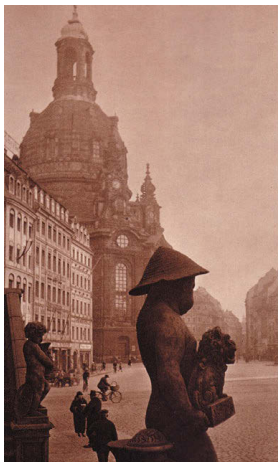


ВВЕДЕНИЕ



Дрезден, церковь Богородицы (Фрауэнкирхе) до и после разрушения,
13–14 февраля 1945 [\[1\]](#)

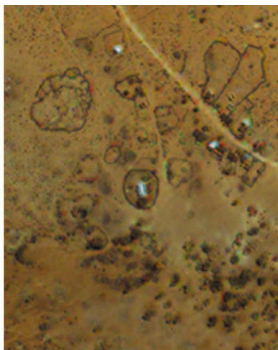
История все больше представляется нам как череда катастроф. Их репрезентацией чаще всего служат фотографии «до и после», которые требуется сопоставить: две фотографии одного и того же места, снятые в разное время, до и после разрушительного события. Здания, которые на фотографии «до» предстают в нетронutom виде, на фотографии «после» превращаются в развалины. На одном снимке бурлит жизнь — на другом то же место лежит в руинах или скрыто под толщей гниющей воды.

Уничтожение лесов, загрязнение окружающей среды, таяние айсбергов и пересыхание рек — все это представляют нам парные фотографии, задача которых — продемонстрировать последствия злостного вторжения прогресса в природу, эксплуатации ресурсов, войн или климатических изменений. Похоже, у любой фотографии, снятой сегодня, есть потенциал превратиться в фотографию «до» того опустошительного «после», которому еще предстоит наступить.

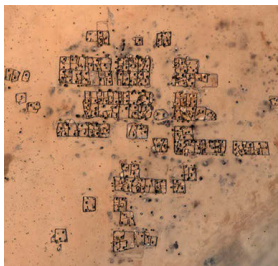
Процедура сопоставления, имманентно присутствующая в этих снимках, несет сообщение не о медленных изменениях, которые происходят с течением времени, а о внезапной и радикальной перемене. В заметках исследователя, который должен реконструировать то, что произошло между двумя временными точками, порой отражаются запутанные процессы интерпретации, устанавливающие перекрестные связи между фотографиями «до и после» и другими видами свидетельств. Но чаще фотографии «до и после» используют для того, чтобы подчеркнуть прямую причинно-следственную связь между единичным действием и его уникальным эффектом. В фотографиях «до и после» само событие — природного или рукотворного происхождения (или же результат и того, и другого) — отсутствует. Оно улавливается только в трансформации пространства и, соответственно, вызывает к архитектурному анализу. Интерпретируя пространственные изменения, мы заполняем разрыв между двумя фотографиями нарративом, но эта работа никогда не ведет прямо к цели.

Фотография «до и после» — ровесница самой фотографии. В самом деле, своим происхождением она обязана тем ограничениям, которые были присущи фотографическому процессу на ранней стадии его развития. Выдержка в несколько десятков секунд, которая требовалась для фотографии середины

XIX века, была слишком длинной, чтобы фиксировать движущиеся фигуры и внезапные события. Соответственно, люди на фотографиях чаще всего отсутствовали — фотография регистрировала только здания и прочие элементы городской ткани. Чтобы запечатлеть событие, требовалось два снимка. Только так техника помогала репрезентировать последствия городских конфликтов, революционных волнений и крупномасштабных городских реконструкций. Поскольку событие регистрировалось только как изменение среды, тому, кто изучал результаты совершенного насилия, приходилось смещать свое внимание с фигуративного изображения (человека или действия) на фон (городскую ткань или ландшафт).



Сенафе, Эритрея, 1999 и 2002 — до и после разрушения города эфиопской армией [\[2\]](#)



Северный Дарфур, Судан, 2003 и 2006 [\[3\]](#)

Сегодня самые распространенные фотографии «до и после» — это фотографии, сделанные со спутника, и они опять же являются продуктом несовершенства фотографического процесса. Спутникам требуется время, чтобы облететь планету по орбите, а это значит, что они могут фиксировать происходящее в некоем месте лишь с определенными интервалами. Поскольку фотографии отделяет друг от друга временной промежуток (самые скоростные спутники облетают Землю за 90 минут, но на больших высотах на это уходит несколько часов), ключевое событие зачастую бывает упущено. Кроме того, сегодня международные правила ограничивают разрешающую способность снимков, находящихся в общем доступе, 50 см на пиксель (каждому участку размером 50 см соответствует неделимая закодированная поверхность). У государственных агентств есть доступ к снимкам более высокого разрешения, но для общедоступных изображений ограничение разрешающей способности устанавливалось с тем расчетом, чтобы на них не отображались люди [\[4\]](#).

