величайшие усилия...», — Роден парирует: «Вы ведь изучали идущих людей на моментальных фотоснимках... И что же вы заметили?»

— Они никогда не выглядят идущими. Обычно кажется, что они неподвижно стоят, опершись на одну ногу, или подпрыгивают.

<sup>1</sup> См.: *Rodin. L'art. Paris, 1911*. Цитата из Мармонтеля перефразирует его суждение из «Моральных историй»: «Музыка — единственное из искусств, которое довольствуется одиночеством; все прочие нуждаются в свидетелях».

— Совершенно точно! Если взять, к примеру, моего „Св. Иоанна“, изображенного стоящим на земле обеими ногами, то вполне можно предположить, что фотография модели, выполняющей такое же движение, воспроизводила бы ту ногу, что позади, уже поднятой и направляющейся к другой. Или, наоборот, та, что впереди, еще не была бы на земле, если бы та, что позади, занимала на фотографии ту же позицию, что и в моей статуе. Но как раз по этой причине сфотографированная модель приобрела бы странноватый облик человека, внезапно *пораженного параличом*. И это подтверждает то, что я только что говорил вам по поводу движения в искусстве. В самом деле, если на фотографиях люди кажутся внезапно застывшими в воздухе, даже если они запечатлены во время движения, это из-за того, что все части их тела отображаются в одну и ту же двадцатую или даже сороковую долю секунды, и свойственное искусству поступательное развертывание жеста отсутствует».

Когда же Гселл протестует: «Пусть так. Однако, оказываясь в истолковании движения антиподом фотографии — этого *безупречного механического свидетельства*, — искусство явно искажает правду», — Роден отвечает: «Нет, это художник правдив, а фотография лжива, ибо *в действительности время не останавливается*, и, если художнику удастся вызвать впечатление такого жеста, который развертывается в последовательности моментов, его произведение, конечно же, намного менее условно, нежели научный образ, где время вдруг прерывается...».

Говоря о «несущихся во весь опор» лошадях из «Скачек в Эпсоме» Жерико и о критиках, настаивающих на том, что светочувствительная пластинка не спо-

собна создать подобного изображения, Роден утверждает, что художник собирает в одном-единственном образе несколько разделенных во времени движений, и *если целое ложно в своей мгновенности, то оно правдиво, когда его части рассматриваются последовательно; причем важна только эта правда, так как именно ее мы видим и именно она нас убеждает*.

Побуждаемый художником к слежению за действиями персонажа, зритель, не отрывая от него глаз, испытывает иллюзию, будто ему видно, как совершается движение. Таким образом, эта иллюзия производится не *механически*, как это бывает при соединении моментальных изображений посредством хронофотографического аппарата, не благодаря восприимчивости сетчатки — то есть чувствительности глаза зрителя к световым раздражителям, но *естественно*, в силу движения самого взгляда.

*Правдивость* произведения требует, помимо прочего, чтобы пришел в движение глаз (а потенциально — и тело) очевидца, который, чтобы *ощутить* объект с максимальной ясностью, должен совершить значительное число мельчайших стремительных движений между различными точками этого объекта. И наоборот, если эта подвижность глаза превращается «*посредством некоего оптического орудия или дурной привычки* в неподвижность, то необходимые условия ощущения и естественного видения игнорируются и уничтожаются; в своей неосмотрительной алчности ко всему, что позволяет видеть больше и лучше, человек отбрасывает единственную возможность этого достичь».<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Huxley A. L'art de voir. Paris, 1943.

Более того, *правдивость* целого была бы невозможна, как подчеркивает Роден, без неточности деталей, понимаемых в данном случае как материальные опоры, поддерживающие моментальное видение извне. Произведение искусства нуждается в свидетелях потому, что своим имаго оно углубляется во время материи, которое является в том числе и нашим временем, тогда как с изобретением фотографической моментальное™ это совместное владение длительностью автоматически упраздняется, ибо, если моментальное изображение претендует на научную точность деталей, то остановка на изображении, или, точнее, *остановка времени изображения* моментальное™, неминуемо искажает испытываемое свидетелем чувство времени — *то самое* <sup>3</sup> *чувство, которое и является движением сотворенной вещи.*

Как можно убедиться в мастерской Родена в Медоне, его гипсовым студиям присущ анатомический разлад: преувеличенные ступни и кисти, словно бы вывихнутые, неестественно вытянутые конечности, повисшие тела; представление движения приближается к своим пределам — к падению или к отрыву от земли. В это же время Клеман Адер впервые летит на аэроплане, тем

<sup>3</sup> См.: Паскаль Б. Общие размышления о геометрии, VII, 33. Работы Маррея и Майбриджа в свое время вдохновляли парижских художников, в частности Купку и Дюшана, знаменитая картина которого «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» была в 1912 г. отвергнута Салоном Независимых. В 1911 г., как раз когда вышли в свет беседы Родена с Гселлом, Дюшан предлагал на выставки *статичные композиции статичных отображений различных позиций, которые принимает движущаяся форма, не пытаясь вызывать средствами живописи кинематографические эффекты.* Считая, как и Роден, что движение сосредоточено в глазах зрителя, Дюшан стремился достичь его посредством *формальной декомпозиции.*

самым покоряя атмосферу с помощью летательного аппарата тяжелее воздуха; а в 1895 г. в кинематографе, за счет *отставания сетчатки*, приходит в движение моментальность: с превышением метаболических скоростей «*все, что прежде именовалось искусством, приобретает безжизненный вид*, а кинематографист тем временем зажигает один за другим тысячи кинопроекторов»<sup>4</sup>.

Когда Бергсон утверждает, что *дух — это длящаяся вещь*, к этому можно добавить: именно наша длительность мыслит, чувствует, видит. Первым продуктом нашего сознания, вероятно, является его собственная скорость во временной дистанции, скорость, которая тем самым оказывается каузальной идеей, идеей прежде идеи.<sup>5</sup> Ведь и по сей день принято считать, что наши воспоминания многомерны, что мысль есть средство передвижения, в буквальном смысле транспорт (*метафора*).\*

Еще Цицерон и авторы античных теорий памяти считали возможным укрепление врожденной способности запоминать с помощью особых упражнений. Они разработали *топографическую методику*, заключающуюся в нахождении некоторого числа мест, местоположений, доступных несложному упорядочению во времени и пространстве. Представим себе, что, перемещаясь по дому, мы выбираем в качестве местоположений стол, стул, подоконник или пятно на стене, видимые в ком-

<sup>4</sup> Тцара, 1922, послано телеграфом.

<sup>5</sup> Virilio P. Esthétique de la disparition. Paris, 1980.

\* *Метафора* — перенос (греч.), от *метафере*: переносить в другую область. — Прим. пер.

нате. Затем кодируем материал, который нужно запомнить, в виде отчетливых образов и помещаем каждый образ в одно из предварительно определенных местоположений. Например, если нужно запомнить речь, мы превращаем ее ключевые пункты в конкретные образы и мысленно «размещаем» каждый пункт в этих следующих друг за другом локусах. Когда потребуется произнести эту речь, достаточно будет вспомнить по порядку участки дома. Такого рода тренировка до сих пор используется театральными актерами и адвокатами, а в начале 1920-х годов именно люди театра — Лулу Пик и сценарист Карл Майер, теоретики группы «Каммершпиль», — не без тайного умысла создали на ее основе особую технику киносъемки: публике предлагались «закрытые» кинофильмы, действие которых проходило в едином пространстве и точном времени проекции. Вопреки тогдашнему обыкновению для этих лент предусматривались не экспрессионистские, а реалистические декорации, которые придавали знакомым предметам и мелким подробностям повседневной жизни навязчивый символический смысл, призванный, по замыслу авторов, устранить необходимость всяких диалогов и субтитров.

Немая камера заставила говорить обстановку, так же как практикующие *искусство памяти* заставляют апостериори говорить комнату, в которой они живут, театральную сцену, на которой они работают. Вслед за Дрейером и многими другими режиссерами подобной системой кодирования пользовался и Альфред Хичкок, замечавший, что ментальные образы зрителей основываются не на том, что разворачивается в данный момент на их глазах, но на их воспоминаниях: они *само-*

*стоятельно, как в детстве, заполняют пустые места и свою голову образами, создаваемыми апостериори.*

Сразу по завершении первой мировой войны кинематограф группы «Каммершпиль» повторил для травмированного поколения своих современников те условия, в которых некогда возникла мнмотехника, тоже родившаяся в ответ на катастрофическое исчезновение территорий. В самом деле, историческая легенда рассказывает, как Симонида, читавшего стихи во время пиршества, внезапно позвали в другую комнату дома. Когда же он вернулся, на остальных гостей рухнула крыша и, будучи исключительно тяжелой, раздавила и обезобразила до неузнаваемости всех до одного.

Тем не менее поэту, который обладал тренированной памятью, удалось вспомнить точное местоположение каждого из несчастных, и это позволило опознать тела. После этого Симонид понял, какое преимущество может дать его поэтическому искусству прием выбора мест и превращения их в образы.<sup>6</sup>

В мае 1646 г. Декарт пишет Елизавете: «Между нашей душой и нашим телом существует такая связь, что мысли, которые сопровождали некоторые движения тела с самого начала нашей жизни, сопровождают их и теперь». В другом месте философ рассказывает, как в детстве, когда он был влюблен в слегка косоглазую (большую страбизмом) девочку, *зрительное впечатление,*

<sup>6</sup> См. важное исследование Нормана Э. Спирса: *Spear N. E. The processing of memories: forgetting and retention. Laurence Erlbaum Associates, 1978.*

которое возникало в его мозгу при взгляде на ее блуждающие глаза, было настолько острым, что и много лет спустя он всегда чувствовал в себе склонность к людям, пораженным этим недугом.

Первые же оптические аппараты — в X веке камера-обскура Альхазена, в XIII веке изобретения Роджера Бэкона, а затем, начиная с Ренессанса, уже многочисленные зрительные протезы (микроскоп, линзы, астрономические трубы и т. д.) — внесли значительные изменения в топографический контекст приобретения и воссоздания ментальных образов, пошатнули *необходимость представлять себе* эту в буквальном смысле работу во-ображения, которая, согласно Декарту, так помогает математике и которую он рассматривает как полноправную часть тела, *veram partem corporis*.<sup>7</sup> Ища средства, позволяющие лучше и полнее видеть незримую часть вселенной, мы были в шаге от потери пусть незначительной, но все же способности ее вообразить. Телескоп, этот первостатейный зрительный протез, отображает недосыгаемый для нас мир, а вместе с ним и другой способ передвижения в мире; *логистика восприятия* позволяет взгляду неизвестным ранее образом перемещаться, сталкивает близкое и далекое, порождает *ускорение*, опрокидывающее наше знание о расстояниях и измерениях.<sup>8</sup>

Превосходя рамки возвращения к античности, Ренессанс предстает сегодня как начало периода преодоления интервалов, как своего рода морфологический взлом,

<sup>7</sup> Декарт далек от полного безразличия к воображению, которое ему так часто приписывается.

<sup>8</sup> Virilio P. L'espace critique. Paris, 1984; Logistique de la perception. Paris, 1984.

внезапно поразивший эффект реального: с распространением астрономических и хронометрических аппаратов географическое восприятие начинает осуществляться с помощью анаморфических приемов. Живописцы эпохи Коперника, как например Хольбейн, практикуют искусство, в котором анаморфозу, этому первому воплощению технического обмана чувств, в соответствии с механистическими интерпретациями оптики достается центральное место. Помимо смещения точки зрения зрителя для полного восприятия живописного произведения требуются теперь такие орудия, как стеклянные цилиндры и трубки, конические и сферические системы зеркал, а также увеличительные и прочие линзы. Эффект реального становится тайнописью, головоломкой, разрешить которую зритель может лишь с помощью игры света и дополнительных оптических приспособлений. Юргис Балтрушайтис рассказывает, что пекинские иезуиты пользовались анаморфическими техниками как орудиями религиозной пропаганды, пытаясь произвести на китайцев впечатление и «механически» продемонстрировать им положение о том, что человек должен воспринимать мир как иллюзию мира.<sup>9</sup>

В известном пассаже из / 5a^o/oge («Пробирщик») Галилей излагает ключевые пункты своего метода следующим образом: «Философия содержится в необозримой книге, которая постепенно открывается нашим глазам, — это вселенная. Прочсть эту книгу человек сможет, лишь научившись понимать ее язык и узнавать буквы, которыми она написана; эта книга написана математическим языком...».

<sup>9</sup> См.: Ferner J.-L. Holbein. Les ambassadeurs. Paris: Denoël, 1977.

*Мы представляем себе мир* (математически) потому, что он открыт нашим глазам, с тех пор как они открыты свету... Если время видимого в галилеевском образе еще не останавливается, то геоморфология в нем исчезает или по меньшей мере сводится к абстрактному языку на страницах одного из первых великих промышленных медиумов (надо сказать, что здесь сыграла свою роль и артиллерия, столь важная в истории постижения оптических явлений).

Знаменитая Библия Гуттенберга была напечатана двумя веками ранее, и с тех пор индустрия книги, приведшая типографию в каждый город и многие типографии в европейские столицы, уже распространила миллионы своих продуктов. Показательно, что это «искусство механического письма», как его тогда называли, тоже, едва появившись, встало на службу религиозной пропаганде под эгидой католической церкви, а затем и Реформации. Но оно же встало на службу пропаганде дипломатической и военной, благодаря чему позднее его окрестят *артиллерией мысли* — задолго до того, как Марсель Лербье назовет свою кинокамеру *пулеметом изображений*.

Галилей, знакомый с миражами оптики, представляя мир, еще в XVI веке предпочитал непосредственному воображению умеренную окулomotorную работу, необходимую для чтения.<sup>10</sup>

Уже с античности письменные знаки постепенно упрощались, и появившийся в конечном итоге типографский набор способствовал ускорению передачи сообщений и логически вел к предельному сжатию ин-

<sup>10</sup> Окулomotorная работа — это координация движений глаза и тела, в частности руки.

формационного содержания. Это стремление интенсифицировать время чтения, приравнять его ко времени речи диктовалось тактическими задачами военных побед и в особенности — требованиями поля боя, этого поля случайного восприятия, этого пространства стремительного зрения, быстродействующих стимулов, сигналов и прочих военных лигатур.

Поле боя — это место, где общественные связи рвутся, где политическое сближение рушится, уступая место орудиям устрашения. Поэтому совокупность военных действий всегда тяготеет к организации на расстоянии или, точнее, к организации расстояний. Приказы, распоряжения передаются на расстоянии и часто, несмотря ни на что, остаются неслышными среди возгласов сражающихся, звона оружия, а позднее — грохота взрывов и выстрелов. В итоге на смену неэффективным голосовым сигналам приходят семафорные флажки, разноцветные вымпелы, схематические эмблемы; они образуют своего рода мобильный, *делокализованный язык*, систему взглядов различной дальности, которые и прочерчивают ту векторную сеть, что воплотится в 1794 г. в первой линии воздушного телеграфа между Парижем и Лиллем и принесет Конвенту известие о победе французских войск при Конде-сюр-Леско. В том же году Лазар Карно, один из организаторов революционных войск, отметил быстрое распространение военной информации в политических и общественных кругах Франции, сделав следующий вывод: если потребуются перейти к террору, то теперь он может воцариться одновременно и на фронте, и в тылу.

Немного позже — в тот самый момент, когда фотография становится моментальной, — сообщения и сло-



ва, сведенные к нескольким элементарным значкам, тоже устремляются к скорости света: 6 января 1838 г. американский физик и живописец-баталист Сэмюэл Морс получил в своей мастерской в Нью-Джерси первое сообщение, переданное электрическим телеграфом (само слово *телеграф*, означающее «писать далеко», употреблялось в то время применительно к некоторым дилижансам и другим средствам быстрого передвижения).

Эта конкуренция между *транстекстуальным* и *трансвизуальным* будет продолжаться вплоть до внезапного появления *мгновенной повсеместности* аудиовизуального гибрида, теледиктора и телевизора одновременно, этого предельного средства передвижения, которое подвергает необратимому пересмотру старинную проблему *места формирования ментальных образов*, а вместе с нею и проблему развития врожденной памяти.

«Границы между предметами исчезают, субъект и мир отныне нераздельны, время словно прервалось», — писал физик Эрнст Мах, который, в частности, выяснил роль скорости звука в аэродинамике. Но при всей своей новизне *телетопологический феномен* несет на себе след его давних военных предзнаменований: он не *сближает* субъект и мир, но, подобно древнему воину, предвосхищает человеческое движение, опережает любое перемещение тела в отмененном пространстве.

Благодаря промышленному размножению визуальных и аудиовизуальных протезов, благодаря активному использованию технологий моментальной трансмиссии мы с самого раннего возраста с привычной легкостью считываем все более сложные ментальные образы, все меньше задерживаясь на них и почти не возвращаясь к

ним впоследствии: мнестические образы распадаются все быстрее.

Это выглядит естественно — особенно, если вспомнить, что взгляд и его пространственно-временная организация предшествуют жесту, речи и их координации в познании, узнавании, научении: ведь речь идет об образах наших мыслей, о самих наших мыслях, о когнитивных функциях, которым неведома пассивность.<sup>11</sup>

Исключительно показательны в этом отношении опыты над коммуникативностью новорожденного. Ребенок, это маленькое млекопитающее, вынужденное довольно долго жить в условиях, близких к неподвижности, следует, оказывается, не только за материнскими запахами (груди, шеи и т. д.), но также и за движениями взгляда матери. В ходе опыта по изучению зрения, когда трехмесячного ребенка держат на руках, на уровне лица, глаза напротив глаз, и медленно поворачивают справа налево и слева направо, выясняется, что его глаза, как это было точно подмечено производителями старинных фарфоровых кукол, «бегают» в противоположном направлении, и просто-напросто потому, что новорожденный не хочет терять из вида улыбающееся лицо того, кто его держит. Этот опыт расширения поля зрения принимается ребенком как награда, он

<sup>11</sup> *Romains J. La vision extra-rétinienne et le sens panoptique. Paris: Gallimard (Эта пророческая книга, вышедшая в 1920 г., была переиздана в 1964 г.): «Опыты над внесетчаточным зрением свидетельствуют о том, что некоторые пороки глаз (например, страбическая амблиопия) вызывают у пациента нарушение сознания: глаз сохраняет свои свойства, в нем создается изображение, но сознание отклоняет его с растущим упрямством, приводящим иногда к полной слепоте».*

смеется и требует продолжения игры. Мы прикасаемся здесь к чему-то фундаментальному: ведь приводя взгляд в движение, новорожденный вступает на путь формирования своего постоянного коммуникационного образа. Как говорил Лакан, *общение вызывает смех*, и ребенок в ходе этого опыта попадает в идеальную человеческую позицию.

*Все, что я вижу, в принципе достижимо для меня (по крайней мере для моего взгляда), присутствует на карте «я могу».* В этой важной фразе Мерло-Понти точно описывает то, что оказывается уничтоженным вошедшей в привычку телетопологией. В самом деле, суть того, что я вижу, уже не является для меня в принципе достижимой, не попадает с необходимостью на карту «я могу», моих возможностей. Логистика восприятия бесповоротно уничтожает еще сохранявшуюся в прежних формах репрезентации долю этого первобытного идеально-человеческого счастья, этого «я могу» взгляда, которое не позволяло искусству быть непристойным. Я часто задумывался об этом в связи с натурщицами, которые позировали совершенно раздетыми, повиновались всем требованиям живописцев и скульпторов, но наотрез отказывались фотографироваться, считая, что речь при этом заходит об акте порнографии.

Формирование первого коммуникационного образа имеет бесчисленную иконографию, можно даже сказать, что это одна из главных тем христианского искусства, представляющего Марию (которую именовали в том числе и *Медиатрисой, Посредницей*) как первую карту «я могу» бога-ребенка. И наоборот, отказ Реформации от догмата единосущности и этой физической близости заявляет о себе в эпоху Ренессанса, когда

множатся оптические аппараты... Одной из последних к такого рода картографии прибегнет романтическая поэзия: у Новалиса тело возлюбленной (теперь уже профанное) является конспектом мира, а сам этот мир — не что иное, как продолжение тела возлюбленной.

Таким образом, техники перемещения приводят нас не к *продуктивному бессознательному зрению*, которое в свое время грезилось сюрреалистам в фотографии и кинематографе, но к *бессознательности* зрения, к аннигиляции местоположений и видимости, грядущий размах которой пока еще трудно себе представить. *Смерть искусства*, которая провозглашается с XIX века, есть не что иное, как ее первый грозный симптом, наряду с тем беспримерным в истории человеческих обществ фактом, с тем возникновением неупорядоченного мира, о котором говорил в ноябре 1939 г. Герман Раушнинг, автор «Революции нигилизма», книги о нацизме: *всеобщее крушение всякого предустановленного порядка, какого еще не ведала человеческая память.* В ходе этого беспрецедентного кризиса репрезентации (никак не связанного с классическим, да и каким угодно, декадансом) на смену привычному *акту видения* приходит низшая ступень восприятия, некий *синкретизм*, жалкая карикатура на квазинеподвижность первых дней жизни: субстрат чувств, который существует отныне лишь как смутно очерченное целое, откуда от случая к случаю выходят какие-то формы, запахи, звуки и т. д., воспринимаемые более четко.

Благодаря работам таких ученых, как У. Р. Рассел и Натан (1946), научный мир получил представление о связи постперцептивных визуальных процессов со временем: приобретение ментального образа никогда не

бывает мгновенным, он представляет собой консолидированное восприятие. Но ведь этот-то процесс приобретения и упраздняется сегодня; поэтому Лори Андерсон, молодой американский кинорежиссер, может, как, впрочем, и многие другие, называть себя *всего лишь наблюдателем, интересующимся одними деталями*; в остальном она, по собственному признанию, *«пользуется неограниченными возможностями компьютеров, трагически лишенных способности забывать»*.<sup>12</sup>

Возвращаясь к сравнению Галилея и к расшифровке книги реального, нужно сказать, что речь здесь идет не столько об изобразительной *безграмотности* или о фотографии, не способном прочесть свои собственные снимки, — эти примеры приводит Беньямин, — сколько о *дислексии зрения*. По утверждениям учителей, школьники последних поколений уже давно с трудом понимают читаемый текст, утрачивая способность к самостоятельной *ре-презентации, представлению*... Слова уже не вызывают у них образов — ведь на смену словам, как считали фотографы, режиссеры немого кино, пропагандисты и публицисты начала XX века, должны прийти изображения, воспринимаемые быстрее; сегодня этим изображениям сменять уже нечего, и число зрительно неграмотных, дислексиков зрения, растет день ото дня.

Недавние работы о дислексии опять-таки устанавливают тесную связь между состоянием зрения пациента и его способностью к речи и чтению. Их авторы ука-

<sup>12</sup> См.: *Rüssel W. R., Nathan. Traumatic amnesia. Brain, 1946.* В этой книге собраны исследования травматических синдромов ветеранов войн.

зывают на частое ослабление центрального (фовеально-го) зрения, средоточия наиболее острых ощущений, в сочетании с нормальной силой зрения периферийного, в той или иной степени рассеянного. Происходит диссоциация видения, гомогенность уступает место гетерогенности, и этот процесс приводит к тому, что, словно под воздействием наркоза, серии зрительных впечатлений кажутся нам бессмысленными, не нашими; они просто существуют, словно бы все сообщение повинуется теперь единственно скорости света.

Размышляя о свете, который не имеет образа сам и тем не менее создает образы, приходишь к выводу, что управление массами людей при помощи световых раздражителей родилось не вчера.

Человек старого города не был человеком интерьера, он жил на улице и лишь с наступлением темноты укрывался по соображениям безопасности. Уличная торговля, ремесла, постоянные стычки, драки, полные людей улицы... Уже Боссюэ беспокоится за этого беспечного горожанина, которому не сидится на месте и который даже не думает, куда он идет, не знает точно, где он, и скоро будет путать ночь и день. В конце XVII века полицейский лейтенант Ла Рейни придумывает «инспекторов по освещению», призванных обезопасить парижан и позволить им выходить ночами на улицу. Когда в 1697 г., уже будучи префектом полиции, он подает в отставку, Париж освещают 6500 фонарей, и в скором времени он получает имя «Город света» — за то, что «его улицы освещаются всю зиму и даже во время полнолуний», как пишет англичанин Листер, сравнивающий французскую столицу с английской, которая не заслуживает подобной чести.

С XVIII века население Парижа утрачивает благопристойность и значительно увеличивается; город получает прозвище «Новый Вавилон». Помимо потребности в безопасности интенсификация освещения свидетельствует об экономическом процветании людей и учреждений, о страсти представителей новой элиты — банкиров, откупщиков, нуворишей сомнительного происхождения и карьеры — «ко всему сверкающему»: отсюда этот вкус к яркому свету, не приглушаемому абажуром, а, наоборот, усиливаемому игрой зеркал, которые умножают свет до бесконечности и оказываются уже не просто зеркалами, но ослепительными рефлекторами. Освещение *a giorno*\* выходит за границы тех мест, где его функцией было окружение реального иллюзорным ореолом, — театров, дворцов, богатых отелей и пышных садов. Этот искусственный свет сам по себе является зрелищем, которое быстро становится общедоступным; возникает публичное освещение, свет демократизируется, его призвание теперь — пустить пыль в глаза каждому. Со времен старинных фейерверков и до иллюминаций инженера Филиппа Лебона, изобретателя газового освещения, который в разгаре социальной революции открыл для всеобщего обозрения отель Сенелей, дабы прохожие стали свидетелями его достижения, ночные улицы полнятся людьми, созерцающими творения осветителей и пиротехников, называемых в народе *импрессионистами*.<sup>13</sup>

Между тем постоянное желание «Больше света!» приводит к не известной ранее преждевременной сла-

\* Дневное (итал.). — Прим. пер.

<sup>13</sup> См.: *Deribere M.-P. Préhistoire et histoire de la lumière. Paris: France-Empire, 1979.*

бости зрения, слепоте, в результате чего и приобретает свой подлинный смысл изобретенная Ньепсом анатомическая конверсия зрения, передача его в ведение *искусственных сетчаток*.<sup>14</sup> В самом деле, в режиме постоянного ослепления хрусталик глаза быстро теряет свою амплитуду аккомодации. Госпожа де Жанли, гувернантка детей Филиппа Эгалите и современница Ньепса, сообщает об издержках, которые повлекло это злоупотребление освещением: «С тех пор как вошли в моду лампы, молодые люди носят очки, и хорошие глаза остались лишь у стариков, которые сохранили привычку читать и писать при свете свечи, прикрытой козырьком».

Развращенный крестьянин и парижский гуляка Ретифа де ла Бретона, этот наделенный острым деревенским глазом наблюдатель, постепенно уступает место новому персонажу без имени и возраста, который ищет на улицах уже не *человека*, как Диоген с его зажженным среди бела дня фонарем, но собственно свет, ибо где свет, там и люди. Согласно Эдгару По, человек этот живет уже не в большом городе (в данном случае — в Лондоне), но в густой толпе, и его единственным маршрутом является маршрут человеческого потока, куда бы он ни шел и где бы ни находился. *Все было темно и при этом великолепно*, — пишет По; единственное, чего человек боится, — это опасность потерять толпу из-за причудливых световых эффектов, из-за быстроты, с которой ускользает этот мир света... Он хмурит брови, его глаза странно носятся туда-сюда, меж всеми, кто его окружает, — глаза, омываемые потоком образов, этим

<sup>14</sup> См.: *Correspondance avec Claude Niepce, 1816.*

движением, в котором одну фигуру то и дело проглатывает другая и фланирующий темп позволяет уделить каждому лицу не более одного взгляда. Когда автор, измотанный часами преследования, наконец останавливается перед человеком, тот, замерев на мгновение, невидяще смотрит на него,<sup>15</sup> после чего возобновляет свое неумолимое движение.

В 1902 г., когда Джек Лондон, в свою очередь, приезжает в британскую столицу, он тоже шаг за шагом следует за *народом бездны*. Теперь городское освещение стало пыткой для массы неугодных главному городу могущественнейшей империи мира, для толпы бездомных, которые составляли более десяти процентов лондонского шестимиллионного населения и которым ночью не разрешалось спать где придется — в парке, на скамейках или просто на улице. Поэтому они, не останавливаясь, ходили до зари, когда им наконец можно было лечь на землю там, где никто не рисковал бы на них наткнуться.<sup>16</sup>

Современным архитекторам и градостроителям, конечно же, тоже не удалось избежать этих психотропных расстройств, топографической амнезии, которую невропатологи обозначают как *синдром Эльпенора* или *неполный сон*. Именно поэтому мы сможем в скором времени повторить слова Аньес Барда: *красивейшие города наделены способностью быть неким нигде...* фантастической декорацией забвения.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> См.: По Э. А. Человек толпы. М., 1970. С. 278-284.

<sup>16</sup> «Народ бездны». Репортаж Джека Лондона.

<sup>17</sup> Синдром Эльпенора назван по имени героя гомеровской «Одиссеи», упавшего с террасы храма Цирцеи. Совершая в незнакомом месте автоматические движения, ставшие обычными во время

В 1908 г. в Вене Адольф Лоос произносит свою знаменитую речь «Орнамент и преступление». В этом манифесте он проповедует стандартизацию *всеобщего функционализма* и с воодушевлением говорит о «величии нашей эпохи, не способной изобрести новое украшение, ибо тратить на создание украшений материалы, деньги и человеческие жизни... это подлинное преступление, не оставляющее права сидеть сложа руки». Вскоре появятся «стандарты промышленного производства зданий» Вальтера Гропиуса, эфемерная архитектура итальянского футуриста Делперо, берлинские *lichtburgs\** и *пространственно-световые модуляторы* Мохой-Надя, *reflektorische farblichtspiel\*\** Курта Швердтфегера (1922 г.) и т. д.

Эстетика здания все чаще скрывается в обезличивании форм, в прозрачности стекла, в перетекании несущих конструкций и эффектности механизированных перемещений. Даже нацистам, которые, придя к власти, будут преследовать *вырожденцев среди архитекторов и художников*, превозносить прочность материалов и долговечность памятников, их сопротивление времени и историческому забвению, удастся как нельзя лучше использовать эту новую психотропную силу в пропагандистских целях.

сна, пациент оказывается жертвой топографической амнезии... Такое часто случается на платформах скоростного транспорта: так, Венсан Буррель, генеральный секретарь «Национального общества железных дорог», сообщает о множестве происшествий, подобных историческому случаю с президентом Дешанелем, выпавшим из поезда в начале XX века.

\* Световые города (нем.). — Прим. пер.

\*\* Светоцветовые прожектора (нем.). — Прим. пер.

Устроитель нацистских празднеств в Цеппелин-Фельде, теоретик ценности руин и архитектор Гитлера Альберт Шпеер применяет во время партийного съезда 1935 г. в Нюрнберге сто пятьдесят прожекторов «БСА», устремленные к небу пучки которых образуют в ночной темноте световой прямоугольник... В связи с этим он пишет: «Внутри этих световых стен, первых в своем роде, и развернулась церемония съезда... Теперь меня не покидает странное впечатление, что самое успешное архитектурное творение моей жизни было фантазмагорией, ирреальным миражем».<sup>18</sup> Этот «хрустальный замок», которому суждено было растаять с первыми лучами зари, не оставив о себе материальных следов, кроме фильмов и нескольких фотографий, был специально предназначен для нацистских воинов, повинующихся, согласно Геббельсу, *закону, которого даже не знают, но который могли бы повторить и во сне.*

Основываясь на «научном» анализе стенографической скорости различных своих речей, отец гитлеровской пропаганды изобрел (как всегда, по его собственному уверению) *новый массовый язык*, «не имеющий ничего общего с архаичными и так называемыми популярными формами выражения; так зародился новый художественный стиль, — добавляет он, — одухотворенная и пламенная выразительность».

В этом своем замысле Геббельс зашел довольно далеко, и его проповеди мгновенно вызывают в памяти декларации футуристов: так, португалец Мариу де Са

<sup>18</sup> *Speer A. Au cœur du Troisième Reich. Paris: Fayard; Le journal de Spandau. Paris: Robert Laffont.*

Карнейру (умерший еще в 1916 г.) воспекает «Вознесение акустических волн»:

«Эээ! Эээ!

Подступает множество вибраций (...)

Я чувствую, как воздух скручивает меня в клубок!»

А Маринетти, военный корреспондент в Ливии, пишет стихи, вдохновляясь телеграфной передачей, как, впрочем, и всеми прочими техниками топографической амнезии — взрывчаткой, снарядами, самолетами, скоростными машинами и т. д.

Футуристские движения Европы просуществовали недолго, исчезнув из-за репрессий за несколько лет. В Италии их участники были вдохновителями анархистского и фашистского движений, и того же Маринетти связывала личная дружба с дуче; однако все они быстро сошли с политической сцены.

Это искусство с какой-то чрезмерной точностью отразило сближение коммуникационных техник и тоталитаризма, который постепенно складывался на *«этих глазах, остро чувствовавших все Новое, — на глазах футуристов, кубистов, интересекционистов, которые непрерывно впитывали и излучали призрачную, стремительную, почти бесплотную красоту, одновременно распадающуюся и кристаллизующуюся красоту-без-опоры...»*.<sup>19</sup>

В эпоху *топографической памяти* можно было говорить о *поколениях зрения* и даже о зрительной наследственности поколений. Напротив, появление логики восприятия с ее векторами делокализации геометрической оптики повлекло за собой евгенику взгляда, заве-

<sup>19</sup> *См.: Pessoa et le futurisme portugais // Action poétique. Vol. 110, hiver 1987.*

домое пресечение разнообразия ментальных образов, множества существ-образов, обреченных не родиться, не увидеть света нигде и никогда.

Эта проблематика долгое время не попадала в поле зрения исследователей; представители венской школы, в частности Ригль и Викхоф, изучали взаимосвязь между формами восприятия и тем временем, когда они вышли на авансцену истории; большинство же ученых ограничивались социоэкономикой изображения, следуя запросам эпохи. В XIX и первой половине XX века работы по мнезическим процессам у человека, как и в других областях, носили преимущественно функционалистский характер и вдохновлялись главным образом различными опытами обучения и выработки условных рефлексов у животных; и здесь тоже сыграли свою роль электрические раздражители. Эти исследования часто велись под покровительством военных, а затем — идеологов и политиков, жадно тянувшихся к мгновенному достижению прагматических социальных выгод. Так, в Москве в 1920-е годы существовала комиссия по германо-советскому сотрудничеству в области биологии рас. Труды немецких невропатологов, работавших в советской столице, были направлены, в частности, на поиск у человека «центра гения», центра усвоения математики и т. д. Комиссию эту курировал Калинин, будущий председатель президиума Верховного Совета СССР (1937-1946 гг.).

Наука и техника были на подступах к власти, основанной на не известных доселе формах телесного воздействия, и возможность быстрой проверки в деле новых физиологических запретов опять-таки предоставлялась полем боевых действий.

Уже в 1916 г., в ходе первой в истории крупной войны с использованием информационных средств, доктор Гюстав Лебон замечал, что «если старая психология рассматривала личность как нечто весьма определенное, мало подверженное изменениям, [...] то теперь этот человек, наделенный устойчивой личностью, кажется сказкой».<sup>20</sup>

И, глядя на непрерывное преобразование пейзажей войны, он заключал, что в прошлом эта кажущаяся устойчивость личности была в немалой степени обязана *постоянству жизненной среды*.

Однако о каком постоянстве и о какой другой среде идет речь? Не о той ли среде, которую описывает Клаузевиц, — о поле боя, где, перейдя некоторый порог опасности, *рассудок перестраивается!* Нет, скорее о безукоризненно видимой среде, прямо-таки прочесываемой оптическим арсеналом от прицелов огнестрельного оружия — пушек, ружей, пулеметов, применяемых с беспримерным размахом, — до камер и устройств моментального наведения с воздуха, вызывающих дематериализацию образа мира.

Известно, что слово «пропаганда» происходит от латинского выражения *propaganda fide*, что означает «распространение веры». И тут надо сказать, что 1914 г. был не только годом физической мобилизации миллионов людей на поля сражений; вследствие апокалиптической дезорганизации восприятия он обозначил и поворот другого рода, панический момент, когда массы американцев и европейцев перестали верить своим глазам,

*Lebon G. Enseignements psychologiques de la guerre européenne. Paris: Flammarion, 1916.*

когда их *перцептивная вера* оказалась поработанной этой технической *чертой доверия* — зрительным радиусом орудия прицела.<sup>21</sup>

Немного позже режиссер Жак Турнёр подтвердит: «В Голливуде я быстро понял, что камера никогда не видит всего: я вижу все, а камера — только фрагменты».

Но что можно увидеть, когда взгляд, поработанный этим прицельным аппаратом, оказывается приведен к почти непреодолимой структурной неподвижности? Видны теперь лишь моментальные фрагменты, выхватываемые циклоповым глазом объектива, и в результате взгляд, *утрачивая субстанциональность, становится акцентальным, случайным*. Вопреки долгим дискуссиям вокруг проблемы объективности ментальных и инструментальных образов революционная смена режима зрения не была воспринята со всей серьезностью, и слияние/смещение глаза и объектива, переход от видения к визуализации легко вошли в привычку. По мере того как человеческий взгляд застывал, терял данные ему от природы быстроту и чувствительность, скорость фокусировки, наоборот, неуклонно росла. Сегодня профессиональные фотографы, как, впрочем, и любители, чаще всего довольствуются *фотоочередями*, полагаясь на скорость и количество фиксируемых аппаратом кад-

<sup>21</sup> Позднее Жан Руш напишет о русском кинематографисте: «Киноглаз — это взгляд Дзиги Вертова [...] с немного нахмуренной левой бровью, сильно втянутым, чтобы не мешал смотреть, носом, открытыми на 3,5 или 2,9мм зрачками, тогда как фокус устремлен в бесконечность, к точке головокружения... за солдат в атаке»... За какие-то десять лет мы потеряли «эту смутную перцептивную веру, которая обращается с вопросом к нашей бессловесной жизни, эту предшествующую рефлексии смесь мира и нас самих» (Merleau-Ponty M. *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964).

ров не жалея пленок и предпочитая быть свидетелями скорее собственных фотографий, чем какой бы то ни было реальности. Жак-Анри Лартиг, который называл объектив *глазом своей памяти*, не нуждался при съемке в каком-либо наведении: он знал не глядя, что увидит его «Лейка», даже если держал ее на вытянутой руке; фотоаппарат, таким образом, с успехом компенсировал как движения глаза, так и перемещения тела.

Сокращение спектра мнезического выбора, вызываемое этой зависимостью от объектива, оказалось зародышем, в котором сформировалась моделизация зрения, а вместе с нею — и стандартизация взгляда во всем разнообразии ее аспектов. Благодаря работам об условных рефlekсах, — например трудам Торндайка и Макгеча (1930—1932 гг.), — появилась уверенность в том, что для воссоздания определенного атрибута-цели не обязательно пробуждать целую совокупность атрибутов, так как *один-единственный атрибут может действовать независимо*, что, кстати, проливает новый свет на часто поднимаемый вопрос *трансситуационного тождества ментальных образов*.<sup>12</sup>

С начала XX века поле восприятия европейца оказалось заповоленным некими знаками, изображениями, логотипами, которые множились на протяжении двадцати, тридцати, шестидесяти лет в отсутствие какого-либо вразумительного контекста, словно хищные рыбы в опустошаемых ими зараженных прудах. Эти геометрические торговые марки, эти заглавные буквы, гитлеровская свастика, силуэт Чаплина, синяя птица

<sup>22</sup> См. работы Уоткинса и Талвинга: *Episodic memory: when recognition fails* // *Psychological Bulletin*. 1974.



Магритта и карминовые губы Мэрилин Монро - эта паразитическая назойливость не поддается объяснению одной лишь силой технической воспроизводимости, о которой так часто говорили еще в XIX веке. На самом деле мы оказались перед логическим завершением системы, на протяжении нескольких веков отдававшей ключевую роль быстроте техник зрительной и речевой коммуникации, — системы интенсификации сообщения.

С большей отчетливостью высказался недавно Рей Брэдбери: «Кинорежиссеры бомбардируют нас образами вместо слов и выделяют подробности при помощи фото- и кинотрюков... Подчеркнув детали, людей можно убедить в чем угодно».<sup>23</sup>

*Фатический образ* — образ прицельный, образ, который направляет взгляд и привлекает внимание, — это не только продукт фокусировки в фотографии и кино, но и следствие форсированного, интенсивного и узконаправленного освещения, которым высветляются лишь определенные зоны, а окружение чаще всего погружено в туман.

В первой половине XX века мы встречаем фатический образ на службе тоталитарных режимов, в экономике и политике стран, переживших аккультурацию (США) или разруху (Россия, Германия), стран после революции и разрушительной войны, наций, способных оказать наименьшее моральное и интеллектуальное сопротивление. Впрочем, ключевые слова тогдашних рекламных и прочих плакатов подчас совпадают по яркости с фоном, на котором они написаны; разграниче-

<sup>23</sup> См.: *Libération*. 24 novembre 1987.

ние между фокусом и окружающим контекстом, изображением и текстом пока еще остается отчетливым, так как зрителю приходится тратить некоторое время на то, чтобы расшифровать письменное сообщение или просто-напросто отказаться от него в пользу образа.

Как указывает Жерар Симон, геометрическое изучение входило в техники живописи, которые художники стремились систематизировать, с V века. А благодаря знаменитому фрагменту Витрувия мы также знаем, что живописцы с древних времен умели добиваться иллюзии глубины — в частности в театральных декорациях.<sup>24</sup>

Между тем в изобразительной репрезентации средневековья *фон образует поверхность*. Совокупность персонажей, всех, вплоть до самых незначительных, деталей — контекст, если угодно, — пребывает в единой плоскости чтения, видимости. Лишь преувеличенный размер некоторых важных персонажей привлекает к ним внимание зрителя, заставляя их магически выступать в пространстве. Но так или иначе все видится в едином освещении, в своего рода прозрачной атмосфере, в свечении, которое дополнительно подчеркивается золотом нимбов и орнаментики. Религиозная живопись устанавливает теологическую параллель между зрением и знанием, и расплывчатости для нее не существует.

Она начнет заявлять о себе в эпоху Ренессанса, когда вместе с оптическими аппаратами будут множиться

<sup>24</sup> См.: Simon G. *Le regard, l'être et l'apparence*. Paris : Le Seuil, 1988.

религиозные и космогонические неопределенности. Начав с эффектов дымки и туманных далей, искусство вскоре придет к понятию *non-finito*\* безграничности вида в живописной и статуарной репрезентации. Позднее, в XVIII веке, во времена моды на геологические фантазии и искривленные линии рококо и барокко, архитекторы (например, Клод-Никола Леду с его солеварнями в Арк-э-Сенан) с увлечением показывают контраст хаоса и материи, создают беспорядочные нагромождения каменных блоков, по возможности свободные от геометрического воздействия автора. В это же время повсеместно распространяется вкус к реальным или фальсифицированным руинам памятников.

Спустя каких-нибудь шестьдесят лет погружается в хаос и все структурное разнообразие живописных произведений; *композиция распадается*. Живописцы из числа друзей Надара покидают мастерские, чтобы, следуя примеру фотографов, охотиться за повседневностью, не боясь потерять свое преимущество — цвет.

У Эдгара Дега, художника и фотографа одновременно, композиция напоминает кадрирование, расположение в границах видоискателя: человеческие фигуры оказываются сдвинутыми, обрезанными, подсмотренными сверху или снизу в искусственном освещении, иногда резком, похожем на свет софитов, какими пользуются фотографы-профессионалы. «Нужно освободиться от тирании природы», — пишет Дега по поводу искусства, которое, по его мнению, *не расширяется, но концентрируется*, интенсифицируется, как и все остальное. Тем самым подтверждается верность прозвища, которое будет

\* Бесконечного (лат.). — Прим. пер.

дано представителям новой школы живописи во время демонстрации картины Моне «Впечатление: восходящее солнце», — *импрессионисты*, по аналогии с пиротехниками, что были авторами салютов и иллюминаций.

За распадом композиции следует распад взгляда. Жорж Сера и дивизионисты воспроизводят эффект «точечности», свойственный первым дагеротипам, и подвергают аналогичной схематизации колорит. Чтобы воссоздать изображение, на него приходится смотреть с определенного расстояния, и зритель сам фокусируется точно так же, как он фокусировал бы оптический аппарат: в итоге зерна сливаются в своеобразное свечение, а в их вибрации проступают фигуры и формы.

Последние, впрочем, тоже без промедления распадаются, и в скором времени остается один визуальный шифр, сопоставимый с азбукой Морзе: таковы «возбудитель сетчатки» у Дюшана и мондриановский «оп-арт».

Следуя все той же неумолимой логике, художники влюбляются в рекламу: я имею в виду возникновение футуризма и, в частности, рекламную архитектуру Десперо, затем, в 1916 г., дадаизм и сюрреализм. Согласно Магритту, в этот момент живопись и традиционные виды искусства окончательно теряют свой *священный характер*. Профессиональный специалист по рекламе, он пишет:

«Вот истинное определение сюрреализма: рекламная кампания, ведущаяся с достаточной ловкостью и конформизмом, чтобы добиться такого же успеха, как и прочие кампании, от которых он отличается лишь несколькими сугубо формальными деталями. „Сюрреалистическая женщина“ была столь же глупым изобретением, как и *электрогриль*, пришедший ей на смену [...]. По этой причине я далек от сюрреализма. Для меня од-

ним из значений этого слова является „пропаганда“ (отвратительное слово) — пропаганда со всеми мерзостями, необходимыми для ее успеха».<sup>25</sup>

Однако синкретизм и нигилизм, носителями которых являются техники псевдообщества коммуникации, присутствуют в виде тревожных симптомов и у самого Магритта. Ведь слова для него — это «приказы, которые заставляют нас мыслить в некотором предустановленном порядке [...], созерцание же — банальное и безынтересное занятие. Даже „совершенная картина“ произвела бы *интенсивный эффект* лишь на кратчайшее мгновение». В силу промышленного размножения оптических устройств человеческое зрение художника стало всего-навсего одним из множества способов получения образов, и художники новейшего времени предпримут атаку на «самую сущность искусства», довершая тем самым свое самоубийство.

В 1968 г. Даниэль Бюран поясняет Жоржу Будаю: «Любопытно обратить внимание на то, что искусство во все времена было не проблемой фона, но проблемой форм [...]. Нам остается единственное решение, которое состоит в создании — если только это слово еще подлежит употреблению — вещи, никак не связанной со своим автором, ни в чем не представляющей его, то есть бесцельно самовыражающейся. В этом случае художественная коммуникация прерывается, перестает существовать...».<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Жорж Рок цитирует эти слова в своем эссе о Магритте и рекламе: *Roque G. Ceci n'est pas un Magritte. Paris: Flammarion, 1983.*

<sup>26</sup> См.: *L'art n'est plus justifiable ou les points sur les i: Entretien avec Daniel Buren. Propos recueillis par Georges Boudaille // Les lettres françaises. Mars 1968.*

Задолго до этого Дюшан писал: «Я вовсе не прекратил заниматься живописью. Картина, прежде чем попасть на холст, обязательно существует в уме, и, написав ее, всегда что-то теряешь. *Я предпочитаю смотреть на свои картины без всей этой грязи*».

*Художник привносит свое тело*, — говорил Валери, и Мерло-Понти вторит ему: «Неясно, каким образом мог бы писать картины Дух».<sup>27</sup> Если искусство подводит к загадке тела, то загадка техники подводит к загадке искусства. Ведь в самом деле, поскольку образ создается светом, постольку оптические устройства обходятся без тела художника.

С XIX века нам все уши прожужжали речами о смерти Бога, о смерти человека, о смерти искусства... Дело же заключалось в постепенном распаде перцептивной веры, основанной со времен средневековья и конца анимизма на единстве божьего творения, на близости, сопричастности универсума и богочеловека в христианстве августиновской традиции, где материальный мир любил и созерцал себя в своем едином Боге. Смерть Бога и смерть искусства на Западе неразделимы, и нулевая степень репрезентации всего лишь исполняет пророчество, произнесенное константинопольским патриархом Никифором тысячу лет назад, во времена споров вокруг иконоборчества: «Если мы уничтожим образ, исчезнет не только Христос, но и весь мир».

*Merleau-Ponty M. L'œil et l'esprit. Paris: Gallimard, 1964.*

## МЕНЬШЕ ЧЕМ ОБРАЗ

Около 1820 г., назвав первые фотографии своего окружения «точками зрения», их изобретатель Нисефор Ньепс был близок к строгому определению Литтре: «Точка зрения — это группа предметов в некотором отдалении, на которые зрение *направляется* и на которых оно *останавливается*».<sup>1</sup>

Между тем, разглядывая эти первые произведения «светописи», находишь в них не столько предметы, с трудом различимые и лишенные цвета, сколько некое свечение, поверхность прохождения световой интенсивности: гелиографическая пластинка стремится не столько показать сгруппированные тела, сколько «впечатлится», уловить сигналы, передаваемые чередованием света и тени, дней и ночей, хорошей и плохой погоды, той «слабой осенней освещенности», которая так сковывает работу Ньепса. Позднее — и до тех самых пор, когда будет найден способ фиксации фотоснимка на бумаге, — будут говорить об отсвечивании металлической пластинки дагеротипа.

См. переписку Нисефора и Клода Ньепсов.

5 декабря 1829 г. Ньепс пишет в своей справке о гелиографии, адресованной Дагеру:

*«фундаментальный принцип открытия.*

Свет, пребывая в состоянии одновременной композиции и распада, химически воздействует на тела. Он всасывается, комбинируется с ними и сообщает им новые свойства. Так, он увеличивает естественную плотность некоторых тел и даже придает им твердость, делает их более или менее плотными в зависимости от времени и силы своего действия. Таков в двух словах принцип моего открытия».

В дальнейшем Дагер, склонный к внешним эффектам пройдоха, до конца жизни грезивший о цветной и моментальной фотографии, вместе с многими другими будет искать отчетливого и легко применимого «отображения» гелиографической механики. Принцип изобретения Ньепса, эта светочувствительность к миру, который, по его словам, «весь без остатка погружен в световые лучи», постепенно соберет вокруг себя множество интерпретаций — художественную, промышленную, политическую, военную и технологическую, фетишистскую и т. д. Будут проводиться научные изыскания, основанные на фотографической фиксации самых обыкновенных примет окружающей жизни.

В 1863 г. Легро говорит о «солнце фотографии». Мейер и Пирсон пишут: «Никакие слова не способны передать то почти головокружительное возбуждение, которое охватило парижскую публику [...]. Каждый день с восходом солнца, находя себе все новые и новые орудия, все, от ученых до буржуа, становятся вдохновенными экспериментаторами».<sup>2</sup>

<sup>2</sup> См.: *Mayer et Pierson. La photographie. Histoire de sa découverte. Paris, 1862.*

С зарождением этого, казалось бы, запоздалого солярного культа предметы и твердые тела перестали быть главными субъектами репрезентативных систем и уступили место энергии, функции, характеристики и свойства которой стали непрерывно открываться и эксплуатироваться... Физики XIX века стремительно шли вперед в своих работах по электричеству и электромагнетизму, пользуясь в качестве вспомогательных уловок теми же метафорами, что и Ньепс.

Надар, который в 1858 г. сделал первый снимок с воздуха и впервые применил электрическое освещение, позволившее ему фотографировать ночью, тоже говорит о том, что *в первую очередь важно чувство света*, так как действующее вещество новой *сверхъестественной гравюры* — это дневной свет.

*Сверхъестественное действие* света, фундаментальная проблема *остановленного времени* фотографической поэмы — все это сообщает дневному свету темпоральное измерение, независимое от времени астрономических дней; и это разделение света и времени не может не напомнить о библейском разделении света и тьмы, в котором нашли свой исток все возможные явления.

В первый день творения Бог иудео-христианской традиции сотворил свет и тьму. Лишь на четвертый день он взялся за «светила» — планеты, ответственные за порядок смены времен года и человеческой деятельности, служащие людям ориентирами, знаками, мерами. Ряд поэтов еще в XVI веке, задолго до Андре Бретона, сюрреалистов и тех физиков, для которых Книга Бытия вновь сделалась одним из основных источников современного научного воображения, воспевали неизмеримую скорость «времени до времени».

Это поэты малоизвестные, довольно труднодоступные, забытые сегодня ради чрезмерного увлечения поэтами Пляяды. Среди них Марен Ле Соль, автор «Теантрогамии». Вот его строки:

Первая ночь узрела, как солнце  
Окрашивает ее черную вуаль своим белым светом.  
Я могу с полным правом сказать, что первая ночь  
Создала по образу полночи полдень.

Эта ночь без ночи может увеличить число  
Дней года, эта ночь без тьмы,  
Что светит всегда, вечным светом.<sup>3</sup>

Вальтер Беньямин в «Краткой истории фотографии» похожим образом описывает эксплуатацию фотографической моментальности, каковою стало кино, и приходит к глубокому пониманию этого явления, когда пишет: «Кино предлагает *материю* одновременного коллективного восприятия, как это было с древних времен с архитектурой».\* Что это? Случайность перевода?

Когда кинозал внезапно погружается в искусственную темноту, его конфигурация, тела, в нем находящиеся, исчезают. Скрывающий экран занавес поднимается, повторяя обряд Ньепса, который открывал окошко камеры-обскуры так, чтобы туда мог проникнуть *мягкий и нежный свет, превосходящий по важности все доступные удовольствию наших глаз созвездия* (Тцара).

<sup>3</sup> См.: Action poétique. N 109, automne 1987.

\* Поль Вирильо цитирует французский перевод Беньямина: «Le cinéma fournit matière à une réception collective simultanée comme depuis toujours l'architecture». Слово «материя», *matière*, употреблено в нем в значении «предмет». Ср. русский перевод: Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости М.: Медиум, 1996. С. 50. - Прим. пер.

*Материя*, преподносимая коллективному и одновременному восприятию кинозрителей, — это свет, скорость света. Собственно говоря, кино осуществляет еще не публичный образ, но *публичное освещение*, какого, впрочем, не предоставляло доселе ни одно искусство, за исключением архитектуры.

От тридцати минут у Ньепса в 1829-м до приблизительно двадцати секунд у Надара в 1860 г. Так раздражающе медленно текло для этих приверженцев фотографии время, независимо самовыражавшееся в их ремесле.

Дидери пишет: «По нашему мнению, нужно [...] ускорить съемку; наилучшее решение заключалось бы в достижении моментальное™». <sup>4</sup> Благодаря фотографии видение мира становилось вопросом преодоления не только пространственной дистанции, но и дистанции во времени; вопросом скорости, ускорения или замедления.

Сравнивая несравнимое, пионеры фотографии сразу убедились в том, что ее серьезным преимуществом перед человеческим глазом является именно особая скорость, которая *благодаря беспощадной инструментальной верности и отсутствию субъективного и искажающего действия руки художника позволяет ей фиксировать и показывать движение с теми точностью и богатством, которые в естественных условиях ускользают от зрения.* <sup>5</sup> «Вновь открытый», словно неведомый материк, мир наконец обнаруживался «в самой своей истине».

<sup>4</sup> Rouillé A. *L'empire de la photographie*. Paris: Le Sycomore, 1982.

<sup>5</sup> Rouillé A. *L'empire de la photographie*.

Осенью 1917 г. Эмиль Вюйермоз писал по поводу «художественного кино»: «Этим глазом, что *вырезает* в пространстве и *останавливает* во времени неподражаемые картины, этим глазом, что *увековечивает* мимолетное мгновение, за которым чувствуется гений природы [...], является глаз объектива».

Рассматриваемая в качестве неопровержимого доказательства существования объективного мира, моментальная фотография в действительности была проводником его грядущего разрушения. Бэкон и Декарт, развивая экспериментальный метод, рассуждали в свое время о *мнезических привычках* как об орудиях, способных помочь в организации получаемых сведений; они не возводили вокруг этих привычек понятийный аппарат, так как, с их точки зрения, это были обычные процедуры, принадлежащие к области очевидного. Фотография же, умножая «доказательства» реальности, истощала ее. По мере того как фотография становилась инструментальной (то есть медицинской, астрономической, военной и т. д.) и проникала за пределы непосредственного видения, проблема ее интерпретации все меньше отсылала к дежа-вю объективной очевидности; она все больше склонялась к изначальной абстрактности гелиографии, к ее исходному определению, к этой девальвации твердых тел, чьи «контуры теряются» (Ньепс), к этому выдвигению на первый план *точки зрения*, новаторскую силу которой уже отмечали не только живописцы, но и писатели — например Пруст.

Этот сдвиг засвеченной материи, сводящий эффект реальности к величине промежутка освещенности, обретет научное объяснение у Эйнштейна в его «теории точки зрения», которая послужила зародышем теории

относительности и на довольно долгое время лишила всяких предпосылок внешние доказательства уникальной длительности как ясного принципа упорядочения событий (Башляр), *мышление бытия* и *единственности мира*, присущее прежней философии сознания.

Как известно, научные открытия от Галилея до Ньютона строили образ вселенной, в которой все может быть описано, проиллюстрировано, повторено на опыте и в конкретных примерах; существовала вера в мир, совершенно регулярно функционирующий на наших глазах, в своего рода инкубатор зрения и знания, одаренный способностью к самоупорядочению.<sup>6</sup>

Так и фотография, выполняя заветы Декарта, была для многих искусством, в рамках которого «дух», властвующий над механикой, интерпретирует результаты ее работы в доброй традиции инструментального разума.

Но, с другой стороны (и технические достижения той же самой фотографии ежедневно подтверждают это), разве мы не приходим шаг за шагом к убеждению, что каждый предмет, являющийся для нас всего лишь суммой выделяемых в нем свойств, совокупностью сведений, которые мы извлекаем из него в тот или иной момент, — иными словами, объективный мир, — существует лишь в том виде, в каком мы представляем его себе, то есть как более или менее устойчивая конструкция нашего духа?

Эйнштейн дойдет в этом рассуждении до предела, продемонстрировав, что пространство и время суть *формы интуиции*, поддающиеся отвлечению от нашего сознания не легче, чем понятия формы, цвета, размера

<sup>6</sup> Вагнер I. Тпе ишугеее апё А. Е ^ е ш . 1948.

И т. д. Эта эйнштейновская теория не противоречила классической физике; она всего лишь указывала на ее границы — границы плавающие, связанные с чувственным опытом человека, с той, в широком смысле слова, проксемической направленностью, которую тайно подтачивала со времен Ренессанса, а особенно в XIX веке, логистика восприятия.

Механистическое объяснение постепенно отступит перед математической очевидностью, и в 1900 г. Макс Планк сформулирует квантовую теорию, этот математический факт, никакому объяснению не подвластный. После этого, как указывал сэр Артур Эддингтон, «всякий подлинный закон природы получил серьезные шансы показаться здравомыслящему человеку иррациональным».<sup>7</sup>

Принять эти факты было затруднительно, ибо они шли вразрез не только с накопленными предпосылками научного знания, но в равной степени с наиболее влиятельными философскими и идеологическими системами.

Нетрудно понять, почему эйнштейновская теория оказалась под запретом и почему усилия по ее простому и понятному самой широкой публике изложению были так редки, почему, как писал великий физик в 1948 г.,

<sup>7</sup> Вспоминаются эйнштейновские часы и рейки: пружинные или песочные часы, привязанные к движущейся системе, идут в ином по сравнению с неподвижными часами ритме. Рейка-эталон (деревянная, металлическая или веревочная), привязанная к движущейся системе, меняет свою длину в зависимости от скорости системы [...]. Зритель, перемещающийся одновременно с системой, никаких изменений не заметит, но зритель, который неподвижен по отношению к ней, констатирует отставание часов и сжатие рейки. Это необыкновенное поведение движущихся часов и реек связано с постоянным явлением света.

«познания в данной области были открыты узкому кругу посвященных, и в людях уничтожали философский дух, принуждая их к тяжелой духовной бедности». Напомнив, «что научной истины не существует», Эйнштейн в самом разгаре эпохи инженеров вернул актуальность тому, что поэты и мистики XV века — например Николай Кузанский — называли *docte ignorance*\* то есть *допущению незнания*, а главное, *не-видения*, которое обеспечивает любому исследованию его исходный контекст, *prime ignorance*.\*\* В это же самое время мнимая беспристрастность объектива казалась надежной защитой от целого образного арсенала, приобретшего власть повсеместности, *всевидение* Бога иудео-христианской традиции. Можно было ожидать *раскрытия фундаментального строения бытия в его тотальности* (Хабермас), этого окончательного прощания с фанатизмом всякого верования и религиозной веры, которая стала бы в таком случае не более чем расплывчатым частным понятием.

Беньямин торжествует: «Фотография подготавливает целительное отчуждение между человеком и его окружением, открывая *свободное поле*, в котором всякая близость уступает место точному отражению деталей»\*\*\*. Этим *свободным полем* является реклама, властвующая в пропаганде и маркетинге, технологический гибрид, в пределах которого зритель приобретает наименьшее сопротивление фатическому образу.

\* Ученое незнание (лат.). — Прим. пер.

\*\* Исходное незнание (лат.). — Прим. пер.

\*\*\* См. несколько отличающийся русский перевод этого высказывания из «Краткой истории фотографии»: Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 83. — Прим. пер.

Признание того, что сущность невидима человеческому глазу, что все есть иллюзия и что научная теория, как и искусство, есть не что иное, как манипуляция нашими иллюзиями, противоречило политико-философским дискурсам, развивавшимся с потребностью в завоевании как можно большего числа людей, с претензией на непогрешимость и с явной склонностью к идеологическому шарлатанству. Предать огласке формирование ментальных образов, открыть их психофизиологические аспекты — носители их зыбкости и ограниченности — значило бы нарушить государственную тайну, вполне сопоставимую с военной, ибо она окутывает манипуляцию массами, внешне непогрешимую.

Это делает понятнее тот путь, каким множество мыслителей материалистического направления осмыслительно переходят, подобно Лакану, от образа к языку, к языковому бытию, которое почти на полвека занимает интеллектуальную сцену, и защищают его, как укрепленный город, запрещая всякую концептуальную открытость при поддержке фрейд-марксистских сентенций и семиологических диатриб.

Теперь, когда зло свершилось, немного позабылись беспощадные конфликты вокруг различных форм репрезентации в нацистской Германии, СССР, а также в Великобритании и США.

Тем не менее, чтобы раскрыть его механику, достаточно прочесть воспоминания Энтони Бланта — маленькую, но показательную книгу, недавно вышедшую во Франции благодаря Кристиану Бургуа. Признанный эксперт в области искусства, его преподаватель и про-



сто ценитель, дальний родственник английской королевы, Блант был также одним из самых примечательных тайных агентов XX века, состоявшим на службе у Советов. Политические пристрастия шли у него рука об руку с эволюцией эстетических вкусов, с его представлением об изобразительных системах.

В пору студенческой молодости «art moderne»\* казалось ему средством удовлетворения его ненависти к истеблишменту: в начале 1920-х годов Сезанн и постимпрессионисты все еще считались в Англии «опасными революционерами». Но в ходе осенней университетской сессии 1933 г. в Кембридж вторгся марксизм.

Блант полностью пересматривает свою позицию: искусство отныне не должно привязываться к *оптическим эффектам*, к индивидуальному, по природе своей релятивистскому зрению, пробуждающему сомнения в объективном прочтении мира и метафизические тревоги. Впредь «революционным» будет считаться разрыв со всеми разновидностями логоцентризма, «всеобщий и монументальный социальный реализм».

Интересно заметить, что в это же самое время — и в ответ на национализацию советского кино — в Великобритании появляется *документальная школа*, также пропитанная находившимися в расцвете социалистическими теориями.

Это движение, международное значение которого было, надо полагать, весьма велико, сложилось вокруг личности шотландца Джона Грирсона. Для него, как

\* Современное искусство (фр.) — термин, употреблявшийся и употребляющийся по сей день применительно к модернизму, в отличие от «art contemporain». — *Прим. пер.*

и для Уолтера Липмана, демократия была «неосуществимой без технических информационных возможностей, соразмерных современному миру». После тяжелого периода, пережитого Грирсоном на борту минного тральщика во время первой мировой войны, он становится «film officer»\* в Министерстве внутреннего сбыта [Empire Marketing Board] — ведомстве, учрежденном в мае 1926 г. и призванном благоприятствовать международной доставке британских товаров. Кино вошло в это ведомство колониальной торговли, секретарем которого являлся чиновник высшего звена Стивен Тэллентс, в качестве нового подотдела службы «рекламы и распространения». Мы имеем дело с необыкновенным совпадением сразу многих симптомов аккультурации: колонизации и эндоколонизации, рекламы и пропаганды, нацеленной на воспитание масс. Несколько позже не где-нибудь, а в Министерстве по делам доминиона [Dominion's Office], и благодаря поддержке Редьярда Киплинга и Тэллентса высшие чиновники ведомства и представитель Казначейства решат 27 апреля 1928 г. выделить аванс в 7500 фунтов стерлингов на финансирование кинопропаганды, *сюжетом которой станет сама Англия*. В соответствии с замыслом высоких покровителей новая документальная школа, субсидируемая государством и задуманная как публичная служба, возникла (многое об этом свидетельствует) в рамках широкого антиэстетического движения, в виде противодействия художественному миру. Помимо прочего, ее участники отвергали лиричность советского пропагандистского кино — в частности «Броненосца „Потемкина“» Эйзенштейна.

\* Уполномоченным по кино (англ.). — *Прим. пер.*

Если Роберт Флаэрти, который служил для английских режиссеров-документалистов образцом, создал антропологическое кино, снискавшее мировой успех, то сами они, прошедшие массовую войну 1914 г., стремились к другому — к созданию *антологии публичного зрения*. Они понимали, что фотография и кинематограф, будучи не только памятью, напоминанием об исторических событиях, но также и их безымянными участниками, с которыми зритель может без труда связать свое я, вызывают переживание совершенно особого рода. Эти образы были образами *судьбы*, чего-то, что свершилось раз и навсегда, они показывали время, пробуждали чувство безвозвратности и, согласно диалектической реакции, порождали то неистовое стремление повлиять на будущее, которое неумолимо ослаблялось всякой видимой режиссурой, всяким эстетизирующим дискурсом.

В 1930-е годы документальное кино по-прежнему испытывает политическое влияние: его тенденции во многом определяют такие люди, как Хэмфри Дженнингс, совсем недавно вышедший из кембриджского революционного кружка, коммунист Чарлз Мэджес и антрополог Том Харрисон — вдохновители левого движения «Mass Observation\* («Наблюдение масс»).

Все верили в неотвратимость технического прогресса, в «освобожденное кино», свободное *благодаря своей технике*, и в августе 1939 г. Гирсон пришел к выводу: «Идея документальности просто-напросто должна позволить каждому лучше видеть».<sup>8</sup>

<sup>8</sup> СМ.: L'Angleterre et son cinéma // Cinéma d'aujourd'hui. N 11, février—mars 1977.

Между прочим, силу этого антологического кино подтвердила накануне второй мировой войны кровавая медиа-эпопея гражданской войны в Испании: бойцы республиканской армии даже проигрывали сражения из-за того, что изо всех сил стремились повторить русскую революцию в том виде, в каком они видели ее в кино. Намеренно принимая перед камерой позы своих советских прототипов, они чувствовали себя актерами великого революционного фильма.

«Первая жертва войны — правда», — говорил Редьярд Киплинг, один из отцов английской документальной школы; именно *принцип реальности* был мишенью этого кино, которому удалось поставить на место сравнительно элитарной догмы объективности фотообъектива другую, гораздо более опасную догму невинности кинокамеры.

«Красота стремительно меняется, почти как пейзаж, непрерывно нюансируемый углом солнечного освещения». Тому, что Роден, согласно Полю Гселлу, утверждал эмпирически, спустя пятьдесят лет суждено было обрести признаки научного вывода.

В 1950-е годы, когда великие господствующие идеологии стали клониться к закату, физиология и психофизиология начали отказываться от той архаичной методологической позиции, которой так удивлялся Морис Мерло-Понти, — от верности картезианскому понятию тела, бывшему уже не более чем конформизмом.

С 1960-х годов одно за другим следуют открытия в области зрительного восприятия, описывающие молекулярные предпосылки улавливания света и объясняю-

щие интенсивность реакции на световые раздражители и окружающее освещение как работу молекул, этих *внутренних светил*, «реагирующих точно так же, как реагируем мы, слушая музыку».

Кроме того, ученые заново открывают биологические ритмы, с давних времен известные скотоводам, ботаникам и обыкновенным садовникам, известные, к примеру, уже в VI веке до нашей эры философу Пармениду, считавшему, что наши ментальные образы, наша память коренятся в присущей человеческому организму уникальной связи теплого и светлого, холодного и темного. Стоит этой связи нарушиться — и наступит амнезия, забвение зримого мира.

Профессор Ален Рейнберг поясняет: «Каждое живое существо приспособляется к периодическим изменениям мира, к изменениям, которые вызываются прежде всего ежесуточным обращением земли вокруг своей оси, а также ее ежегодным обращением вокруг солнца».<sup>9</sup>

Все происходит так, словно организм обладает собственными «часами» (как еще это можно назвать?) и приводит их в действие в ответ сигналам, которые передает ему окружающая среда. Важнейшим среди этих сигналов является чередование тьмы и света, ночи и дня, шума и тишины, тепла и холода и т. д.

От природы мы получаем своего рода программу (предварительный, не слишком подходящий термин) — программу, которая упорядочивает время активности и отдыха, заставляет каждый орган работать по-своему, с большей или меньшей интенсивностью в зависимости

<sup>9</sup> См.: Их риг, 1е Г-стрв // ТрагерееБ. 1985. N 35.

от времени. Организм включает в себя сразу несколько *часов*, которым необходима сверка друг с другом; главные часы — это гипоталамус, расположенный под оптическим пучком (сплетением зрительных нервов) и аналогичный по своему действию так называемой мозговой железе, функционально связанной со сменой света и темноты, хорошо известной древним и упоминаемой, в частности, Декартом.

Одним словом, если теория относительности утверждает, что интервалы времени, столь ясно определяемые часами или календарем, не являются абсолютными количествами, приложимыми ко всему миру, то изучение биоритмов впадает в другую крайность и показывает их как переменное количество *Бета*,\* для которых час может быть больше или меньше часа, а время года — больше или меньше времени года.

Мы оказываемся в иной позиции, нежели позиция «тела, населяющего мир» (быть — значит населять, вспомним хайдеггеровское *Ъиан*), однако хорошо знакомой некоторым древним космогониям — например иризологии — в позиции *тела, населенного миром, бытия мира*.

*Бета* — это не только более или менее точный, более или менее удобный или надежный способ осведомления об окружающей среде, орудие деятельности в ней, существования в ней, а подчас и управления ею; *Бета* суть вестники внутренней среды, столь же физической и релятивной в силу наличия собственных законов. Эти обменные процессы прекращаются вместе с окончанием нашей органической жизни, когда вселен-

\* Чувств (лат.). — Прим. пер.

ная, которая существовала и до нас, продолжает посылать свои сигналы уже без нас.

С появлением хронобиологии заявляет о себе уже знакомая нам из физики система жизни, которая вовсе не обладает, вопреки мнению Клода Бернара и пионеров гомеостази, склонностью к стабилизации различных своих констант в рамках предопределенного равновесия; это «всегда далекая от равновесия» система, для которой, согласно Илье Пригожину, *равновесие означает смерть* (о постоянном зарождении, о бытии, далеком от завершенности, для которого разумное равновесие было бы равносильно смерти, думал и Поль де Таре). Преодоление дистанций, всех дистанций, о котором заговорили в эпоху Ренессанса, приводит, таким образом, к исчезновению интервалов, и наше собственное движение во времени вселенной претерпевает странное превращение в результате осмысления этого всегда далекого от равновесия единства внутреннего и внешнего, — между тем как марксисты и другие мыслители с запозданием берутся-таки за серьезное дело ревизии, задаваясь вопросами о «безнадежном искажении идеалов Просвещения и конце философии сознания, соплагающей отдельного субъекта с подвластным представлению и манипуляции объективным миром». Так подходит к концу картезианская традиция, возникшая в результате открытия сериальности уже не просто форм-образов, но и ментальных образов, которое стало истоком Города и сложения человеческих групп на основе образования коллективных парамнезий, — этого «сущностно однородного, сущностно общего идеального мира как протооснования смыслообразования *{sinnbildung}*, именуемого геометрией».<sup>10</sup> Дей-

ствительно, каждый по-своему переживает завершение эры.

Мой друг, японский философ Акира Асада, сказал мне однажды: «У нашей техники нет будущего, у нее есть прошлое». Можно было бы сказать больше: тяжелое прошлое!

Если футуризм, как говорилось, не мог родиться нигде, кроме Италии — этой *страны, где только прошлое современно*, — и если уроженец Средиземноморья Маринетти развивал со своей группой тему *движения в действии*, то многие европейские мыслители, наоборот, как возможно и подобает жителям континента, слегка подзабыли о существовании между *техне* (умением) и *пойейн* (действием) фундаментальной связи, о том, что *взгляд Запада* тоже был взглядом древнего мореплавателя, бежавшего с не допускающей преломлений прямой геометрической поверхности к свободному морю, на поиск неведомых оптических поверхностей в скрещении сред неравной прозрачности, моря и неба без определенных границ, другого идеального мира — сущностно отличного, сущностно необыкновенного мира как протооснования смыслообразования.

В самом деле, являясь быстрым средством передвижения, корабль был великим техническим и научным двигателем Запада, но в то же время он был и гибридом, в котором вступали во взаимодействие две абсолютные формы человеческой власти — *пойейн* и *техне*.

<sup>10</sup> *Husserl E. L'origine de la géométrie. Paris: PUF. Coll. «Épiméthée».*

Вначале не было ни мореходного плана, ни известного пункта назначения; была лишь «фортуна, уклоняющаяся, словно проститутка с лысиной на макушке». Преданное воле ветров, силе течений судно вычерчивает инструментальную структуру, которая одновременно претерпевает и воплощает в себе *постоянное неравновесие* конечной цели, ее латентность, неизбывную неопределенность и тем самым разжигает в человеке способности к сопротивлению, смелость и воображение.

Согласно Аристотелю, *не существует науки случайности*, однако, встречаясь с превратностями пути, корабль открывает иное могущество, могущество неисследованного, силу в бессилии технического знания, поэтику блуждания и неожиданности, кораблекрушения, которой до него не существовало... — и рядом, совсем рядом непредвиденный пассажир, безумие, внутреннее кораблекрушение разума, то, чему на протяжении веков будут служить утопическими символами вода, да и всякая жидкость.<sup>11</sup> Подобно древнегреческим богам, которые мыслились как апокалиптическое, как открывающееся, как свершение событий, корабль приобрел священный характер, стал составной частью военных, религиозных и театральных литургий города.

У Гомера и Камюэнса, Шекспира и Мелвилла сила *актуального движения* и метафизическая поэтика вновь и вновь уподобляются друг другу как своеобразное столкновение, растворение живописца или поэта в своем произведении, как растворение произведения в той

<sup>11</sup> О Медузе, близости царства ужаса, иступленного безумия, но и вдохновения (Пегас, рождающийся из обезглавленной Горгоны) см. *Vernant J.-P. La mort dans les yeux. Paris: Hachette, 1986.*

вселенной, которую оно рисует: ведь в совершенном произведении хочется поселиться.<sup>12</sup> Впрочем, на Западе «крылья желания» — это паруса, весла, это целый аппарат, целая технология, постоянным совершенствованием своей внутренней целесообразности, развитием собственных законов вытесняющая непредсказуемые законы поэтической случайности.

Со времен Галилея, направлявшего свою подзорную трубу на морской горизонт и корабли Венецианской республики, прежде чем взглянуть в небо, и до XIX века с яхтой Уильяма Томсона и его относительной мерой времени, с кинетизмом и течением, волнами, с непрерывностью и прерывистостью, с вибрациями и колебаниями... — *техне* и *пойейн* функционируют рука об руку, и морские метафоры остаются стимулом, способствующим преодолению физической и математической невозможности, встречающейся на пути исследователей, которые, в согласии с расхожим выражением, «бороздят неизведанные моря науки» и часто являются одновременно музыкантами, поэтами, живописцами, одаренными ремесленниками, мореходами.

В то время, когда Поль Валери пишет: «Человек в значительно большей степени расширил свои способности восприятия и действия, нежели свои возможности представления и суммирования», итальянские футуристы усматривают в новейших возможностях действия еще и возможности изображения; каждое средство передвижения, каждый технический медиум становятся для них идеей, неким видением мира, больше чем про-

<sup>12</sup> *Cheng F. Vide et plein. Le langage pictural chinois. Paris: Le Seuil, 1979.*

сто его образом. Будучи новым слиянием/смешением восприятия и объекта, в котором уже чувствуется предвестие видео- и инфографических устройств аналоговой симуляции, эта итальянская *аэромифология*, аэропоэзия, вслед за которой в скором времени, в 1938 г., появятся аэроживопись и аэроскульптура, заново открывает технический гибрид древности: самолет — и особенно гидросамолет — сменяет собою корабль из морской мифологии.

Габриэле Д'Аннунцио посвящает своему другу, авиатору-рекордсмену Пинедо, короткий текст под названием «Крыло Франческо де Пинедо против колеса фортуны», прославляющий *кровное родство человека и орудия*: «Над нашими головами парило подобие венецианского военно-торгового корабля. И я, тоже авиатор и моряк, не мог сдержать своего восхищения перед тобою, с безразличием к фортуне перечисляя твои бортовые орудия [...] Ты изумлял меня так же, как флорентинца — сицилиец Агафокл, всем в своей выдающейся жизни обязанный не фортуне, но самому себе, своей пронизательности, своей смелости и упорству [...], своему искусству сопротивляться, добиваться своего и побеждать».<sup>13</sup>

После многих дерзких экспедиций, военных и спортивных подвигов, маркиз де Пинедо погиб в сентябре 1933 г., взлетая при попытке побить рекорд дальности полета *по прямой линии*.

Траектория машинного движения пришла на смену случайному маршруту первобытного странствия, вместе

<sup>13</sup> СМ.: *Pinedo F. de. Mon vol à travers l'Atlantique. Paris: Flammarion.*

с которым в значительной степени пропадает таинственная притягательность технических тел, до недавнего времени бывшая неременным спутником их пластичности, практичности, воображаемого ореола их красоты.

«Если все в порядке, значит оружие устарело!» Этим сформулированным во время второй мировой войны девизом адмирала Маунтбаттена, руководителя британских разработок в области вооружений, было ознаменовано неумолимое наступление новейшей мифологии — мифологии технонауки, науки вооруженной, интровертного гибрида, в котором едины исток и цель, фокуса, с помощью которого английский флотоводец отвергает новаторскую силу древнего *пойейн* в пользу динамики безумия и ужаса, остающейся последней и всегда неявной спутницей технического путешествия.

Нельзя не заметить переклички между возникновением этого гибрида и спором вокруг изобретения фотографической мгновенности: ведь фотография с начала XIX века внесла радикальную перемену в самую сущность изобразительных систем, которые все еще оставались притягательной тайной, а по словам Родена — своего рода религией для множества художников и ценителей искусства. Еще до скорого триумфа диалектической логики отдельные виды искусства методично устремляются к синтезу, к преодолению существующих противоречий между техникой и поэтикой, *пойейн*. Энгр, Милле, Курбе, Делакруа пользуются фотографией как «образцом для сравнения и проверки». Импрессионисты — Моне, Сезанн, Ренуар, Сислей — заявляют о себе выставкой в ателье фотографа Надара и вдохновляются научными работами его друга, Эжена Шевреля, — в частности книгой, опубликованной в 1839 г.

под таким названием: «О законе одновременного контраста цветов и о подборе цветных предметов согласно этому закону в его отношениях с живописью».<sup>14</sup>

В свою очередь Дега, рассматривающий натурщицу, живую женщину, «как животное» (лабораторное животное?), приближается к уподоблению видения художника зрению объектива: «Доселе обнаженную натуру всегда изображали в позах, которые *предполагают зрителей*». Тогда как Дега в своих произведениях просто-напросто «схватывает» модель и представляет свидетельство столь же застывшее, как моментальная фотография, скорее *документальный кадр*, чем картину в строгом смысле этого слова.

В начале XX века, с появлением футуризма и дадаизма, начинается движение к тотальной деперсонализации показываемого, а вместе с ним и того, кто на показываемое смотрит, и диалектическая игра между искусствами и науками постепенно уступает место *парадоксальной логике*, предвещающей бредовую логику технонауки. Кстати говоря, в девизе Маунтбаттена слышится пророческое толкование ключевого понятия художественного и интеллектуального авангарда, значительно отличающееся от «современности», следы которой обнаруживаются уже в египетской древности.

В тот момент, когда традиционные изобразительные системы стоят на пороге утраты «совершенствуемости», утраты своих способностей к эволюции и изменению, Адольф Лоос любовно сравнивает эволюцию культуры с *армейским маршем* и его отстающими: «Я могу жить в

<sup>14</sup> Гюйгенс и его гипотеза световых колебаний также оказали значительное влияние на искусство импрессионизма.

1913 г., — пишет он, — тогда как мой сосед — в 1900-м, другой мой сосед — в 1880-м, а крестьянин с горных равнин Тироля — в VII веке».

0 в самом деле, европейский авангард, разбуженный в это время Марселем Дюшаном, шествует, как армия, из города в город, с континента на континент, в ритме индустриализации и милитаризации, в ритме научно-технического прогресса: искусство стало в некотором роде транспортировкой взгляда от города к городу.

После падения наполеоновского режима традиционное положение Италии и Вечного города как мест художественного паломничества заняли Лондон и Великобритания (страна паровой машины и промышленной скорости), затем их сменили Париж и Франция (страна фотографии, кино и авиации), на смену которым пришли Нью-Йорк и США, триумфаторы второй мировой войны.

Сегодня же стратегическая ценность не-места, безместности, свойственной скорости, окончательно вытеснила ценность места. Благодаря мгновенной повсеместности телетопологии, возможности моментального соположения всех преломляющих поверхностей и зрительного соединения всех локальностей растерянность взгляда уходит в прошлое; новая публичная сфера не испытывает и малейшей необходимости в поэтическом медиуме; западные «крылья желания» сложены за бесполезностью, и метафора, предложенная Адольфом Лоосом в 1908 г., приобретает новый смысл. Раздел между прошлым, настоящим и будущим, или между *здесь* и *там*, теперь есть не более чем зрительная иллюзия — даже если эта иллюзия непреклонна, как писал Эйнштейн своему другу Микеле Бессо.

Малевич говорил об этом еще в начале века: «Мир носится в вихре беспредметного волнения. И человек со всем своим объективным миром погружен в неопределенность беспредметного».

Малевич, Брак, Дюшан, Магритт... В силу компенсаторного движения и утраты монополии на изобразительность те, кто продолжал привносить свое тело, художники и скульпторы, чем дальше, тем больше углублялись в серьезную теоретическую работу, которая в конечном итоге сделала их последними подлинными философами, ибо стихийно-релятивистское видение мира позволило им опередить физиков на пути нового постижения форм, света и времени.

## ПУБЛИЧНЫЙ ОБРАЗ

Много лет спустя после того, как Король-Солнце отдал Кольберу свой приказ: «Ясность и безопасность», — и задолго до того, как теоретик нацизма Розенберг произнес безумный девиз: «Тот, кто все знает, ничего не боится», — выяснение деталей стало подлинным орудием правления в ходе Великой французской революции.

Всевидение, неизбывное стремление Западной Европы к полной информированности, предстает в этом контексте как формирование всеобъемлющего образа путем вытеснения невидимого; поскольку же все явное показывается в свете, а видимость есть не что иное, как эффект реальности скорости световых лучей, мы можем сказать, что формирование всеобъемлющего образа требует освещения, которое, вследствие скорости и быстродействия его законов, попирает те законы, что установились в начале мира, — причем не только на поверхности предметов, но, как мы видели, и внутри тел.

Очевидцы революции 1848 г. *сообщают*, что вечером ее «первого дня» в нескольких районах Парижа одно-



временно началась исступленная стрельба по городским часам. Люди инстинктивно останавливали время в тот момент, когда заявляли о себе темные глубины естества.<sup>1</sup> «Повиноваться законам — темнота», — провозглашал Луи де Сен-Жюст, один из теоретиков террора. С этим чисто французским изобретением революционного, идеологического, но также и домашнего террора научно-философский гений страны Просвещения и рассудительного разума превратился в социологический феномен панического страха; это произошло, когда революционная полиция выбрала в качестве своего символа «глаз», когда на смену явным и устрашающим полицейским силам пришла незримая полиция шпииков, когда Фуше, бывший настоятель маленькой часовни, исповедник греховных душ, ввел в употребление еще одну разновидность камеры-обскуры — знаменитую палату, в которой будут вскрывать и изучать корреспонденцию подозрительных граждан. Полицейское расследование ставит перед собою цель осветить *частное пространство*, так же как раньше освещали театры, улицы, проспекты пространства *публичного*, и, рассеяв затемнения в нем, создать всеохватную картину общества. Непрерывное дознание, проникшее даже внутрь семей, делает всякую информацию, всякое переданное сообщение носителями опасности, но в то же время и личным оружием, которое парализует каждого смертельной боязнью других, их следовательского любопытства.

Напомним: в сентябре 1791 г., незадолго до введения террора, Учредительное собрание, которому сужде-

<sup>1</sup> Свидетельства цитируются Вальтером Беньямином в книге *Benjamin W. L'Homme, le langage et la culture. Paris: Denoël/Gonthier.*

но было через месяц исчезнуть, ввело Суд присяжных — судебное ведомство, где вместе с правом безапелляционного осуждения на смерть (суда второй инстанции не было) граждане-заседатели получили суверенную власть. Революционное правление наделило народ и его представителей непогрешимостью, сравнимой с непогрешимостью монарха, чья власть была осенена божественным правом... Возник *публичный суд*, которому в скором времени предстояло обнаружить в себе изъяны, двумя столетиями ранее описанные Монтенем: «Зыбкое море мнений, [...] обуреваемое постоянным волнением, [...] управляемое обычаями, которые безразлично соглашаются с чем угодно...».

Эта присущая террору атактистическая двойственность — забота о поддержании тайны в сочетании с тоталитарным желанием полной ясности — будет обнаруживаться с удивительным постоянством: как нельзя нагляднее проявившись у Фуше и Талейрана, позднее, много позднее, она напомнит о себе в виде терроризирующего и терроризируемого знания у Лакана с его фразой: «Я не заставляю вас это говорить!», у Мишеля Фуко — в «Рождении клиники» и «Надзирать и наказывать» и, наконец, у Ролана Барта, автора «Светлой камеры», который станет вдохновителем выставки «Карты и фигуры Земли» в Центре Жоржа Помпиду и напишет в конце жизни, полной болезни и тоски: «Страх всегда был моей страстью».

Критикуя «Декларацию прав человека и гражданина», завоевание власти военно-буржуазной демократией, мы в то же время не можем рассматривать и народную революцию в отрыве от ее средств, привычных ее орудий — грабежей и погромов. Революция — социаль-

ный катаклизм — изъясняется на языке банальной, неоправданной смерти, но, с другой стороны, на внутреннем поле боя, вместе с этим типично военным презрением к живому, другому, которое испытывают оба враждебных лагеря, она несет вслед за своими победоносными войсками новое материалистическое видение, которое преобразит в XIX веке всю совокупность систем репрезентации и коммуникации. Подспудная революция 1789 г. заключалась именно в этом — в изобретении *публичного взгляда*, претендующего на *стихийную науку*, на своего рода знание в чистом виде: каждый стал добровольным следователем на манер санкюлотов или, еще точнее, Горгоной-убийцей по отношению к другим.

Позднее Беньямин будет восхищаться «этими забавляющимися розыскниками, которыми стали кинозрители». Если поменять местами термины этого отношения, оно несколько поблекнет: ведь речь идет и о публике, для которой расследование, да и допрос тоже, стали развлечением. Террор породил первые проявления подобной страсти: повешение на фонарях, демонстрация голов убитых на остриях штыков, оккупация дворцов и отелей, обязательное указание имен жителей на дверях домов, уничтожение Бастилии и осквернение церквей, молелен и монастырей, эксгумация мертвых... Ничего святого больше нет, так как ничто не должно быть неприкосновенным: это охота на тьму, это трагедия, вызванная дошедшим до предела желанием света. Можно вспомнить также о странных привычках живописца Давида, члена Конвента, о его живом интересе к телам казненных, о страшном эпизоде, который последовал за казнью Шарлотты Корде, о тайной истории знаменитой картины «Смерть Марата». Между прочим,

именно Марат, «друг народа» и маньяк доноса, в марте 1779 г. представил во французскую Академию наук доклад под названием «Открытия г-на Марата в области огня, света и электричества», где, помимо прочего, оспаривались теории Ньютона.

*Во времена Французской революции имела место настоящая озабоченность освещением*, — указывает полковник Эрло. Как мы видели, публика испытывала сильнейшую потребность в других источниках света, нежели солнце, в светилах, которые, подобно светилам города, были бы делом рук не природы или Творца, но человека, просвещающего других (в этот момент бытие человека становится предметом его собственного изучения, объектом позитивного знания — об этом писал Фуко). Пришествие четвертой власти перед нами — в этом городском мираже светил, которые лишь заслоняют то, что надлежит видеть.

«Надо быть глазом», — скажет Флобер, повторяя девиз революционной полиции. В самом деле, с Великой французской революции начинается история сговора литератора, художника и журналиста, журналиста-сыщика и журналиста-доносчика: Марат или физиолог Папаша Дюшен\* стремятся привлечь внимание широ-

\* Папаша Дюшен (père Duchesne) — популярный персонаж фарсов и театральных пьес, во время Великой французской революции сделавшийся своеобразным выразителем общественного мнения на страницах прессы. Фигурировал во множестве памфлетов и революционных листовок, самая знаменитая серия которых была создана Ж. Р. Эбером, грубым простонародным языком излагавшим позиции санкюлотов и революционеров-экстремистов. — *Прим. пер.*

чайшей публики анекдотом, происшествием, всякого рода политическими и общественными преступлениями.

Ведь революционная журналистика, вопреки ее безумствам, стремится лишь *высветить* мнение, сделать уточнения, заглянуть за обманчивую видимость, со временем дать всем тайнам убедительное объяснение, как этого требует народ следователей.

В 1836 г. на авансцену выходит еще один основоположник массмедиа, и следует новый рывок: усилиями Эмиля де Жирардена пресса становится многотиражной, разумно расходуя рекламный доход и добиваясь таким образом удешевления подписки. Затем, в 1848 г., по завершении романтической революции, рождается *роман с продолжением*.

В том же году Бодлер, говоря о великих писателях XVIII и начала XIX века — о Дидро, Жан-Поле, Лакло, Бальзаке и других, делает акцент на их вечном увлечении *сверхнатурализмом*, на *примитивной стороне* их поиска, на этом новоинквизиторском духе, *духе следователя*. А в 1830 г., после таких предшественников, как Вольтер, который принимал участие в расследовании целого ряда уголовных дел (оправдание Каласа и Сирвана, случай Лалли Толлендаль и т. д.), и всего через два года после дела Берте, которое наделало много шума в газетах Гренобля, Стендаль безуспешно публикует «Красное и черное».

Вполне естественно, что вслед за доносчицей-пресой поставщиком методов и стандартов для новоинквизиторской литературы становится научная мысль, в это время находившаяся в разгаре объективистского движения. Это особенно заметно у Бальзака, который интересуется тем, как воспринимает общество полицейский,

изучает составление полицейских рапортов, рассказы Видока, но также палеонтологию, *закон субординации органов и корреляции форм* по Кювье, чтобы впоследствии восхититься «последним великим открытием» — изобретением фотографической печати (см.: «Кузен Понс», 1847).

Долгое время ошибочно считалось, что первым полицейским романом было «Темное дело». Но так или иначе, для Эдгара По, хорошо знавшего книги Бальзака, идеальный сыщик непременно должен был быть французом, как Декарт. Ни разу не посетив Париж, автор «Украденного письма» был хорошо осведомлен о тамошних событиях, и его Шарлем-Огюстом Дюпенем, этим прообразом всех будущих книжных сыщиков, стал, по всей видимости, Шарль-Анри Дюпен, французский инженер и исследователь. Что же касается примера Декарта, то известно, что автору «Рассуждения о методе» однажды пришлось самому предпринять психологическое расследование уголовного дела, в которое был замешан один из его соседей. Он оговаривается об этом в январе 1646 г. в письме к Гюйгенсу.

Нововведение в романном жанре — аналитический этюд — достигнет совершенного развития у Флобера, и в очерке о нем Ги де Мопассан напишет: «Сначала он придумывал типы и, прибегая к дедукции, заставлял своих персонажей совершать характерные действия, совершить которые они должны были неизбежно, с абсолютной логикой, соответствующей их темпераменту».

Инструментализация фотографического образа не лишена связи с этой литературной переменной. В самом Деле, прежде чем создать фотогалерею своих знаменитых современников, Надар, служивший во французских

разведывательных ведомствах, вместе со своим братом живо интересовался работами знаменитого невролога Дюшена,\* который готовил книгу, основанную на фотодокументах и вышедшую впоследствии под названием «Механизм человеческой физиономии, или электрофизиологический анализ выражения чувств». Мы в 1853 г., и через четыре года выходит «Госпожа Бовари». В этой книге Флобер, подобно Дюшену, разбирает механизм чувств, причем прибегает к этим новым методам без малейших колебаний: прежде чем приступить к работе над «романами-исследованиями психологических случаев», как говорил он сам, писатель предпринимает скрупулезное дознание, допросы, которые доходят до вымогательства тяжелых признаний, как это было с Луизой Прадье; ведь «все, что придумывается, должно быть правдой». По тем же самым соображениям он сочтет оправданным потребовать от своего издателя Мишеля Леви сумму в 4000 франков на расследование, связанное с «Саламбо».

Но, даже если забыть о документальных и памфлетных аспектах произведений Флобера, нельзя не заметить, что его искусство тесно связано со световым спектром. Организация ментальных образов является у него вычитательным синтезом, приводящим к цветовому единству с преобладанием экзотического золота в «Саламбо» и затхло-серого — цвета провинции и тусклой романтической мысли, что бытовала во Франции после революции 1848 г., — в «Госпоже Бовари».

Таким образом, то, что можно было бы назвать концептуальным обрамлением романа, почти намеренно

\* Эдуар-Адольф Дюшен (1804—1892). — *Прим. пер.*

сводится Флобером к введению доминирующего, почти безусловного раздражителя, атрибута-мишени, призванного действовать помимо собственно письма и обеспечивать зрителю своего рода «оптическую реставрацию» смысла книги.

Мы в двух шагах от импрессионизма, и скандальный успех «Госпожи Бовари» предвещает ажиотаж вокруг «Выставки отверженных» у фотографа Надара.

Тем временем Гюстав Курбе называет Жерико (наряду с Прудоном и Гро) одним из трех великих предшественников нового *живого искусства* — главным образом из-за его сюжетных предпочтений в работах на современные темы.

В 1853 г. Гюстав Планш в своих «Портретах художников» также воздает честь забытым произведениям автора «Плота „Медузы“». «К его вкладу, — отмечает Клаус Бергер, — никто не проявлял и малейшего интереса, и после его смерти в 1824 г. даже романтики не желали его знать: так было и с Делакруа, обязанным молодому Жерико своими первыми шагами».<sup>2</sup>

О Жерико вспоминают именно тогда, когда первоходцы фотографии мечтают об абсолютной моментальности, когда доктор Дюшен де Булонь пропускает через лицевые мышцы пациентов электрический ток и пытается фотографически зафиксировать механику движений их лиц. Живописец вдруг оказывается предтечей, ибо задолго до того как широкой публике был представлен метод Дагера, зрительная моментальность, это сконцентрированное время, стала страстью его короткой жизни; задолго до импрессионистов он рассмат-

<sup>2</sup> Berger K. *Géricault et son œuvre*. Paris: Flammarion, 1968.

ривал *моментальное видение* как самостоятельную цель, как собственно произведение, а не как одну из возможных отправных точек «в той или иной степени мумифицированной» академической живописи.

Живое искусство Жерико уже является *искусством, которое дает сжатую картину*, как скажет позднее Дега, искусством, которое концентрируется, как и все, что начиная с XIX века сообщается и передается со все возрастающей скоростью.

В 1817 г. Жерико знакомится с интернами и санитарями находящейся совсем рядом с его мастерской больницы Божон. Впоследствии они будут передавать ему трупы и ампутированные конечности, а также позволят присутствовать в больничных залах и следить за всеми стадиями мучений, за всеми приступами агонии у тяжелобольных. Известно и об отношениях, которые связывали художника с доктором Жорже, одним из основоположников социальной психиатрии, служившим также судебным экспертом.

По просьбе знаменитого психиатра Жерико и создаст зимой 1822 г. свои «портреты сумасшедших», которые будут служить наглядными пособиями для учеников и ассистентов врача. «Наука превратилась в красноречивые портреты», — говорили о них; между тем точнее будет сказать, что художник отклонился от клинического знака к живописному произведению, ставшему документом, то есть изображением, несущим определенные сведения; отклонился к искусству от этого совершенно необыкновенного *хладнокровного восприятия*, позволяющего врачу, хирургу, подходить к болез-

ни с одними лишь органами чувств, вытесняя все эмоции, связанные с ужасом, отвращением или жалостью.<sup>3</sup>

Немногим ранее Жерико, послушный все той же страсти к мгновению, вознамерился передать живописными средствами недавнее происшествие. В какой-то момент его интерес привлекло растиражированное в прессе и популярных картинках «Дело Фуальдеса». Но почему же в итоге он выбрал трагедию «Медузы»? Лично мне кажется поразительным то, что название потерпевшего крушение корабля точно совпадает с именем мифической Горгоны. «Увидеть Горгону — значит посмотреть ей в глаза, — пишет Жан-Пьер Верная, — и в этом скрещении взглядов перестать быть собой, живым, чтобы сделаться, подобно ей, могуществом смерти». Медуза — это своего рода *интегральная цепь видения*, и в этом смысле она по-своему предвещает страшное коммуникационное будущее. Еще одним доказательством этого предвосхищения является страстный интерес Жерико к лошади — к *лошади-скорости*, которая станет одним из орудий его собственной смерти и которая выступает наряду с Пегасом одним из

<sup>3</sup> В Европе издавна существовали «натуралистические» живопись и гравюра, привязанные к ужасным сторонам жизни, и их антитепа, искусство рисунка и гравюры научного предназначения — в частности анатомические таблицы, предусмотренные для консультаций профессионалов — хирургов, медиков, а также живописцев и скульпторов.

Накануне Великой французской революции эти разнородные жанры приблизились к отождествлению. Так, творчество Жака д'Аготи, живописца и анатома, в поиске «незримой истины тел» колеблется где-то между ними. Стальной гравировальный нож и скальпель препаратора у него взаимодействуют. См. об этом: *Binet J. La couleur anatomique // Traverses. 1979. N 14/15.*

ключевых элементов античной иконографии, связанной с Горгоной (это и страшное лицо, воплощение ужаса, и источник поэтического вдохновения).

Живописец начинает подготовительную и исследовательскую работу для «Плота „Медузы“» в 1818 г., неполных два года спустя после трагедии: его отправным пунктом становится освещение катастрофы в прессе и посвященная ей книга, несколько переизданий которой раскупаются нарасхват. Жерико встречается с людьми, пережившими кораблекрушение, — в частности с доктором Савиньи, заказывает макет плота, выполняет множество этюдов, в качестве моделей используя умирающих из соседней больницы и трупы из морга.

Однако не только эти известные эпизоды, но и сами монументальные размеры картины — тридцать пять квадратных метров — свидетельствуют о намерениях Жерико: он хочет привлечь внимание широкой публики, причем уже не как художник, а скорее как журналист, публицист. Известно, что, прежде чем остановиться на гигантском варианте, он рассчитывал написать *серию картин*, «живописную серию», развивающуюся во времени (в связи с этим можно вспомнить выполненные Пуссеном наброски фигур с колонны Траяна).

В конечном итоге он решает преодолеть некоммуникабельность живописного изображения путем расширения доступного зрителям визуального поля, и тем самым колоссальные размеры произведения поднимают в парадоксально перевернутом виде вопрос о месте его демонстрации, так как это *полотно для широкой публики* не удалось бы вывесить нигде, кроме просторного общедоступного здания (музея?). В отличие

от станковой живописи, которая вписывалась в интимное пространство интерьера, или монументальной стенописи и живописи Ренессанса, исполнявшейся по заказу, чтобы расположиться на стенах дворцов и церквей, творение Жерико еще только ожидало подходящего места.

Показанная публике картина со всеми ее внутренними противоречиями встречает неприятие как молодых, так и зрелых художников, критиков и почитателей искусства. Но в то же время она производит впечатление на широкого зрителя, который видит в ней не столько художественное произведение, сколько памфлет, призванный дискредитировать правительство Людовика XVIII. Впрочем, королевская администрация, обвиненная оппозицией в прямой ответственности за трагедию «Медузы», сразу же перешла в наступление и запретила указывать в буклете выставки название плота, хотя зрители, по словам Л. Розенталя, «сразу догадались о его подлинном имени, и закипели политические страсти»<sup>4</sup>... В такой ситуации не могло быть и речи о покупке картины государством или о ее публичной демонстрации в официальном месте — в музее.

Затем огромное полотно упакуют в Париже и перевезут в Англию, где оно будет переезжать из города в город с коммерческими выставками и доберется до Шотландии. Это предприятие, организованное неким Булл оком, должно было принести Жерико колоссальную сумму в 17 000 шиллингов золотом — состояние, соответствующее всенародному успеху.

<sup>4</sup> *Rosenthal L. Géricault. Collection «Les maîtres d'art». 1905.*

Между тем в Англии живопись обратилась к меркантилизму площадного аттракциона задолго до «Плота „Медузы“», который стал символом этой ее перемены.

В 1787 г. шотландский художник Роберт Баркер зарегистрировал патент на изобретение под названием «Вся природа в распоряжении взгляда», которое позднее получит имя панорамы.

На сей раз речь идет о взаимодействии живописного произведения и архитектуры, здания, которое и делает его подлинно народным зрелищем. В «Историческом словаре архитектуры» (1832) Катрмера де Квинси мы читаем:

«*Панорама*. По всей видимости, это слово должно принадлежать к языку живописи, ибо, происходя от двух греческих слов, оно обозначает *всеобъемлющий вид*, создаваемый посредством росписи круглого помещения рядом видов, которые иначе можно было бы изобразить лишь в виде цикла отдельных картин.

Впрочем, само условие, необходимое для подобного рода изображения, превращает поле, на котором живописцу приходится работать, в произведение архитектуры. В самом деле, панорамой называют как саму картину, так и украшенное ею здание».

Катрмер описывает это здание; речь идет о ротонде, с вершины которой льется свет, так что часть помещения остается погруженной в темноту. Зрителей ведут к центральной точке сооружения длинными темными коридорами, чтобы их глаза отвыкли от дневного света и сочли естественным свет живописи. Проходя по круглой галерее, возведенной внутри ротонды, зрители не видят, откуда падает свет, не воспринимают верх и низ в этой картине, которая, вращаясь по окружности по-

решения, не дает им ни начальной, ни конечной точки, никакой границы; в итоге они как бы оказываются на горе, где ничто, за исключением горизонта, не стесняет взгляд. В 1792 г. Роберт Баркер показывает в своей ротонде на Лондонской Лейчестер-сквер панораму «Английский флот близ Портсмута», а американец Фултон, который спроектировал первую подводную лодку и начал промышленный выпуск паровых двигателей, покупает у него права на эксплуатацию его изобретения во Франции. Он-то и построит первую парижскую ротонду на бульваре Монмартр. С тех пор в Париже будут множиться здания такого типа и *живописные спектакли*, изображающие тщательно выписанные батальные сцены, исторические события и виды экзотических городов — таких, например, как Константинополь, Афины или Иерусалим.

«В Париже можно было увидеть панорамы Иерусалима и Афин, — пишет Шатобриан в предисловии к собранию своих сочинений, — и я с первого взгляда узнал все памятники, все места, даже комнатку в монастыре св. Спасителя, где я жил. *Никогда еще путешественник не подвергался такому жестокому испытанию. Я никак не мог ожидать, что Иерусалим и Афины смогут привезти в Париж*».

Эту новую неподвижность, свойственную вуайеру-путешественнику, еще отчетливее выявит Дагер, превратив здание «Диорамы» на улице Самсон, за бульваром Сен-Мартен, в *подлинную транспортную машину зрения*.

В этом здании, построенном в 1822 г., *подвижный зрительный зал* вращается подобно манежу, который может привести в движение один человек, так что каж-

дый переносится от картины к картине, не совершая и малейшего ощутимого движения. Панорамы, а затем и диорамы снискали огромный успех и принесли своим владельцам баснословные доходы. Восхищенный новыми зрелищами живописец Давид ведет своих учеников в одну из панорам Монмартра. Наполеон в 1810 г. посещает ротонду на бульваре Капуцинов и немедленно решает сделать народный спектакль орудием пропаганды.

«Архитектору Селерье поручается подготовить планы восьми ротонд, которые нужно будет возвести в большом квадрате Елисейских Полей; в каждой из них будет демонстрироваться одно из крупных сражений Революции или Империи... Осуществлению этого проекта помешали события 1812 года».<sup>5</sup>

«Главное — говорить глазам». Эти слова Императора любил цитировать Абель Ганс. Наполеон, специалист в области *propaganda fide*, сразу же понял, что речь шла о новом поколении медиа — о медиа галлюцинаторных.

*Смотреть на Горгону — значит переставать быть самим собой в свете ее глаз, терять свой собственный взгляд, обрекать себя на неподвижность.*<sup>6</sup> С появлением панорамы, а затем игры цветов и подсветок диорамы, которая, в свою очередь, исчезнет в начале XX века, уступив место кинозалу, синдром медузы обретает всю полноту своего смысла. Нам гораздо интереснее не тот Дагер, что пишет декорации для оперного театра и Амбигю-комик, но Дагер-осветитель, манипулирующий

<sup>5</sup> Жермен Пабст, цитируется в кн.: *André M. Une saison Lumière à Montpellier // Cahiers de la cinémathèque. 1987.*

<sup>6</sup> *Vernant J.-P. La mort dans les yeux. Paris: Hachette.*

силой и направлением светового потока и вносящий в архитектуру совершенно реалистический и в то же время всецело иллюзорный образ времени и движения. В «Описании приемов создания и освещения диорамы» он пишет: «Хотя в этих картинах применялись лишь два эффекта — эффект дня перед ними и эффект ночи за ними, эффекты эти, переходя друг в друга благодаря сложной комбинации сред на пути света, порождали бесконечное множество других, подобных тем, которые являет природа на пути от утра к вечеру и обратно».

А вот что пишет в другом месте Бенези: «Он [Дагер] постоянно пользовался камерой-обскурой в своих исследованиях освещения, и его безгранично очаровывала *живая картина* [...], которая вырисовывалась на экране: это был сон, который ему оставалось только зафиксировать».

Ньепс зафиксировал свои первые негативы в 1818 г. Дагер впервые пишет ему в 1826 г. В 1829 г. Ньепс проявляет интерес к диораме и начинает сотрудничать с Дагером. В 1839 г. Дагер приходит к полному разорению, но в этом же году парижской публике демонстрируется дагеротип.

Восприятие видимости стремительно теряло статус духовной деятельности (если угодно, в смысле Лейбница, который признавал существование духа как вещественной реальности); художник обретал двойника, человека, всецело поглощенного техниками репрезентации и их репродукционной силой, а особенно — обстоятельствами их появления, самой их феноменологией.

Как мы видели, полицейские техники многомерного исследования реальности оказали решающее влияние на инструментализацию публичного образа (пропаган-



да, реклама и т. д.), а также на зарождение современного искусства и появление документального кино... Кстати, прилагательное *документальный* (обладающий достоинством документа) будет принято Литтре одновременно с существительным *импрессионизм*, в 1879 г.

«Видеть, не будучи видимым» — таков один из девизов полицейской некоммуникативности. Задолго до взгляда антрополога и социолога неминуемо внешним обществу стал взгляд, бросаемый на него сыщиком. Как совсем недавно констатировал в своем интервью комиссар Фред Праз, «мы оказываемся в мире, не имеющем ничего общего с тем, к которому мы привыкли, и, желая рассказать о своей жизни, мы сталкиваемся с полным непониманием». Вполне естественно, что на средства, орудия и разновидности научно-технического анализа, применяемые полицией метрополий, оказал влияние опыт колониальной политики. Так, некто-нибудь, а сэр Уильям Хершел, английский чиновник в Бенгалии, с 1858 г. настаивал на том, что все документы, относящиеся к туземцам, должны заверяться отпечатком большого пальца фигуранта. Какие-то тридцать лет спустя сэр Эдвард Хенри уже работал над дактилоскопической классификацией, которая в 1897 г. была узаконена британским правительством.

Использование отпечатков пальцев в качестве идентификационных знаков было распространено на Дальнем Востоке: так, в частности, японцы пользовались ими как подписью с начала VIII века.

Европейцы будут применять дактилоскопию совершенно по-другому: отпечаток будет восприниматься ими как *латентный образ*. Этому представлению обязана своим смыслом фотопечать; от него ведут свою ро-

дословную такие незыблемые ныне реалии, как отпечатки пальцев, а затем и кожных пор (пороскопия), причем как мертвого, так и живого человека.

«Отпечатки пальцев, найденные на месте преступления, даже лучше, чем признание виновного», — пишет судебный служащий Годфруа в своем «Учебнике полицейской техники».<sup>7</sup> А знаменитый изобретатель антропометрической и антропологической технологий Альфонс Бертильон станет первым в истории полиции сыщиком, которому 24 октября 1902 г. удастся опознать преступника по отпечаткам пальцев, сфотографированным и увеличенным в четыре раза по сравнению с натуральной величиной (как он уточняет в своем рапорте).

Введением отпечатков пальцев в уголовное расследование в качестве улики знаменуется закат рассказов, свидетельств и дескриптивных моделей, которые лежали в основе всякого следствия и так помогали романистам, да и всем прочим писателям предшествующих столетий.

Тот же Бертильон в известной формуле разоблачает слабость человеческого взгляда, заблуждения субъективности: *Видят только то, на что смотрят, а смотрят только на то, о чем думают*. Бывший глава судебной службы опознания по-своему повторяет указание, данное Дюпеном Эдгара По в «Украденном письме» в связи с этим письмом, которое бросается в глаза — как «те объявления и афиши, напечатанные огромными буквами, что ускользают от наблюдателя в силу самой своей чрезмерной очевидности», — которое лежит буквально

<sup>7</sup> *Goddefroy E. Manuel de police technique (Préface du Dr Locard. Ferdinand Larcier, éditeur). 1931.*

под носом у всех, однако никто его не видит, так как все убеждены, что оно должно быть спрятано.

Как говорится, мы задаем себе вопрос, уже зная ответ. Дюпен, свидетель, не уступающий в объективности фотоаппарату, не подвластен этой свойственной каждому слабости, из-за которой место преступления наполовину невидимо обывателю, углубляющемуся во множество деталей, подлежащих инвентаризации. Наоборот, метрические фотографии места преступления беспристрастно регистрируют все частности, даже самые незначительные, или те, которые в данный момент кажутся очевидцу незначительными, хотя впоследствии, в процессе расследования, могут стать ключевыми.

Полицейская точка зрения доказывает бесполезность рассказа *того, кто был на месте преступления*. Вопреки значению осведомителей и подробным рапортам инспекторов *человеческий взгляд уже не является источником значения*, он уже не направляет поиск истины, ее постепенный очерк в ходе розыска людей, которых полиция не знает, никогда не видела или не держит под своим надзором.

Внешняя манифестация мысли, в буквальном смысле ее симптом, *зипрЮта* (совпадение), снова по мере возможности отбрасывается; он уже не синхронен времени следствия, не интегрирован в него. Важно то, что уже здесь, то, что сохраняется среди необъятного беспорядка материалов памяти в состоянии *латентной моментальности*, чтобы в нужный момент неумолимо явиться вновь.

Фотоотпечаток, который считается трагическим эмпирически, в начале XX века приобретает подлинный

трагизм, становясь орудием трех великих инстанций жизни и смерти (правосудия, армии и медицины) и открывая в себе способность раскрывать ход судьбы с самого ее начала. Этот *Deus ex machina*\* который станет для преступника, солдата и больного таким же неумолимым, как истинный Бог, это соединение мгновенного и фатального, неминуемо усугубляется вместе с прогрессом репрезентативных техник.

В 1967 г. следователь Филипп Шоссери-Лапре представил присяжным городского суда в Кане трехминутный кинофильм, восстанавливающий обстоятельства убийства нормандского фермера. Так этот сыщик, называвший себя «маньяком следствия» и превращавший дела, которые ему доводилось расследовать, в настоящие литературные сценарии, подклеивая в школьные тетради фотографии и стенограммы допросов вместо диалогов, впервые во Франции применил в суде наряду с обычно представляемыми фотографиями жертв и мест преступлений «судебный документальный фильм». Отметим, что в качестве ассистентов при съемках этого фильма его автор использовал отнюдь не своих подчиненных, но двух бывших военных операторов.

Когда немногим позже видеодоказательство будет официально разрешено уголовно-процессуальным кодексом, в целях давления на обвиняемых будут использоваться документы, полученные при помощи камер, установленных в банках, магазинах, на перекрестках городов и т. д. Накануне введения видеосудейства на стадионах бельгийским сыщикам потребуется шестьдесят часов непрерывной видеопроекции, чтобы с уверенно-

\* Бог из машины (лат.). — Прим. пер.

стью опознать зачинщиков бесчинств, приведших к Хасселтской трагедии.

Во Франции, а еще раньше в Германии и Англии, дворцы правосудия вроде Кретеяского, с его кабиной центральной проекции, и научно-полицейские лаборатории, оснащенные экранами и магнитоскопами, связанными с видеомэгнитофоном лазерного воспроизведения (VLL), аппаратом, который врачи используют в эхографии, постепенно становятся похожими на телестудии.

В 1988 г. полицейское руководство даже приняло решение ввести должности *технологов места преступления*, специалистов, в обязанность которых входит обнаружение следов при помощи ультрасовременного научного инструментария.

Мы становимся очевидцами зарождения гиперреализма судебно-полицейской репрезентации. «Теперь, с появлением VLL, — как поясняет специалист, — облик нужного человека можно найти на видеоленте, как иголку в стоге сена, даже если он появляется в глубине темного помещения». Поставив под сомнение ценность рассказа очевидца, теперь мы обходимся и без его тела, так как обладаем не просто его образом, но, более того, его телеприсутствием в реальном времени.

Введенный в Великобритании и Канаде телевизионный опрос колеблющихся, находящихся в опасности или слишком молодых для явки в суд свидетелей возвращает вопросу о *habeas corpus*\* всю его актуальность. Если тело преступника по-прежнему предъявляется суду (что, впрочем, делается исключительно с согласия

обвиняемого), то электронные микроскопы, всякого рода спектрометры и лазерные видеомэгнитофоны опутывают его беспощадной электронной паутиной. Здание судебного театра превратилось сначала в кинотеатр, а затем в видеозал, и у адвокатов и прочих представителей защиты пропадает всякая надежда осуществить при помощи средств, которыми они располагают, *эффект реальности*, способный покорить присяжных и зрителей процесса, для которых едва ли не единственной возможностью получать и передавать информацию о реальности, воспринимать реальность и ориентироваться в ней стали видеомэгнитофоны и телевизоры, телемониторы и экраны компьютеров.

Так разве могут рассчитывать на успех те сценические эффекты, те театральные развязки, что составляли славу великих защитников прошлого? Можно ли ошеломить, поразить, растрогать, пребывая под взглядом электронных судей, способных при необходимости забегать вперед и возвращаться назад во времени и пространстве; стоя перед судом, который представляет собой не что иное, как новейшее технологическое воплощение безжалостного лозунга революционного террора «Больше света!», совершенное воплощение этого призыва?

\* Неприкосновенность личности (лат.). — Прим. пер.

## ЧЕСТНАЯ КАМЕРА

В 1984 г. на Втором международном фестивале видеоарта в Монбельяре гран-при был присужден фильму немца Михаэля Клира «Der Riese» («Гигант») — простому монтажу изображений, записанных камерами автоматического наблюдения в крупных городах Германии (в аэропортах, на автодорогах, в супермаркетах и т. д.). По словам Клира, он видит в видеонаблюдении «конец и сжатую сумму своего искусства...». Если в репортаже о повседневных событиях фотограф (оператор) оставался единственным вовлеченным в операцию документирования свидетелем, то теперь в ней не замешан никто, и единственная опасность состоит в том, что камеру разобьет какой-нибудь гангстер или случайный хулиган.

Это триумфальное прощание с человеком за объективом, это абсолютное растворение визуальной субъективности в эффекте технического окружения, в своего рода постоянном панкинематографе, который без нашего ведома превращает самые обычные наши действия в киноакты, а новый материал видения — в первейший материал видения, бесстрашного и безразлично-

го, — есть не столько *конец искусства* (впрочем, всего искусства, а не только искусства Клира или видеоарта 1970-х годов, этого побочного дитя телевидения), сколько завершающая стадия неуклонного совершенствования технологий репрезентации и их военной, научной, полицейской инструментализации на протяжении многих веков. Как только взгляд пеленгуется видеоискателем, мы имеем дело уже не с механизмом симуляции (как это было в традиционных искусствах), но с механизмом субституции, которому суждено стать последним изводом кинематической иллюзии.

В 1917 г., когда США вступили в войну с Германией, вышел последний номер американского журнала «Сатема Work\*»,<sup>1</sup> посвященный Полу Стрэнду. На его страницах в который раз была предпринята попытка завязать насквозь искусственную полемику об «абсолютной и объективной безосновательности фотографии, подражающей живописи, этого смещения фотоснимка и картины при помощи освещения, эмульсий, ретуши и других приемов, основанных на эксцентрических отношениях двух способов изображения, — и, таким образом, о необходимости *отказаться от пикториализма в качестве орудия авангарда*».<sup>2</sup>

Истинной подоплекой этой дискуссии был тот факт, что, подобно большинству технических нововведений, фотография является гибридным образованием. Читая переписку Нисефора Ньепса, нетрудно вникнуть в про-

<sup>1</sup> Этот знаменитый журнал, издававшийся Альфредом Штиглицем в Нью-Йорке с 1903 по 1917 г., публиковал работы пикториалистов — Кюна, Коберна, Стейчена, Демаши и др.

<sup>2</sup> См.: *Sekula A. Steichen at war // Art Forum, décembre 1975; Phillips C. Steichen at war. New York: Harry N. Abrams, 1981.*

цесс этой гибридизации: толчком к идее выборочной проходимости основы изображения под воздействием света послужило наряду со значительным художественным наследием (применение камеры-обскуры, использование валеров и негативного изображения в гравюре и т. д.) другое недавнее изобретение — литография, вышедшая на промышленный уровень благодаря механической репродукции на станке. Разумеется, имело место и научное воздействие: ведь Ньепс использовал галлеевский инструментарий — линзы телескопов и микроскопов. Пикториалисты тоже интересовались прежде всего этими тремя уровнями фотографии — художественным, промышленным и научным, — и разница между их работами и снимками Ньепса не так уж существенна. На эту эволюционную линию и была направлена критика Стрэнда, утверждавшего в самом разгаре войны, что фотография — это прежде всего объективный документ, неопровержимое свидетельство.

В том же 1917 г. Эдвард Стейчен по поручению генерала Патрика принял на себя руководство подразделением фотографической разведки американского экспедиционного корпуса во Франции. Ему было почти сорок лет, и, имея за плечами опыт фотографа и живописца, он считался одним из крупнейших пикториалистов. К тому же Стейчен был другом Франции, где он жил в течение нескольких периодов, начиная с 1900-х годов, общаясь с Роденом, Моне и другими крупными художниками.

И вот с 55 офицерами и 1111 наемными рабочими Стейчен налаживает производство данных авиаразведки «фабричным методом» — с использованием разделения труда (конвейеры сборки автомобилей работали на за-

водах Форда с 1914 г.!). Воздушное наблюдение было эпизодическим только в самом начале войны, позднее же речь шла даже не об изображениях, но о потоках изображений, о миллионах снимков, призванных день за днем сопровождать статистические отчеты первого в истории крупного военно-промышленного конфликта. После сражения на Марне аэрофотография, к которой руководители штабов до сих пор относились несколько пренебрежительно, приобрела статус научной объективности, сравнимый с тем, которого уже удостоилось медицинское и полицейское фото. Труд специалистов, и ранее заключавшийся в истолковании знаков, в дешифровке визуальных кодов, которая предвосхищает нынешние системы воссоздания цифрового изображения, — эта *the predictive capability*\* залог победы, — стал делом чтения и описания фотоснимков и кинофильмов.

Гражданские кинематографисты и фотографы, зачастую сравниваемые со шпионами, чаще всего не были вхожи в зону боевых действий, и правом субъективного отображения войны для людей тыла обладали прежде всего фотохудожники, рисовальщики и граверы: служа в газетах, альманахах и иллюстрированных журналах, из множества посторонних образов, искусно подретушированных старых фотографий они составляли более или менее правдоподобные рассказы о личных подвигах и героических боях в эпоху, тем временем бесповоротно изменившуюся.

По окончании войны глубоко подавленный Стейчен уединяется в своем загородном французском доме. Он сжигает свои старые работы, решает больше не прика-

\* Способность предугадывать (англ.). — Прим. пер.

саться к кисти и оставляет пикториализм, чтобы *переосмыслить изображение, непосредственно производимое инструментальной фотографией и ее прагматическими методами*. У него, а также у некоторых других очевидцев мирового конфликта, военная фотография становится фотографией американской мечты: ее образы постепенно вливаются в общую систему столь же обезличенных, как и они сами, образов промышленного производства и его кодов, которые и образуют культуру массового потребления, зарождающуюся поп-культуру рузвельтовской «пропаганды мира во всем мире».

При этом Стейчен говорил, что успешным выполнением своей военной миссии он обязан знанию французского искусства — импрессионизма, кубизма, а также (и прежде всего) скульптуры Родена. В этом утверждении нет ничего парадоксального, ибо, как писал о кубизме в 1913 г. Гийом Аполлинер, *главное в этом искусстве — отображение сумерек реальности*, то есть эстетика исчезновения, обусловленная беспримерными ограничениями, предписанными субъективному видению инструментальным раздвоением форм восприятия и ре-презентации.<sup>3</sup>

Когда война закончилась и пушки замолчали, фоническая и оптическая активность несколько не ослабла.

<sup>3</sup> Интересно, каковы были глубинные чаяния самого Родена, любившего работать с непрочными и изменчивыми материалами (глина, гипс и т. п.)? Есть примечательное сходство между его поисками и пластикой поля боя первой мировой войны под наблюдением разведывательных самолетов, которые выслеживали геологические трансформации пейзажей, подвергшихся бомбардировке.

Вслед за *шквалами стали*, которые, по мысли Эрнста Юнгера, *обрушивались не столько на людей, сколько на земли*, пришла медиатическая буря, которая, не считаясь с хрупкими мирными пактами, будет устанавливать отныне свои временные перемирия. Так, англичане сразу после войны смещают центр своих усилий с разработки традиционных вооружений к логистике восприятия, прежде всего — к пропагандистским фильмам, но также и к средствам наблюдения, обнаружения и передачи информации.

Американцы готовятся к предстоящим операциям в Тихом океане и, ссылаясь на разведку и обследование мест для съемки новых фильмов, привлекают к этому делу кинорежиссеров; так, Джон Форд, путешествуя на грузовом судне, в мельчайших деталях снимает подступы и оборонительные сооружения восточных портов. Несколькими годами позже тот же Форд будет назначен руководителем OSS (Office of Strategic Service — Служба Стратегической Поддержки) и, рискуя почти наравне с солдатами, запечатлеет на киноплёнке Тихоокеанский конфликт (во время сражения при Мидвее в 1942 г. он потеряет глаз). От этой воинской карьеры он сохранит, наряду с прочим, те почти антропоморфные движения камеры, которые предвосхищают в его фильмах блуждающую оптику видеонаблюдения.

Впрочем, не сдаются и немцы, побежденные, разгромленные и на некоторое время разоруженные. В отсутствие знаменитой «Люфтваффе», еще не имея боевых самолетов, они пользуются для наблюдения с воздуха маленькими прогулочными машинами.

«Как мы действовали? — рассказывает полковник Ровель. — Мы искали просвет в облаках или полагались

на то, что французы или чехи нас не заметят, а иногда просто прикрепляли к хвосту самолета транспарант с рекламой шоколада!» И так месяц за месяцем, ни разу даже не потревоженные, они следили за возведением укреплений в роковом Данцигском коридоре, а затем и за строительством Линии Мажино. Когда на поле боя, которому предстояло развернуться через десять лет, сооружались тяжелые бетонные и стальные инфраструктуры, когда строились подъезды и железные дороги, сверху, словно бы в негативном изображении, легкие самолеты кинооператоров запечатлевали их в памяти на случай грядущей войны.

Одним из первых результатов этого продолжения мировой войны другими средствами — в буквальном смысле сценическими орудиями войны — стало наведение кинофильмов фрагментами случайных хроникальных кадров.

Уже в начале века, особенно в США, перестали регулярно выметать с пола монтажных мастерских и выбрасывать обрезки кинохроники; эти «ненужные сцены» уже не были отходами, идущими на выброс или, в лучшем случае, на нужды косметической промышленности; их начали рассматривать как «материал видения», который может быть переработан внутри самой киноиндустрии. На экран возвращается весь этот *фон реальности*: пожары и стихийные бедствия, землетрясения, сцены покушений, многолюдных собраний и т. д., а главное — множество военных съемок; в художественные фильмы уместно и неуместно, иногда просто по прихоти монтажа включаются подлинные военные документы, прежде считавшиеся безынтересными, кадры бомбардировок, грандиозные кораблекрушения, а так-

же изображения воюющих, безвестных солдат, которые оказываются как бы случайно подвернувшимися актерами, чей единственный талант состоит в том, что они открывают внимательному зрителю безыскусность своей игры и разоблачают искусственность исторического воссоздания. Кажется, что военные, да и любые другие события более естественно доверялись сомнамбулическому взгляду автоматических камер или, напротив, любопытству случайных фотографов, чем изошренной съемке профессионалов, признанных режиссеров-мастеров.

После второй мировой войны я с нетерпением ждал появления на экране этих случайных эпизодов, наделенных даром ни с чем не сравнимого эмоционального воздействия, тогда как сцены в исполнении тогдашних звезд казались мне обыкновенными «пустыми кадрами», сыгранными с полным безразличием. Не забуду я и показ в большом зале кинотеатра «Гомон-палас» знаменитого фильма Фрэнка Капры «Почему мы воюем?» с его цветными кинопулеметными очередями, в которых магический *кинема-атос*\* предстал в своей первозданной простоте. Если Абель Ганс, преисполненный творческого азарта во время съемок своего «Наполеона» (1925—1927), писал в дневнике: «Реальности недостаточно...», то немногим позднее, в 1947 г., кинокритик Андре Базен, просматривая ленты старой кинохроники, радуется, что не стал режиссером, говоря, что реальности эти сцены удаются куда лучше, чем любому масте-

\* По-видимому, автор намекает на греческую этимологию слова «кинематограф»: от *кинема* (двигать) и *автос* (сам), т. е. *самодвижущийся*. — *Прим. пер.*

ру, — неподражаемо. В самом деле, все более частое использование фрагментов кинохроники ставило под вопрос будущее киноспектакля, который был не «седьмым искусством», как считал Мельес, но искусством, которое применяет средства всех прочих искусств — архитектуры и музыки, литературы и театра, живописи и поэзии, всех традиционных форм восприятия, рефлексии, представления, — и которое, как и они, вопреки своей очевидной новизне, подвержено быстрому и немолимому старению. С кинематографическим театром происходило то же самое, что произошло с живописью и другими классическими искусствами в начале века, с возникновением футуризма и дадаизма. Это ясно понимал Жан Кокто, который в 1960 г., незадолго до своей смерти, сказал: «Я оставляю профессию кинорежиссера, которую технический прогресс сделал общедоступной».

Так оно и было. Документальная школа, акробатическое изящество движений простых солдат, популяризируя футуристическое видение мира, с каждым днем укрепляли в зрителях недоверие к старым выразительным средствам: актеры и сценаристы, режиссеры и декораторы должны были самоустраниться, покорно уступить свои лавры пресловутой объективности объектива.

Кинорежиссер Жан Ренуар, в недавнем прошлом фотограф французской авиаразведки, привыкший обращать внимание на случайное, проводил со своими актерами длительные репетиции, стремясь отучить их от всякой условности: «Делайте это так, как будто бы вы никогда не видели, как это делается, как будто вы никогда не делали этого раньше, — как в жизни, где все без исключения делается впервые!».

Еще дальше пошел Росселлини, который интегрировал случайность военного события в сценарий и сам процесс съемки. «Рим — открытый город» снимался на месте описанных в нем событий, по с трудом полученному у союзного командования разрешению на документальную хронику. «Весь этот фильм от начала до конца представляет собой воссозданную реальность», — напишет Жорж Садуль. В этом-то и заключена главная причина успеха, который он снискал у публики.

Еще Штрогейм говорил: «Нужно отображать, а не воссоздавать». Росселлини же приложил к кинематографу самые радикальные положения *живого искусства* прошлого: он отверг монтажную композицию с ее *презренными эстетическими поползновениями*, ибо *нет ничего опаснее эстетики, мертвых истин искусства, отживших свое время и не имеющих ничего общего с реальностью... Кинематографист должен собрать как можно больше фактических данных и создать тотальное изображение, он должен снимать отрешенно, дабы избежать неравенства между кинообразом и его зрителями.*<sup>4</sup>

Все это не ново, и итальянский неореализм принадлежит авангарду лишь постольку, поскольку он зародился на остававшейся почти недоступной для кинохроники территории *propaganda fide*, пропаганды войны, — в промежутке между виртуальностью и актуальностью, возможностью и действием. И здесь кинематика уже не довольствуется тем, чтобы заставить зрителя поверить в разворачивающееся перед ним движение: она интересуется силами, которые вызывают это

<sup>4</sup> См.: *Rossellini R. Fragments d'une autobiographie. Paris: Ramsay, 1987.*



движение, интенсивностью этих сил. Обращаясь под предлогом объективности к своей собственной сущности (технической, научной), она прощается с искусством симуляции и разрывает свою связь со способностью чувственного восприятия, которая в рамках киноспектакля все еще понималась в терминах степени, природы, ценности, все еще зависела от художественных опытов прошлого, от памяти и воображения зрителей.

Не будем забывать, что Росселлини снял целый ряд официальных фильмов при Муссолини, а после победы союзников, избегая широкой огласки, тем не менее продолжал писать сценарии пропагандистских лент — в частности, по заказам из Канады, находившейся на пороге гражданской войны.

Теперь, спустя восемьдесят лет после того как Роден встал на защиту искусства, над которым нависла угроза исчезновения, в свидетелях стало нуждаться и кино; причем ему нужны уже не только визуальные, но и экзистенциальные свидетели, ибо в темные кинозалы приходит все меньше зрителей, и даже стойкие приверженцы кино все более недоверчивы.

Поэтому многие режиссеры, актуализируя возможный мир, стремятся вызвать у зрителя обостренное чувство мгновенности, иллюзию присутствия и созерцания живого хода событий.

Эрик Ромер заявляет: «Наблюдение в кино не имеет ничего общего с тем, как Бальзак делал заметки: оно происходит не до, а *одновременно*».

Специалист по уголовному праву, американский документалист Уайзмен, чьи фильмы финансирует и распространяет государственное телевидение, по его собст-

венным словам, *снимает, чтобы наблюдать, благо современные технические средства это позволяют. А монтаж придает ему ощущение, будто он сидит в кресле самолета.*

Однако по другую сторону камеры — как признается Настасья Кински — весь этот материал видения оказывается теленаблюдением, которое секунда за секундой выслеживает ее актерские уловки: «...иногда я спрашиваю себя, чего в кино больше — лекарства или яда. Ведь эти вспышки, стремительно проносящиеся в ночи, стоят стольких мучений. Когда я не достигаю момента истины, во время которого чувствуешь себя распускающимся цветком, камера вселяет в меня панический ужас, я ненавижу эту махину. Когда я чувствую, как эта черная дыра на меня смотрит, втягивает<sup>5</sup> меня в себя, мне хочется разбить ее на мелкие кусочки».

Первая мировая война самым банальным образом разрешила для Эдварда Стейчена вопрос об «авангарде» в области фотографии, поставленный на страницах «Сатгеа Work» Полом Стрэндом. Нет одинокого, то есть субъективного, этического, рукотворного образа, но есть образ солидарный — объективный, демократический, индустриальный. Место уникального образа искусства заняла неисчислимая образность, синтетически воссоздающая естественное возбуждение глаза зрителя. «Сатгеа Work» выходил тиражом не более тысячи экземпляров и содержал не более дюжины фотографий во всю страницу, приклеенных вручную, тогда как у Стейчена скопилось около 1 300 000 хроникальных

<sup>5</sup> См.: Studio. N 7.

снимков, которые по окончании войны стали его личной коллекцией. Впрочем, значительная их часть будет выставляться и продаваться с ведома автора, как его собственность — экзотическая художественная собственность, право которой, как это ни парадоксально, по сей день сохраняют военные фотографии, бывшие члены гитлеровских РК,\* английского «Общества военного кино и фотографии» и нынешних крупных агентств. Да и сам Стейчен стал в итоге директором Отдела фотографии в нью-йоркском Музее современного искусства. В этом назначении выразилась вопиющая двусмысленность прочтения и истолкования фотографического документа.

В январе 1940 г. английское Министерство информации, созданное в сентябре 1939 г., выпустило меморандум, регулирующий положение официальных армейских фотослужб. Так состоялась революция, которая подготавливалась с тех пор, как в прессе перестали публиковать работы военных фотографов, сочтя их слишком статичными, сугубо техническими и не способными впечатлить население, от которого требовался беспрецедентный духовный подъем. По сути дела, вопрос заключался в том, каким образом увлечь и мобилизовать миллионы людей, ставших завсегдатаями кинозалов (куда ходили в среднем не реже раза в неделю), читателями иллюстрированных журналов, повседневно-

\* Функционировавших во время нацистского правления под жестким государственным контролем частных предприятий (*Private Concerns* — нем.). — Прим. пер.

ными визионерами, чья жизнь превратилась в каскад кинокадров, в непрерывный поток насыщенной образами реальности.

В конце 1940 г. то же министерство, вдохновляясь гитлеровскими мероприятиями 1930-х годов, «убеждает» владельцев кинотеатров включать в регулярные программы пятиминутные, а затем семиминутные хроникальные ленты — в сущности, самые настоящие рекламные паузы. Эта практика будет продолжаться до того, как специальным письмом будет разрешено демонстрировать эти документальные псевдофильмы более свободно. Роджер Мэнвелл с юмором замечал в журнале «Film», что во время этих коротких включений «зрители могли пересесть на другие места или сходить за мороженым».<sup>6</sup> Как бы то ни было, тенденция наметилась, и в дальнейшем пристрастие публики к реальному кино только усиливалось.

Отвечая Гитлеру, заявившему, что *функцию артиллерии и пехоты в скором времени возьмет на себя пропаганда*, Джон Грирсон, пионер свободного кино *честной камеры* с первых его шагов, писал в марте 1942 г. в «Documentary News Letter\* («Новости документального кино»): «Благодаря пропаганде мы можем наделить гражданина властью воображения, которая доселе не предоставлялась нашей демократической прессой; мы можем обращаться к людям с помощью радио, с помощью кино и ряда других подобных средств». Впрочем, режиссеры игрового кино уже снимали *полудокументальные* фильмы, осуществляя то самое слияние/смешение, которого добивалось Министерство информации.

<sup>6</sup> См.: L'Angleterre et son cinéma // Cinéma d'Aujourd'hui. N11.

В самом деле, в начале второй мировой войны значительная английская диаспора покинула Голливуд. Актеры, сценаристы, операторы, режиссеры поступили на службу своей стране, оказавшейся под угрозой нацистского вторжения. Благодаря таким актерам, как Лесли Ховард, пропагандистские спецслужбы вскоре поняли, что эти артисты, которые с успехом провели в США кампанию рузвельтовского «нового курса» и поддерживали моральное состояние нации во времена экономической депрессии, способны с их навыками столь же эффективно действовать во время войны, пробуждая массы новыми средствами и нащупывая едва различимые пути к победе. Именно в этом состояла заслуга Сесила Битона<sup>7</sup> — не говоря о многих других.

Лондонский джентльмен, голливудский фотограф, светский портретист и близкий друг Греты Гарбо, сотрудник журнала «Vogue» и т. д., к началу войны Битон, так же как Стейчен в 1917 г., приближался к сорокалетнему рубежу; однако его творчество развивалось совсем по-другому. Если Стейчен двадцатью годами раньше оставил пикториализм и общение с Роденом ради голливудского конвейера, то Битон начал с голливудского шика, чтобы затем, под влиянием портретов шахтеров, выполненных Генри Муром, найти свой персональный стиль в военном репортаже, который уже не ограничивается мерами поля боя и охватывает взглядом не только физику, но и идеологию, и психологию.

<sup>7</sup> В 1981 г. Королевский Военный Музей выпустил замечательный альбом со 157 фотографиями Битона, которые до этого были рассеяны в газетах и журналах («The Sketch», «Vogue», «Illustrated London News», «Life» и т. д.), под названием «Военные фотографии 1937-1945 годов».

Идея Битона была проста: подобно шахтерам Мура с их повседневной героикой, мужчины и женщины всех социальных слоев, будучи вовлеченными в войну, перестают быть теми, кем они были в мирное время. И объектив должен уловить эту перемену, эту субъективную метаморфозу, проглядывающую в лицах и движениях. За несколько лет до этого начался серийный выпуск новых пленок, а главное — камер «Лейка», «Роллефлекс», «Эрманонокс», позволивших работать с выдержкой значительно менее секунды, и, снаряженный верным «Роллеем» с простыми катушечными пленками, Битон был готов к тому, что сам впоследствии назвал своей *субъективной войной*. Этот мастер эфемерных видимостей устремился туда, где видимость достигает предела, чтобы с помощью минимальных технических средств запечатлеть внутреннюю энергию тысяч неизвестных и знаменитых участников войны, бескомпромиссно, хотя и неосознанно, возвратившись к сущности живого искусства фотографии, как определил ее веком ранее Надар: «Фотографическую теорию можно освоить за час, приобрести первоначальные практические навыки — за день [...]. Но нельзя научиться духовной глубине сюжета, тому мгновенному соприкосновению, что связывает вас с моделью, позволяет судить о ней, проникнуть в ее привычки, в ее идеи, характер и добиться не беспристрастного пластического отображения, которое с отрешенным послушанием случаю создаст любой лабораторный служащий, но глубочайшего, доверительного, интимного сходства. В этом заключается психологизм фотографии, и, думаю, слово „психологизм" не является здесь чрезмерно амбициозным».

Раненые в госпиталях, рабочие оружейных заводов, совсем юные пилоты военной авиации, сознающие

близкую гибель; руины, оставленные в Лондоне бомбардировками; ливийская пустыня, Бирма — уполномоченный фотограф Королевских Военно-воздушных Сил Битон обзревает различные поля сражений, никогда не показывая их прямо и тем самым вступая в конфликт с несколько устаревшей военной пропагандой, чиновники которой требуют «добиваться *фотографическими средствами* максимальной демонстрации силы, создавать иллюзию невозможного... фотографировать не один самолет, а шестьдесят самолетов одновременно, не один, а сто танков»!

Эти наиболее оригинальные произведения сэра Сесила Битона надолго останутся неизвестными, и в 1980 г., незадолго до смерти, он все еще будет недоумевать, как же ему удалось создать эту военную серию. «Это самая серьезная моя работа, — говорит он, — работа, рядом с которой оказалось безнадежно старомодным все сделанное прежде, и я сам не понимаю, что внутри меня позволило ей состояться».

В свою очередь Эдвард Стейчен, уже шестидесятилетний, тоже не остается в тылу. Английское движение документалистов получило в США известность с начала 1930-х годов, и вскоре возникла знаменитая «Нью-йоркская школа» во главе с Полом Стрэндом. Бывший фотограф стал продюсером и режиссером кинолент, создававшихся в интеллектуальном родстве с такими авторами, как Йорис Ивенс (будущий участник работы над сплавом репортажей, старой хроники и фиктивных документов для серии «Почему мы воюем»), Флаэрти и молодой немецкий эмигрант-антифашист Фред Циннеман. Стейчен в это время уже не считает возможным показывать публике постановочные фото-

графии или, наоборот, плохо выполненные фототрюки. Он убежден, что американский народ, для которого вторая мировая война остается пока еще войной машин, массового производства, нуждается в правдивом отображении человеческой драмы *справедливой войны*. Убедив самых скептических своих оппонентов, он переходит от фотографии оружейных арсеналов к съемке авианосцев Тихоокеанского флота. Под его началом формируются подразделения фотографов, призванные показать повседневную жизнь на борту «Саратоги», «Хорнета», «Йорктауна» и т. д. Стейчен открывает для себя людей войны, взглянуть на которых в 1917 г. ему, по большому счету, так и не удалось: его взору предстают юноши, преждевременно истощенные непосильной военной техникой, гигантизмом новых боеприпасов. Когда в апреле 1945 г. умирает Рузвельт, вместе с ним уходит в прошлое старая американская мечта, и в сентябре в Хиросиме служба Стейчена делает свои последние снимки. Ядерный взрыв (вспышка длительностью в 1/15 000 000 секунды) вновь заставляет судьбу военной фотографии пошатнуться. И накануне военного конфликта в Корее — показательное совпадение — Стейчен назначается директором Отдела фотографии Музея современного искусства в Нью-Йорке.

В скором времени те же самые фотографии, которые сделали так много для победы союзников над нацизмом, ускоряют американское поражение во Вьетнаме. Выясняется, что убежденность и моральная твердость бойцов *справедливой войны* давным-давно не озаряют лица военных, и то, что открывает *субъективная фотография*, вселяет в лучшем случае тревогу. Джон Олсон и многие другие показывают нагромождения тел уби-

тых, лица одурманенных наркотиками солдат, увечья детей и коварство втянутого в терроризм *грязной войны* гражданского населения (влияние, оказанное этими снимками на американское общественное мнение, известно).

Когда военные чиновники поймут, что сражения проигрывают фотографы документалистской школы, охотников за образами снова отправят в тыл. Это станет очевидным во время конфликта на Мальдивских островах — этой войны без образов, в Латинской Америке, Пакистане, Ливане и т. д.; представителей прессы и телевидения — свидетелей, оказавшихся неудобными, — удаляют с территории военных действий или попросту убивают. По сведениям Робера Менара, основателя организации «Репортеры без границ», за 1987 г. 188 журналистов в мире подверглись аресту, 51 был выслан из разных стран, 34 были убиты и 10 — похищены.

Крупные международные агентства испытывают серьезные трудности, тогда как газеты и журналы оставляют практику литературных и фоторепортажей в традиции Джека Лондона, Клемансо, Киплинга, Сандрара или Кесселя и возрождают старинный журналистский террор — так называемые *журналистские расследования*, ярчайшими примерами которых остаются Уотергейтский скандал и кампания вокруг «Вашингтон Пост».

Будучи крайней формой психологической войны, терроризм заставляет антагонистов самых различных конфликтов считаться с возросшей властью средств массовой информации. Военные и секретные службы восстанавливают ослабленную бдительность: генерал Вестморленд обвиняет «сорвавшуюся с цепи прессу» и

подает в суд на телеканал CBS; из европейских скандалов можно упомянуть арест тиража газеты «New Statesman»\*. А террористы в прямом смысле этого слова, словно меняясь с журналистами ролями, практикуют *дикий документализм*: присылают в прессу или на телевидение унижительные фотографии своих жертв, зачастую тех же репортеров и фотографов; ведут видеонаблюдение за местами будущих преступлений. Так, в 1987 г. на конспиративной квартире группы «Прямое действие» было найдено шестьдесят видеокассет, в числе которых оказались съемки, связанные с убийством Жоржа Бесса, президента и генерального директора компании «Рено».

## МАШИНА ЗРЕНИЯ

«Теперь уже не я, а вещи на меня смотрят», — писал в своих «Дневниках» живописец Пауль Клее. Прошло совсем немного времени, и это по меньшей мере неожиданное утверждение становится объективным, достоверным. Разве не предвещает оно продукцию «машины зрения», способной не только к распознаванию контуров форм, но и к всецелой интерпретации визуального поля, к режиссуре сложного окружающего мира — близкого или далекого? Разве не говорит оно о новой технической дисциплине, «визионике», о возможности *зрения без взгляда*, когда видеокамера повинуется компьютеру, а компьютер дает уже даже не телезрителю, а машине способность анализировать окружающую среду, автоматически интерпретировать события — в промышленном производстве, в управлении товарными потоками или в военной робототехнике?

Сегодня, на пороге *автоматизации восприятия*, пространства искусственного зрения — возложения задачи анализа объективной реальности на плечи машины — необходимо вернуться к вопросу о природе

виртуального образа, изображения без основы, не сохраняющегося нигде, за исключением ментальной или инструментальной зрительной памяти. В самом деле, говоря об эволюции аудиовизуальных средств, мы не можем не затронуть одновременно тему эволюции виртуальной образности и ее влияния на поведение, не можем не констатировать *индустриализацию видения*, возникновение целого рынка синтетического восприятия, которое поднимает комплекс вопросов этического свойства — не только вопросы о контроле и наблюдении вкупе с предполагаемой ими манией преследования, но прежде всего философский вопрос о *раздвоении точки зрения*, о разделении задач по восприятию окружающего мира между живым, одушевленным субъектом, и неодушевленным объектом, машиной зрения.

А с этим вопросом, в свою очередь, неразрывно связана проблема «искусственного разума», ибо столь мощная *экспертная система*, как компьютер пятого поколения, немислима без способности восприятия, или апперцепции, окружающей среды.

Уже не вписывающиеся в схему прямого или косвенного наблюдения синтетических изображений, созданных *машиной для машины*, эти инструментальные виртуальные образы станут для нас эквивалентом того, чем являются, скажем, ментальные образы незнакомого собеседника, — тайной.

Действительно, не имея графического или видеографического выхода, протез автоматического восприятия будет функционировать как своего рода машинное воображение, полностью исключаящее наше участие.

Таким образом, мы уже не сможем отвергать *факту-альный* характер своих собственных ментальных обра-

зов, поскольку именно к ним нам придется обращаться, чтобы угадать, приблизительно оценить то, что воспринимает машина зрения.

Предстоящее превращение кинематографической или видеографической записывающей камеры в инфографическую машину зрения приводит нас к дискуссии о субъективном или объективном характере ментальной образности.

Последовательно отодвигавшиеся в область идеализма, субъективизма или даже иррациональности ментальные образы, как мы видели, долгое время не были предметом научного рассмотрения — в том числе и тогда, когда появление фотографии и кино повлекло за собой беспрецедентное нашествие новых образов, вступивших в конкуренцию с привычным содержанием нашего воображения. Только в 1960-х годах у специалистов в области оптоэлектроники и инфографии — прежде всего в США — возник интерес к психологии визуального восприятия.

Во Франции статус ментальной образности подвергся переосмыслению в работах по нейрофизиологии, и Ж.-П. Шанже говорит в своей недавней книге уже не о ментальных образах, но о *ментальных объектах*, уточняя, что в самом скором времени мы сможем увидеть их на экране. Таким образом, после двухсот лет дебатов на тему *объективности* ментальных образов философский и научный интересы сместились к вопросу об их *актуальности*. Теперь проблема касается не столько ментальных образов сознания, сколько инструментальных виртуальных образов науки и их парадоксальной фактуальности.

Состоялось релятивистское слияние/смещение фактуального (или, если угодно, операционального) и вир-

туального, «эффект реальности» возобладал над принципом реальности, и без того, впрочем, серьезно оспоренным — в частности в физике: вот в чем, на мой взгляд, заключен один из важнейших аспектов развития новых технологий цифровой образности и синтетического видения, основанного на электронной оптике.

Разве не очевидно, что открытие сетчаточной устойчивости, обусловившее развитие хронофотографии Марая и кинематографии Люмьеров, перенесло нас в новую область — в область ментальной устойчивости образов?

Разве можно, признавая фактуальный характер фотографии, отвергать объективную реальность виртуального образа кинозрителя? Разве можно оспаривать эту визуальную устойчивость, основанную не только на особой способности сетчатки, как считалось ранее, но и на способности нашей нервной системы запоминать данные зрительного восприятия? Более того, разве можно признавать принцип сетчаточной устойчивости, не признавая одновременно важной роли запоминания в мгновенном восприятии?

Проблема парадоксальной актуальности «виртуальной» образности возникла уже с изобретением моментальной фотографии, позволившей осуществить идею кинофильма.

Всякая съемка, *регистрация вида* (ментальная или инструментальная), одновременно является *регистрацией времени*: сколь угодно малое, это *время экспозиции* подразумевает сознательное или бессознательное запоминание с эквивалентной экспозиции скоростью, с чем и связана доказанная возможность эффектов внушения при скорости проекции фото- или видеограмм более 60 кадров в секунду.

Таким образом, проблема объективизации изображения поднимается не столько в отношении бумажной или целлулоидной *основы-поверхности*, не столько в отношении пространства материальной референции, сколько в отношении времени — того *времени экспозиции, которое позволяет или запрещает видеть*.

Деяние видения оказывается деянием до действия; это своего рода преддействие, суть которого отчасти объясняется Серлом в его недавних работах об «интенциональности». Если видеть означает предвидеть, тогда понятно, почему с некоторых пор возникла целая индустрия предвидения, в рамках которой активно развиваются отрасли профессиональной симуляции и организованного предупреждения: появляются «машины видения», призванные видеть, предвидеть вместо нас, машины синтетического восприятия, способные заменить нас в некоторых областях, в сверхскоростных операциях, для которых наших собственных зрительных способностей недостаточно, — причем не из-за ограниченности, не из-за малой глубины нашей зрительной системы, как это было в случае с телескопом и микроскопом, но из-за малой *временной глубины* нашей физиологической экспозиции.

К двум видам энергетики, обычно различаемым физиками, — а именно к потенциальной энергии, энергии покоя, и кинетической энергии, вызывающей движение, — теперь, возможно, следует добавить третью, *кинематическую энергию*, связанную с воздействием движения и его большей или меньшей скорости на зрительные, оптические и оптоэлектронные восприятия.

Впрочем, не будем забывать, что «неподвижного зрения» не бывает, и физиология взгляда зависит от

движений глаз — непрекращающихся бессознательных движений (подвижность) и постоянных сознательных движений (мобильность). Напомним также, что самый что ни на есть инстинктивный, самый неконтролируемый взгляд является прежде всего собственническим актом, учетом всего поля зрения, по завершении которого и происходит выбор объекта взгляда.

Как заметил Рудольф Арнхейм, зрение приходит издалека, оно есть своего рода кинематографический наезд, перцептивная активность, начинающаяся в прошлом и стремящаяся осветить настоящее, *очертить* объект нашего мгновенного восприятия.

Поэтому пространство взгляда — это не ньютоновское абсолютное пространство, а относительное пространство Минковского. Существует лишь темный свет звезд из далекого прошлого ночи времени, и вот это слабое свечение, позволяющее нам воспринимать реальное, видеть, понимать наше нынешнее окружение, идет из далекой зрительной памяти, без которой акт взгляда немислим.

После *синтетических образов*, продуктов инфографической машины, после цифровой обработки образов при помощи компьютера наступило время *синтетического зрения*, время автоматизации восприятия. Какими будут эффекты, теоретические и практические следствия этой актуализации предвидения Пауля Клее для нашего «мировидения»? Повсеместное распространение в последние десять лет наблюдательных видеокамер в общественных местах — еще пустяк рядом с этим удвоением точки зрения. В самом деле, если мы знаем об управляемой передаче изображения видеокамер в банках и супермаркетах, если мы догадываемся о при-



сутствии наблюдателей и об их взгляде с контрольных мониторов, то *восприятие компьютерными средствами*, визионика, уже не предоставляет нам возможности обнаружить свидетелей, разгадать это зрение без взгляда.

Не будучи Льюисом Кэрроллом, трудно представить себе точку зрения пиджачной булавки или дверной ручки. Не будучи Паулем Клее, нелегко вообразить синтетическое созерцание, бдительный сон полчища объектов, что разглядывают вас...

Я уже не вижу плакат на стене. Плакат сам преподносится мне со стены, его изображение само на меня смотрит.

Эта инверсия восприятия, эта броскость рекламной фотографии заявляет о себе всюду — на уличных тумбах, в газетах и журналах; ни один их образ не обходится без «суггестивности», являющейся самым смыслом рекламы.

Графическое или фотографическое качество этого образа, его, как принято говорить, *высокая четкость*, не является выражением некоей эстетики верности, фотографической ясности, но добивается рельефности, третьего измерения, в котором воплощался бы рекламный посыл, стремящийся обрести с помощью наших взглядов тот смысловой объем, которого ему катастрофически не хватает. Не будем же обманываться по поводу рекламных достижений фотографии. Фатический образ, который привлекает к себе внимание и обязывает к себе взгляд, — это уже не могущественный образ прошлого, а клише, пытающееся влиться, по примеру кинематографической фотограммы, в новый ход време-

ни, где оптическое и кинематическое отождествляются друг с другом.

Неумолимо поверхностная, рекламная фотография своим своим высоким разрешением свидетельствует об упадке *полного и актуального* в мире прозрачности и виртуальности, где репрезентация постепенно уступает место подлинной *публичной презентации*. Оставаясь, вопреки нескольким уже устаревшим находкам, по большей части неподвижной, фотография анонса анонсирует теперь главным образом свой закат, свое поражение под натиском телеприсутствия вещей в реальном времени, предвестием которого уже сейчас являются телемагазины. Разве не кажутся забавным подражанием привычной аудиовизуальной рекламе плотные ряды автомобилей с рекламой на кузове, эти медленные рекламные ролики?

Застрахованная от ненужности несовершенством видеоизображения, все еще способная впечатлять читателей и прохожих, рекламная фотография в скором времени может потерять это преимущество с появлением высокочеткого телевидения — с открытием новой витрины, катодная прозрачность которой не будет уступать блеску традиционных стеллажей. Впрочем, я вовсе не хочу отрицать эстетическую ценность фотографии; я хочу лишь обратить внимание на различные логики, логики изображения и на различные эры, которыми отмечена его история.

Эра *формальной логики* образа, завершившаяся в XVIII веке, — это эра живописи, гравюры и архитектуры.

Эра *диалектической логики* образа — это XIX век, эра фотографии и кинематографа или, если угодно, эра

фотограммы. И наконец, с изобретением видеографии, голографии и инфографии начинается эра парадоксальной логики образа — выходит, что в конце XX века завершение современности совпало с закатом логики публичной репрезентации.

Мы достаточно хорошо знакомы с *реальностью* формальной логики традиционного живописного изображения и, пусть в меньшей степени, с *актуальностью* диалектической логики, которой следуют фотографическое и кинематографическое изображение,<sup>1</sup> — но, напротив, лишь очень приблизительно представляем себе *виртуальности* парадоксальной логики видеограммы, голограммы и цифровой образности.

Возможно, именно этим объясняются фантастические журналистские интерпретации, по сей день сопутствующие этим технологиям, а также повсеместное распространение устаревших, неадекватных информационных и аудиовизуальных материалов.

*Логический парадокс* заключается в том, что изображение в реальном времени первенствует над изображаемой вещью, время приобретает перевес над реальным пространством. Виртуальность приобретает первенство над актуальностью и тем самым ниспровергает само понятие реальности. С этим-то и связан кризис традиционной публичной репрезентации (графической, а также фотографической, кинематографической и т. д.), которую оттесняет презентация, *парадоксальная презентация*, удаленное телеприсутствие вещи или живого су-

<sup>1</sup> См., например, две книги Жюль Делеза (*Deleuze G. L'image-mouvement. Paris, 1983; L'image-temps. Paris, 1985*), а также эссе Ж.-М. Шеффера (*Schaeffer J.-M. L'image précaire. Paris, 1988*).

щества, подменяющее собою их существование здесь и сейчас.

Это, в конечном счете, и есть «высокая четкость», высокое разрешение — не столько изображения (фотографического или телевизионного), сколько самой реальности.

В самом деле, с установлением парадоксальной логики окончательно *разрешается* не что иное, как реальность присутствия вещи в *реальном времени*, тогда как в предшествующую эру диалектической логики на фото-пластинках, фото- и киноплёнках неизменно запечатлевалось присутствие в прерванном времени, то есть присутствие прошлого. Нынешний парадоксальный образ близок по своей сути к образу неожиданности, а точнее — «внезапного перенесения».

Актуальности образа вещи, схваченного съёмочной камерой — этим аппаратом регистрации видов, — в наше время соответствует виртуальность ее присутствия, схваченного аппаратом «предоставления видов» (или звуков) в реальном времени, который делает возможным не только теледемонстрацию вещей, но и теледействие, телезаказ и приобретение товаров не выходя из дома.

Однако вернемся к фотографии. Если рекламный фотоснимок, становясь фатическим образом, производит радикальный переворот в отношении воспринимающего и воспринимаемого, как нельзя лучше иллюстрируя высказывание Пауля Клее «Теперь не я, а вещи на меня смотрят», то причина этого в том, что он, фотоснимок, является уже не кратким воспоминанием, не фотографической памятью о более или менее далеком прошлом, но неким *стремлением* — стремлением,

опять-таки, определить будущее, а уже не только изобразить прошлое. Это стремление еще в конце прошлого века обнаружила фотограмма — чтобы впоследствии, много лет спустя, видеограмма осуществила его окончательно.

Таким образом, рекламная фотография в еще большей степени, чем документальная, была предвестием фатического аудиовизуального образа,<sup>2</sup> того публичного образа, который приходит сегодня на смену публичному пространству, где в прежние времена совершалась общественная коммуникация: улицы, людные площади уступают позиции экрану и электронному оповещению, вслед за которыми маячат способные видеть вместо нас, смотреть вместо нас «машины зрения».

Впрочем, с недавних пор уже существует аппарат под названием «Мотивак», предназначенный для исследования телевизионной аудитории: это своеобразный черный ящик, встроенный в телеприемник, который в отличие от своих предшественников регистрирует не только момент включения телевизора, но и фактическое присутствие человека перед экраном... Чем же это не первая машина зрения, свидетельствующая к тому же о совершенствовании медиаметрического контроля ввиду неудачных измерений реальной аудитории рекламных роликов в недавнем прошлом?

Действительно, коль скоро *публичное пространство* уступает место *публичному образу*, мы должны быть готовы к тому, что надзор и освещение также будут пере-

<sup>2</sup> Технический термин «фатическое изображение» использует Жорж Рок в своей книге «Магритт и реклама» (*Roques G. Magritte et la publicité*).

ведены с переулков и бульваров в ведение *терминала домашнего оповещения*, который заменит ведомство городской рекламы в процессе постепенной утраты частной сферой своей относительной автономии.

Недавнее решение устанавливать телевизоры не только в общих помещениях тюрем, но и в камерах заключенных, должно было нас насторожить. Оно не было подвергнуто пристальному анализу, хотя свидетельствует о серьезном повороте в эволюции нравов и, в частности, в отношении к тюрьмам. Со времен Бен-тама тюрьма привычно ассоциируется в наших глазах с паноптикой, то есть с центральной системой наблюдения, благодаря которой осужденные всегда пребывают под взглядом, в поле зрения охранников.

Теперь же, когда они сами могут *следить за новостями*, наблюдать телевизионные события, это представление переворачивается и лишний раз указывает нам на то, что, включая телевизор, зрители — неважно, заключенные или обычные люди — оказываются в поле телевидения, вмешаться в которое, очевидно, не в их силах...

«Надзор и наказание» идут рука об руку, как показал Мишель Фуко. Только теперь, с этим воображаемым расширением камеры, наказание приобретает преимущественно рекламный характер: это наказание *вождедением*. Вот как говорит об этом один заключенный, которого расспросили о происшедших изменениях: «Телевизор утяжеляет пребывание в тюрьме. Я вижу все, чего не могу заполучить, все, на что не имею права». Разумеется, эта новая ситуация касается не только оборудованных телевидением камер, но и современных предприятий, и всей постиндустриальной урбанизации.

От города, театра человеческой деятельности с его центром и рыночной площадью, с множеством *присутствующих* там актеров и зрителей, до «Чинчитты» и «Телечитты»,\* населенных *отсутствующими* зрителями, — один шаг: это шаг от старинного изобретения городского окна, *витрины*, этого остекления вещей и людей, через все более широкое, особенно в последние десятилетия, использование прозрачности к фото- и кинематографической, а затем и к электронной оптике телетрансляционных средств, способных создавать уже не просто витрины, но города-витрины, нации-витрины, целые медиамегалополисы, обладающие парадоксальной властью *объединения индивидов на расстоянии* вокруг мыслительных и поведенческих стандартов.

«Можно убедить людей в чем угодно, стоит лишь уделить особое внимание деталям», — еще раз напомним эти слова Рэя Брэдбери. Действительно, подобно тому как вуайериста привлекают прежде всего убедительные подробности, с появлением публичного образа никого уже не занимает объем, пространство изображения, и тем острее интерес к интенсивным деталям, к интенсивности сообщения.

По словам Хичкока, «на телевидении, в противоположность кино, нет времени для *саспенса*: его хватает лишь для неожиданности, *сюприза*». Это и есть парадоксальная логика видеogramмы — логика, отдающая предпочтение внезапности, сюрпризу, в ущерб стойкой субстанции сообщения, которой добивались еще вчера, следуя диалектической логике фотограммы, ценившей

\* «СлпесШа» и «ТелеЫпа» — говорящие названия итальянских кино- и телекомпаний: «Киногород» и «Телегород». — *Прим. пер.*

временную устойчивость и пространственную глубину изображений.

Вот с чем связан бум на рынке моментальной ретрансляции в городе, в промышленности и частной жизни. Теленаблюдение в реальном времени без усталости разыскивает неожиданность, экспромт, все случающееся внезапно здесь и там, каждый день, в банках, супермаркетах и на спортплощадках, где видеосудейство с некоторыми пор оказалось выше полевого арбитра.

Индустриализация предупреждения, предвидения, некоей панической профилактики берет под свою опеку будущее и продолжает «индустриализацию симуляции», симулируя неисправности, возможные аварии тех или иных систем. Повторим: это удвоение контроля и надзора свидетельствует о новой тенденции в области публичной репрезентации, о мутации, затрагивающей не только гражданско-полицейские ведомства, но и, в частности, военные и стратегические службы.

Принять меры против неприятеля зачастую означает принять контрмеры против его угроз. В отличие от оборонительных мероприятий, открытых и даже демонстративных фортификационных работ, контрмеры всегда держатся в тайне, охраняются от огласки как нельзя тщательнее. Действенность контрмер неразрывно связана с их видимым отсутствием.

Таким образом, главнейшим орудием войны является не более или менее изошренная стратагема, а устранение *видимости фактов*, верное следование максиме Киплинга: «Первой жертвой войны оказывается правда». Нужна не разработка новых маневров, не поиск

оригинальной тактики, но стратегическое сокрытие информации при помощи дезинформации, являющейся не столько уловкой, не столько заведомой ложью, сколько пренебрежением самим принципом истины. Моральный релятивизм во все времена вызывал неприязнь именно потому, что действовал этим же путем. В самом деле, будучи феноменом чистого представления, этот релятивизм неизменно затрагивает видимость событий, наличную картину — хотя бы потому, что для распознавания тех форм, предметов и сцен, очевидцами которых мы оказываемся, нам необходима субъективная интерпретация.

В этой-то области и разыгрывается ныне «стратегия устрашения» — стратегия муляжей, электронных и всевозможных других контрмер. Правда уже не замаскирована, но упразднена: реальное изображение, *изображение реального пространства объекта*, видимого орудия, уступило место телеизображению «в прямом эфире» — или, выражаясь точнее, *в реальном времени*.

Ложно здесь не столько пространство вещей, сколько время — настоящее время военных объектов, которые в конечном счете предназначены для угроз, а не для действительного сражения.

Три времени поступательного действия — прошлое, настоящее и будущее время — исподволь подменяются двумя другими временами: *реальным* и *прерванным*. Будущее — исчезает: с одной стороны, в рамках компьютерного программирования, а с другой — в подлоге этого так называемого «реального времени», содержащего в себе часть *настоящего* и часть *ближайшего будущего*. В самом деле, когда на радаре или видеомониторе появляется угрожающее «в реальном времени» орудие, на-

стоящее время, опосредованное аппаратом оповещения, уже включает в себя будущее предстоящего попадания снаряда в цель.

То же самое относится и к восприятию в «прерванном времени», когда прошлое изображения-репрезентации содержит в себе часть медиатического настоящего, этого «телеприсутствия» в реальном времени, так как «прямая» запись сохраняет в себе своего рода эхо реального присутствия события.

Вот с чем связана важность понятия «устрашение»: оно отражает отказ от правды действительной войны в пользу назойливой угрозы оружием массового уничтожения.

Устрашение — настоящая доминанта дезинформации — или, согласно английской терминологии, *разуверения, the deception*. Политики единодушно предпочитают фигуру устрашения правде реальной войны, *виртуальный* характер гонки вооружений и милитаризации науки, которая вопреки экономическим потерям считается «благоприятной», — реальности военного конфликта, способного привести к мгновенному уничтожению.

Но, даже если здравый смысл заставляет признать обоснованность выбора «ядерной не-войны», ничто не мешает нам заметить, что пресловутое устрашение — это никакой не мир, а всего лишь релятивистская форма конфликта: *переноса войны из актуального состояния в виртуальное*, угроза мирового уничтожения, день ото дня совершенствуемые орудия которой подрывают устои политической экономии, вовлекает наши общества в процесс общей дереализации, затрагивающий все без исключения стороны гражданской жизни.

Особенно показательно то, что первейшее орудие устрашения — ядерное оружие — было создано благо-

даря теоретическим открытиям физики, всем или почти всем обязанной эйнштейновскому релятивизму. Вопреки расхожему мнению, Альберт Эйнштейн, разумеется, неповинен в изобретении бомбы, но в то же время он является одним из тех, на ком лежит ответственность за генерализацию относительности. Крушение «абсолютного» статуса классических понятий пространства и времени соответствует на научном уровне тому самому *разуверению*, что затрагивает реальность наблюдаемых явлений.<sup>3</sup>

Последствия этого важнейшего события, хотя и скрытого от глаз большинства, в равной степени отражаются на военной стратегии и философии, на экономике и искусстве.

Сразу после второй мировой войны современный мир, «микро-» или «макрофизический», теряет уверенность в реальности фактов и в самом существовании какой-либо истины. Вслед за явной, очевидной правдой завершает свой век научная истина; о связанном с этим замешательстве отчетливо свидетельствует экзистенциализм. В конечном счете *равновесие страха* и есть эта неопределенность. Кризис детерминизма затрагивает не только квантовую механику, но и политэкономиию; отсюда этот обмен Востока и Запада бредовыми обвинениями, эта игра устрашения, эти сценарии ближайшего будущего, рисуемые чиновниками Пентагона, Кремля и т. д. «Чем тушить пожар, лучше бороться с отсутствием чувства меры», — писал некогда Гераклит. Принцип разуверения в трактовке его протагонистов меняет эти термины местами: тушение ядерного пожара

Как говорил Селин, «факты действуют очень недолго».

способствует экспоненциальному росту научно-технической оснащенности, то есть неумеренности, целью которой открыто признается неуклонное повышение цены конфликта под благовидным предлогом того, чтобы помешать его возникновению, навсегда устранить его возможность.

По мере того как с освоением околоземного пространства теряет свое значение пространство традиционное, территориальное, геостратегия и геополитика беспрекословно подчиняются режиму подложной, вымышленной темпоральности, где прекращается действие ИСТИННОГО и ЛОЖНОГО и на смену им приходит актуальное и виртуальное — с тяжелыми последствиями для мировой экономики, как это явственно показал информационный крах 1987 г. на Уолл-стрит.

Пряча грядущее в ультракороткой длительности телематического прямого эфира, *интенсивное время* сменяет собою *время экстенсивное*, в котором будущему была предоставлена просторная череда предстоящих недель, месяцев и лет. Коренящаяся в незапамятном прошлом дуэль оружия и доспехов, атаки и обороны теряет свою актуальность, эти противоположности соединяются в новом «технологическом гибриде»: парадоксальный объект, то есть без устали совершенствуемые ловушки, контрмеры, становится преимущественно оборонительным, тогда как изображение оказывается эффективнее оружия, которое оно, казалось бы, всего лишь изображает!

С этим слиянием объекта и эквивалентного ему образа, с этим смешением презентации и телерепрезентации классические системы устрашающих вооружений уступают место процедурам разуверения в реальном

времени. В итоге конфликт Востока и Запада, прежде сосредоточенный вокруг интерпретации самой реальности утраченного, постепенно, с обещаниями атомного разоружения, меняет свою природу.

Место традиционного вопроса «Устрашать или обороняться?» занимает другая альтернатива: *устрашать* демонстрацией апокалиптического оружия или *обороняться* сомнениями в реальности, в правдоподобии создаваемых вооружений? Пример тому — пресловутая американская «Стратегическая оборонная инициатива», в действительности, в осуществимости которой нет никакой уверенности.

В самом деле, вспомним о трех основных типах оружия: оружие по предназначению, оружие по функции и оружие-отсутствие. Не предвещало ли последнее те ловушки и контрмеры, о которых мы только что говорили?

Если ядерное устрашение первого поколения повлекло за собой стремительное совершенствование систем вооружений (рост дальности, точности поражения цели, миниатюризация зарядов, гибкость в управлении и т. п.), то само это совершенствование косвенно обусловило развитие ловушек и всевозможных контрмер, с которым и связана возросшая важность быстрого распознавания целей: нужно различать уже не настоящие и ложные ракеты, но подлинные и мнимые *показатели радаров*, правдоподобные и неправдоподобные «изображения» — акустические, оптические, термические и т. д.

Таким образом, вслед за эрой «генерализованной симуляции» боевых операций (наземных, морских или воздушных) мы полным ходом вступаем в эпоху *интегральной диссимуляции*, в эпоху войны образов и звуков,

которая исподволь подменяет собою войну атомных вооружений.

Если латинский корень слова «секрет» означает «отодвигать», «держаться в стороне», то сегодня это «отстранение» повинуется не столько мерам пространства, сколько расстоянию-времени. Вселять обманчивое представление о скорости, утаивать траекторию стало полезнее, чем держать в тайне направления развертывания вооружений (самолетов, ракет и т. п.), и этим объясняется возникновение новой дисциплины — *траектографии*.

Обмануть противника виртуальностью полета снаряда, заставить его поверить в его действительное присутствие теперь важнее, чем скрыть его реальное существование. Именно в этом направлении развивается новое поколение ракет STEALTH,\* «прозрачных» вооружений, «незримых» носителей, распознать которые невозможно или почти невозможно.

Так мы вступаем в новую, третью эру в истории военной техники: после доисторического века оружия «по предназначению» и исторического века оружия «по функции» начинается постисторический век *оружия-отсутствия* и *оружия-случая*, незаметного оружия, действующего путем окончательного разлучения реального и образного. Это объективная ложь, не поддающийся идентификации виртуальный объект, который вполне может быть и традиционным вектором поражения, не распознаваемым вследствие своей формы, своего паразитарного кодуха; это боезаряды *кинетической энергии*, вся эффективность которых обеспечивается скоростью поражения; это вооружения, основанные на *кинемати-*

\* Незримый (англ.). — Прим. пер.

ческой энергии, — электронные ловушки или «снаряды-образы», боеприпасы нового типа, роковым образом отвлекающие и разуверяющие противника; и наконец, это ожидаемые в скором времени *радиовооружения*, распространяющиеся со скоростью света.

Орудия разуверения, арсеналы диссимуляции значительно превосходят по своим возможностям средства устрашения, ибо последние действуют лишь благодаря информации, огласке разрушительного потенциала, тогда как неизвестная система вооружений лишена риска, связанного с устрашением противника-партнера стратегической игрой, для которой необходимо уведомление, обнародование своих возможностей (чему и служат военные выставки, где демонстрируются «спутники-шпионы», подкрепляющие равновесие угроз).

«Чтобы выразить в двух словах суть нынешней дискуссии о высокоточных боезарядах и об оружии массового поражения, — поясняет министр обороны США У. Дж. Перри, — можно сказать, что, если вы видите цель, вы можете ее уничтожить».

Это высказывание явственно свидетельствует о новой военно-политической ситуации и отчасти объясняет причины ведущегося разоружения. В самом деле, если *видимое заведомо потеряно*, то необходимо передать средства, которые прежде способствовали наращиванию сил, на нужды диссимуляции; разработка и совершенствование ловушек должны занять в военно-промышленном комплексе преобладающее место, причем и само это место должно быть *незаметным*, в соответствии с чем охрана информации о «технологиях разувере-

ния» во сто крат превосходит вчерашнюю военную тайну, что окутывала изобретение атомной бомбы.

Переворот в стратегии устрашения очевиден: в противоположность вооружениям, призванным быть действительно устрашающими, «незримые» боеприпасы функционируют в меру сокрытия их существования. Этот переворот вселяет тревожную неопределенность в стратегическое противостояние Востока и Запада, отменяя сам принцип ядерного устрашения в пользу «стратегической оборонной инициативы», основанной не столько на развертывании в космосе новых вооружений, о котором говорил президент Рейган, сколько на принципе неопределенности, неподтвержденности релятивистской системы вооружения, действительность которой не более достоверна, чем видимость.

Все это помогает лучше понять возросшее значение «логистики восприятия» и тайны, которой она остается окутана.<sup>4</sup> Война изображений и звуков подменяет собою войну объектов и вещей, и чтобы выиграть в новой войне, достаточно всегда быть в поле зрения. Таков удел стремления видеть все, постоянно и всюду, этого стремления ко всеобщей иллюминации, научной версии Божьего ока, которое надежно исключает всякую неожиданность, случайность, несвоевременное вторжение.

Почти одновременно с промышленным изобретением «скорострельного», а затем и автоматического оружия состоялось изобретение *скорострельной образности*, первым воплощением которой стала фотограмма. Когда же радиосигнал оказался дополнен видеосигналом, осу-

<sup>4</sup> СМ.: *Virilio P. Logistique de la perception // Guerre et cinéma I. Paris: Cahiers du cinéma, 1984.*



шествление этой воли к всевидению продолжила видеограмма, предоставившая возможность взаимного наблюдения в реальном времени днем и ночью. И наконец, последним звеном в этой стратегии стала *машина зрения* (перцептрон), которая автоматически, при помощи синтетического образа, распознает формы, причем уже не ограничиваясь контуром или силуэтом; как в зеркале повторив хронологию изобретения кинематографа, эру волшебного фонаря вскоре сменила эра видеокамеры и ее ближайшей последовательницы — цифровой голографии.

В связи с этим разгулом репрезентации философские вопросы правдоподобия и неправдоподобия оказались важнее проблемы истинного и ложного. Интерес переместился от вещи к ее изображению, а что еще важнее — от пространства ко времени, мгновению, — и строгая оппозиция «реальное или фигуральное?» уступила место более относительной — *актуальное* или *виртуальное!*

Хотя... хотя, быть может, мы имеем дело с возникновением гибрида, некоего слияния/смешения двух терминов, с парадоксальным зарождением двуполой реальности, уже не подвластной альтернативе добра и зла и описываемой в новых, критических категориях пространства и времени, их относительных измерений, как свидетельствует об этом ряд открытий в области квантовой неделимости и сверхпроводимости.

Взглянем на последние достижения «стратегии разужерения»: когда нынешние военные чиновники говорят об «электронной среде» и о необходимости новой метеорологии, призванной давать точное описание положения контрмер на территории противника, они авто-

матически признают изменение в самом понятии среды, а также в реальности событий, которые в этой среде происходят.

И без того свойственные атмосферным явлениям непредсказуемость и стремительная изменчивость удваиваются аналогичными характеристиками состояния электромагнитных волн — тех самых контрмер, что позволяют защитить территорию.

В самом деле, если адмирал Горшков прав, говоря, что «победителем в будущей войне станет тот, кто сумеет максимально использовать возможности электромагнитного излучения», то следует признать, что реальной средой боевых действий является теперь не осязаемая оптико-акустическая среда, но среда электрооптическая, тем более что некоторые операции уже осуществляются, говоря на жаргоне военных, *вне оптической досягаемости* (используется даже такая аббревиатура — ВОД), с использованием радиоэлектрических датчиков в реальном времени.

Чтобы лучше уяснить это превращение, необходимо еще раз вернуться к принципу релятивистской иллюминации. Если категории пространства и времени стали относительными (критическими), то причина этого в том, что свойство абсолютного перешло от материи к свету — и прежде всего к его предельной скорости. Таким образом, видеть, понимать, измерять и тем самым осмыслять реальность позволяет не столько свет, сколько быстрота его распространения. Скорость отныне способствует не просто движению, но главным образом видению и более или менее ясному постижению.

*Частота-время света*, сменив *частоту-пространство материи*, стала определяющим фактором апперцеп-

ции явлений. Вот на чем основаны фантастические фокусы в реальном времени, эти ловушки, имитирующие не столько природу объекта (например, боевой ракеты), сколько образ его присутствия, причем в кратчайшем мгновении, где в глазах пеленгатора или человека-наблюдателя виртуальное и актуальное сливаются воедино.

Именно так и действуют *ловушки центридного типа*, основной принцип которых заключается в подмене изображения, посылаемого с радара, которое «видит» ракета, искусственным, всецело мнимым образом, более притягательным, чем образ реального здания-цели, и столь же верным для вражеского снаряда. Как только эта, первая, фаза разуверения успешно завершается, устройство самонаведения ракеты переключается на баристрентр «образа-ловушки», «здания-образа», и остается лишь провести ее мимо корабля, с которого этот образ послан, — дело нескольких долей секунды. Вот как высказался не так давно Анри Мартр, командующий аэрокосмическими силами Франции: «Совершенствование и миниатюризация элементов вооружения изменит облик боеприпасов завтрашнего дня. Электроника может перевернуть наше представление об оружии».

Вслед за ядерным расщеплением *пространства материи*, которое привело к возникновению стратегии планетарного устрашения, произошло расщепление *времени света*. И оно, по всей видимости, вызовет еще одну мутацию военной игры, в которой разуверение возьмет верх над устрашением.

На смену «экстенсивному» времени, которое должно было как можно полнее охватить бесконечность времени, сегодня приходит «интенсивное» время, углубляющееся в бесконечно малую длительность, в микроско-

пическое мгновение — в это воплощение обретенной вечности, пришедшее за умозраительным образом экстенсивной вечности прежних веков.<sup>5</sup>

Перед нами интенсивная вечность, где моментальность, обеспечиваемая новейшими технологиями, содержит эквивалент того количества, которое вмещает в себя бесконечно малое материального пространства. Это *релятивистское различие* — центр времени, временной атом, имеющийся в каждом наличном мгновении, точка кратчайшего восприятия, различающего протяженность и длительность, — (вос)создает некую новую генерацию реального, развоплощенную реальность, в которой скорость получит владычество над временем и пространством, так же как свет уже распоряжается материей, а энергия — всем неживым.

В самом деле, если все, что обнаруживается в свете, *обнаруживается в его скорости* — в этой универсальной константе, и если скорость служит не столько перемещению, не столько движению, как считалось ранее, сколько *зрению*, то есть постижению реальности фактов, то нужно искать абсолютного «освещения» времени — подобно тому, как ранее это произошло с пространством. Все без исключения длительности, от кратчайших до неизмеримых, могут способствовать обнаружению внутреннего содержания образа и самого его объекта, пространства и временных представлений, как это и делается в физике, утроившей ранее бывшее бинарным понятие *интервала*: к известным «пространственному» интервалу (отрицательный знак) и «вре-

<sup>5</sup> См. об этом: Prigogine /., Stengers I. *Entre le temps et l'éternité*. Paris: Fayard, 1988.

менному» интервалу (положительный знак) прибавился новый — «световой» — интервал (нулевой знак). Интерфейс телеэкрана, принимающего изображение в прямом эфире, или монитор инфографического оповещения превосходно иллюстрируют это нововведение.<sup>6</sup>

Поскольку частота-время света стала определяющим фактором релятивистской апперцепции явлений, а следовательно, и *принципа реальности*, машина зрения есть не что иное, как «машина абсолютной скорости», подвергающая сомнению традиционные понятия геометрической оптики — прежде всего наблюдаемое и ненаблюдаемое. Действительно, если фото- и кинематография повиновались экстенсивному времени и обращались своим эффектом *саспенса* к ожиданию и чуткости, то видеоинфография в прямом эфире принадлежит интенсивному времени, и ее эффект *сюрприза* оперирует неожиданностью и неподготовленностью.

Таким образом, в структуру грядущей «машины зрения» заложена слепота. Что такое производство *видения без взгляда*, если не воспроизводство интенсивного ослепления? Ослепления, являющегося сутью новой, заключительной формы индустриализации — *индустриализации не-взгляда*.

Испокон веков видение и не-видение взаимно дополняли друг друга, в *пассивной* оптике фото- и кинообъективов комбинировались тень и свет, однако теперь, с появлением *активной* оптики видеоинфографии,

<sup>6</sup> См.: *Cohen-Tanudji G., Spiro M.* La matière-espace-temps. Paris: Fayard, 1986. P. 115-117.

понятия темноты и освещенности меняют свою природу и уступают место значительной или малой *интенсификации света* — то есть отрицательному или положительному ускорению фотонов. След, оставленный фотонами при прохождении через объектив, регистрируется с большей или меньшей скоростью в зависимости от необходимых для оцифровки изображения операций: выходит, что компьютер «перцептрона» функционирует словно ЭЛЕКТРОННАЯ КОРА ГОЛОВНОГО МОЗГА.

Впрочем, не следует забывать, что «изображение», «образ» в данном случае — не совсем подходящие термины: ведь автоматизированная интерпретация не имеет ничего общего с привычным для нас зрением. Для компьютера электрооптическое изображение есть серия кодированных импульсов, и мы не можем даже приблизительно представить себе их конфигурацию, так как *верность возвратного образа* ничем в рамках этой «автоматизации восприятия» не гарантирована.

Надо сказать, что и глазное зрение представляет собой серию световых и нервных импульсов, которую наш мозг с высокой скоростью (на одно изображение уходит 20 миллисекунд) декодирует, вследствие чего вопрос об «энергии наблюдения» явлений по сей день, вопреки нашим познаниям в области психической и физиологической слепоты, остается без ответа.

Скорость света или свет скорости? Этот вопрос остается открытым, невзирая на описанную нами возможность третьего типа энергии — кинематической энергии, *энергии-в-изображении*, комбинации колебательной оптики и релятивистской кинематики; обретая свое место в соседстве с двумя официально признанными энергиями — потенциальной энергией (энергией

покоя) и кинетической энергией (энергией действия), «энергия в изображении» проливает новый свет на значение понятия наблюдаемой энергии, до сих пор оспариваемого в науке.

Наблюдаемая энергия или энергия наблюдения? Этот вопрос в самом скором времени вынесет на повестку дня распространение всевозможных протезов восприятия, курируемых компьютером, — протезов, логическим завершением которых станет ПЕРЦЕПТРОН. И логика, в осуществлении которой он дойдет до конца, есть логика парадоксальная, ибо от нас его «объективное восприятие» будет навсегда закрыто.

В самом деле, с переходом автоматизации к этой ее заключительной стадии традиционные категории энергетической реальности прекращают свое действие: если реальное время превалирует над реальным пространством, если изображение первенствует над объектом, даже над живым существом, если виртуальное оказывается сильнее актуального, то нам следует подвергнуть анализу следствия этой логики «интенсивного времени» для различных физических представлений. Если эра «экстенсивного» времени оправдывала диалектическую логику, *четко разделяя потенциальное и актуальное*, то эра интенсивного времени требует иного, лучшего разрешения принципа реальности, и прежде всего — пересмотра и модификации понятия виртуальности.

Поэтому мы и предлагаем принять логический парадокс, связанный с «энергией наблюдения», возможность которой обосновала теория относительности, установившая в качестве нового *абсолюта* скорость света и введшая тем самым третий тип интервала — световой интервал вдобавок к классическим пространственному

и временному. Если расстояние света абсолютно, как указывает на это его нулевой знак, это значит, что принцип моментальной *коммутации* эмиссии/рецепции возобладал над принципом *коммуникации*, которым еще предполагался некоторый срок, временной разрыв.

Принимая в расчет энергию третьего типа, мы вносим изменение в сами понятия реального и образного, так как вопрос о РЕАЛЬНОСТИ немедленно становится вопросом о РАССТОЯНИИ светового интервала, переставая быть вопросом об ОБЪЕКТЕ и интервалах пространства и времени.

Прощаясь с «объективностью», световой интервал приводит на смену бытию объекта и субъекта третье бытие — *бытие траектории*. Именно бытием траектории характеризуется явление, а точнее, транс-явление всего сущего. И, таким образом, философский вопрос заключается не в том, «на какой пространственной и временной *дистанции* находится наблюдаемая реальность», но в том, «какой *силой*, или, иначе говоря, какой скоростью, обладает воспринимаемый объект».

Интервал третьего типа с необходимостью подразумевает энергию третьего типа — энергию кинематической оптики относительности. Если световая скорость-предел есть абсолют, сменивший релятивизированные ньютоновские абсолюты времени и пространства, то *траектория первенствует над объектом*. Как мы теперь можем полагать «реальное» или «образное», если не посредством «опространствления» в сочетании с «освещением»? Пространственно-временной промежуток оказывается для внимательного наблюдателя не более чем частной фигурой света, причем, если быть точным, — света скорости.

В самом деле, если скорость — это не феномен, а *отношение между феноменами* (собственно относительность), то пресловутый вопрос о дистанции наблюдения феноменов сводится к вопросу о силе восприятия (ментального или инструментального). С этим-то и связана необходимость оценивать световые сигналы перцептивной реальности в терминах интенсивности, то есть «скорости», а не в устаревших категориях «тени и света», отражения и т. п.

Поэтому, когда физики по-прежнему говорят о *наблюдаемой энергии*, это всего лишь недоразумение, нонсенс, противоречащий научному опыту, ибо не свет, а скорость обеспечивает отныне видение, оценку и, следовательно, осмысление реальности.

Не так давно журнал «Современный разум» поднимал вопрос: «Упраздняет ли реальность современная физика?» Упраздняет? Ну конечно, нет! Физика разрешает реальность, но разрешает в том смысле, в каком сегодня говорят о наилучшем «разрешении изображения». В самом деле, после Эйнштейна, Бора и некоторых других процесс временного и пространственного разрешения реального стремительно ускоряется!

Здесь надо напомнить, что относительность немислима без релятивистской (колебательной) оптики наблюдателя. Это обстоятельство, собственно, и внушило Эйнштейну идею подзаголовка его теории: *теория точки зрения* — той «точки зрения», что с необходимостью отождествляется с релятивистским слиянием оптики и кинематики, или, другими словами, с той «энергией третьего типа», которую я предложил добавить к двум существующим.

Если всякий образ (визуальный, звуковой) есть манифестация некоторой энергии, недооценивавшейся

ранее силы, то открытие сетчаточной стабильности — это нечто большее, чем просто обнаружение *запаздывания* (оттиска образа на сетчатке); это открытие *задержки-на-образе*, и оно обращает наше внимание на течение, на роденовское «не останавливающееся время», то есть на интенсивное время четкого зрения человека. Ведь если в некий момент взгляда происходит остановка, фиксация, то причина этого — в существовании оптической энергетики, и эта «кинематическая энергетика» есть в конечном счете не что иное, как манифестация силы третьего типа, без которой нам не были бы очевидны дистанция и рельеф, так как «дистанция» немислима без «срока», так как расстояние, разнесенность, обнаруживается лишь в свете восприятия, как это по-своему понимали уже древние.<sup>7</sup>

Однако вернемся в заключение к проблеме кризиса перцептивной веры, к автоматизации восприятия, которая угрожает способности понимания. Помимо видеографической оптики машина зрения использует для облегчения распознавания форм оцифровку изображения. Но надо заметить, что *синтетический образ*, как указывает на это само его имя, представляет собой не более чем «статистическое изображение», обязанное своим возникновением стремительным расчетам ПИКСЕЛЕЙ, из которых складывается код цифровой репрезентации, — и поэтому, чтобы декодировать один из этих пикселей, нужно проанализировать также предшест-

<sup>7</sup> См. об этом: *Simon G Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*. Paris: Le Seuil, 1988.

вующие и последующие. В результате феномену, который можно было бы назвать визуальным мышлением компьютера, с необходимостью адресуется традиционная критика статистической мысли в порождении *рациональных иллюзий*. Что такое *цифровая оптика*, если не статистическая оптика, способная вызывать цепь зрительных иллюзий, «рациональных иллюзий», затрагивающих не только рассуждение, но и понимание?

Статистическая наука — возникшее сравнительно недавно искусство информировать об объективных тенденциях, вскоре превратившееся в искусство убеждать, — с оснащением *оптикой замкнутого цикла* значительно расширяет свои возможности: зрение статистики становится острее, и вместе с ним растет ее власть, ее сила убеждения.

Предоставляя своим клиентам не только «объективную» информацию о тех или иных событиях, но и «субъективную» оптическую интерпретацию наблюдаемых явлений, машина зрения способствует неуклонному раздвоению принципа реальности, ибо ее синтетический образ резко отличается от обычной практики статистического исследования. Разве не говорят уже о *цифровых экспериментах*, способных заменить классические «эксперименты мысли»? Разве не говорят об *искусственной реальности* цифровой симуляции, которая соперничает с «естественной реальностью» классического опыта?

«Пьянит число», — писал некогда Бодлер. Что же такое цифровая оптика, как не рациональный образ опьянения, статистического опьянения, то есть затмения восприятия, поражающего в равной степени воображаемое и реальное? Наше общество словно по-

гружается в ночь сознательного ослепления, где горизонт видения и знания застилает его воля к цифровой власти.

Служа сегодня выражением мажоритарной статистической мысли, основанной на базах данных, синтетическая образность станет вскоре последней, итоговой формой рассуждения.

Не будем забывать, что ПЕРЦЕПТРОН создан в рамках разработки «экспертных систем» пятого поколения — или, иными словами, *искусственного разума*, развитие которого неотделимо от приобретения органов восприятия...

Приведу в качестве примера вполне реальное на сегодняшний день изобретение: *авторучку-калькулятор*. В использовании она проста: достаточно записать необходимую операцию на бумаге, так же как при самостоятельном вычислении. Когда запись произведена, небольшой экран на корпусе ручки отображает результат. Волшебство? — Отнюдь: пока вы пишете, оптическая система *считывает* цифры, и электроника производит расчет. Такова фактическая картина. Интерес же ее заключается в том, что моя слепая авторучка пишет для тебя, читатель, на последней странице книги. Представь себе на мгновение, что я доверился техническим достижениям и воспользовался самопиской будущего — *читающей авторучкой*. Как по-твоему, что возникло бы на ее экране — упреки или похвалы? Но никогда еще не было писателя, который писал бы для своего пера...

## СОДЕРЖАНИЕ

Топографическая амнезия	5
Меньше чем образ	38
Публичный образ	63
Честная камера	86
Машина зрения	106

*Научное издание*

ПОЛЬ ВИРИЛЬО

МАШИНА ЗРЕНИЯ

Редактор издательства *Л. А. Бабушкина*

Художник *П. Палей*

Технический редактор *М. Л. Водолазова*

Компьютерная верстка *Т. Н. Поповой*

Лицензия ИД № 02980 от 06 октября 2000 г.

Сдано в набор 01.12.03. Подписано к печати 15.12.03.

Формат 60 x84J/f<sub>6</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура Times DL.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 8.4. Уч.-изд. л. 5.5.

Тираж 1500 экз. Тип. зак. № 4751. С 306

Санкт-Петербургская издательская фирма «Наука» РАН

199034, Санкт-Петербург, Менделеевская лин., 1

[main@nauka.spb.ru](mailto:main@nauka.spb.ru)

Санкт-Петербургская типография «Наука» РАН

199034, Санкт-Петербург, 9 лин., 12

ISHM 5-02-026858-5



9785020268586

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ  
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН

ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**М. Фуко**

## **НЕНОРМАЛЬНЫЕ**

Курс лекций под общим заглавием «Ненормальные», прочитанных М. Фуко в 1974—1975 г. в Коллеж де Франс, продолжает тему его первых крупных работ периода 60-х («История безумия в классическую эпоху» и «Рождение клиники»), посвященных опыту исследования психического безумия и становления психиатрии на стыке психологического, юридического и медицинского знания. «Ненормальные» — это многогранное исследование становления в новоевропейской культуре представления о норме как биологическом, психологическом, моральном и политическом феномене. Центральное место здесь занимает процесс замещения образа монстра как существа, абсолютно нарушающего законы природы и мира, представлением о норме и ненормальном как субъекте, не поддающемся нормативному воспитанию и не вписывающемся в нормативную систему социума.

Лекции прочитаны непосредственно во время выхода в свет главной работы второго периода творчества Фуко — книги «Надзирать и наказывать» (1975), в которой исследуется проблема генеалогии «власти-знания», определяющей и порождающей саму реальность и объекты познания, а также методы их постижения. Значительное внимание в лекциях уделяется теме сексуальности и эволюции «тела удовольствия» как средства контроля индивида со стороны общественных институтов и одновременно формы его ускользания от давления «власти-знания», что позволяет проследить становление основных идей третьего периода творчества Фуко конца 70—80-х («История сексуальности», т. II, III).

Представляемый цикл лекций позволяет составить читателю более полное представление о развитии мысли одного из классиков европейской мысли XX в. М. Фуко, а также содержит уникальный материал по истории ментального™ новоевропейского человека.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ  
ИЗДАТЕЛЬСКАЯ ФИРМА «НАУКА» РАН

ГОТОВИТ К ВЫПУСКУ

**М. Фуко**

## **НУЖНО ЗАЩИЩАТЬ ОБЩЕСТВО**

Данная книга представляет собой публикацию лекций Мишеля Фуко, прочитанных им во Французском коллеже зимой 1976 года. Она знакомит читателя с интересными размышлениями Фуко о природе власти в обществе. Среди других текстов Фуко на ту же тему данная книга занимает особое место: в ней Фуко рассматривает соотношение власти и войны и склоняется к мысли, что начиная с периода средневековья, когда все военные институты сосредотачиваются в руках центральной власти, последняя имеет в основе войну. В этой связи он анализирует формирование в Англии и Франции XVII—XVIII веков особого типа историко-политического дискурса, согласно которому рождению государства предшествует реальная (а не идеальная, как у Гоббса) война. Фуко резко противопоставляет историко-политический и философско-юридический дискурсы: если традиционно философы и юристы стремились обнаружить в истории рациональность, преодолевая уровень исторических случайностей, то Фуко видит в истории прежде всего случайности, насилие, страсти, подчеркивая одновременно хрупкость, иллюзорность, мистифицирующий характер рациональности в истории. Как пишет сам Фуко, он стремился в своих исторических исследованиях обнаружить в основании законов засохшую кровь. Тем не менее тезис, что в основе власти лежит война, не является для Фуко окончательным решением вопроса о власти. Уже в аннотируемой книге он выражает сомнение в том, что характерное для войны бинарное отношение может служить матрицей власти, так как власть имеет многообразный характер, пронизывая все отношения в обществе.



Поль Вирильо, архитектор, основатель (совместно с Клодом Параном) группы "Architecture Principe", писатель, автор книг "Бункер: археология", "Скорость и политика", "Эстетика исчезновения", "Критическое пространство", "Информационная бомба", "Пейзаж событий" и других, католик, развивает в эссе "Машина зрения" свою традиционную тему критической рефлексии над феноменом скорости. Социальная эволюция, тесно переплетенная, согласно Вирильо, с процессом всеобщего ускорения, в данном случае рассматривается в ее визуальном аспекте. Основываясь на своеобразной краткой истории освещения, автор выстраивает линию сменяющих друг друга логик - от формальной логики образа, соответствующей эре изобразительного искусства, через диалектическую логику образа, спутницу века фотографии, к парадоксальной логике образа, рождающейся в эпоху видео, в наши дни. Предлагаемая Вирильо версия теории постсовременности убедительно увязывает между собою столь разные и столь важные для нынешней картины мира факторы, как постэйнштейновская физика, компьютерная революция, виртуализация войны и, скажем, власть журналистики. Пейзаж этих новейших и, по мнению Вирильо, решающих событий разворачивается на фоне искусства последних веков, их непосредственного соучастника и в то же время обескураженного свидетеля.