Хотя эти ограничения вводились ради охраны частной жизни, за ними стоят и соображения секретности. Разрешение 1 пиксель на 50 см не только камуфлирует стратегические объекты — оно затрудняет исследование последствий актов государственного насилия и противоправных действий. В Израиле и на оккупированных территориях действуют еще более суровые ограничения: провайдеры обязаны снижать разрешение спутниковой картинки до одного метра на пиксель^[5]. Таким образом — безусловно, намеренно — ограничивается возможность независимых организаций осуществлять мониторинг действий властей в этой зоне. Ограничение разрешающей способности — в силу политических или технических факторов — означает, что и через 150 лет после изобретения фотографии изначальная проблема никуда не девается: люди по-прежнему не отображаются на фотографии «до и после», которая чаще всего оказывается документальным свидетельством событий, повлекших за собой разрушительные последствия.

Нынешняя распространенность изображений «до и после» формирует наше мировосприятие. Наше внимание смещается с репрезентации актора — человека — на репрезентацию территории и архитектуры, превращая пространственный анализ в фундаментальный политический инструмент и, безусловно, открывая для нас новое измерение. При этом важнейшая черта изображений «до и после» — это разрывы между ними; разрывы, которые сопротивляются легкой интерпретации.

Чтобы разобраться в политическом измерении фотографии «до и после», необходимо понять ее историю.

ИСТОРИЯ ФОТОГРАФИИ «ДО И ПОСЛЕ»



Эжен Тибо. Революция 1848 года. До и после атаки, 1848^[6]

Возможно, самыми ранними снимками «до и после», сделанными в городе, является пара дагерротипов с изображением баррикад на парижской рю Сен-Мор Попенкур. Их автор — Эжен Тибо. Он сделал эти фотографии из укромного окна — до и после стычки, которая произошла между рабочими и национальной гвардией под предводительством генерала Ламорисьера в воскресенье, 25 июня 1848 года. Историк фотографии Мэри Уорнер Мэриен так описала события, которые разворачиваются в этой паре снимков^[7]. На фотографии «до» видны две или три баррикады, возведенные друг за другом и, видимо, сложенные из мешков с песком и булыжника. Хотя в рабочих районах в те годы наблюдался беспрецедентный всплеск численности населения, на улице мы не

видим ни одного человека, и баррикады тоже никем не заняты. Может быть, люди прячутся? Или двигаются слишком быстро, чтобы их могла зафиксировать камера? На фотографии «после» все размыто. Видимо, гвардии удалось прорваться. Военное снаряжение и артиллерия расположены на позициях, которые раньше удерживала обороняющаяся сторона. Рабочие потерпели поражение, они были убиты в бою, взяты в плен или казнены, но сцен насилия и присущего бою смешения здесь нет.

Предметом интерпретации в этой паре фотографий является не только бой, но и сама их парность, смысл которой тоже изменился со временем. В августе 1848 года, когда фотография была опубликована в реакционном (а впоследствии — коллаборационистском) парижском еженедельнике *L'Illustration*, она должна была транслировать предостережение государства рабочим: так будет и с вами, если вы будете бунтовать! Но сегодня мы видим в ней свидетельство о начале революционного сопротивления, впоследствии изменившего наш мир.

Даже эта минимальная серия, состоящая всего из двух снимков, приводит на ум другие формы культуры и человеческого опыта. Во-первых, она позволяла помыслить движущееся изображение за десятилетие до изобретения кино. В этом контексте пару фотографий также можно трактовать как образец очень раннего монтажа — конструкции, в которой изображения комментируются не словами, а другими изображениями. Во-вторых, в отсутствие репрезентации события здесь, как и во всех фотографиях «до и после», можно усмотреть аналогию тому, как травма воздействует на память. В результате психологической травмы стираются и подавляются именно те события, которые переживались субъектом тяжелее всего, и эти разрывы навсегда делают воспоминание неполным и неокончательным. Современная

правовая теория рассматривает подобные разрывы памяти как свидетельство: сам факт стирания является свидетельством травмы, перенесенной субъектом. Сходным образом разрыв между фотографиями «до и после» можно было бы рассмотреть как резервуар воображаемых изображений и возможных историй.

Фотографии «до и после» тоже могут представлять акт разрушения в высшей степени амбивалентно. Так, например, фотографическая серия, начатая Тибо и изображавшая падение баррикад, получила продолжение два десятилетия спустя. Большинство узких улиц и переулков в районе, который в 1848 году пытались защитить рабочие, были разрушены в 1860–1880-е годы, когда Жорж-Эжен Осман привел в исполнение свой план реконструкции Парижа. И эти изменения тоже стали сюжетом фотографии «до и после»: на протяжении 16 лет, начиная с 1862 года, Шарль Марвиль, официальный фотограф Парижа, устанавливал свою камеру на осях, по которым предстояло прорубить бульвары и аллеи, — до, во время и после разрушения и реконструкции старых улиц. Фотографии Марвиля, запечатлевшие преобразование Парижа, долгое время ошибочно понимались просто как ностальгические — как сетование о разрушении «старого Парижа». Ложность этой трактовки была продемонстрирована историком искусства Марией Моррис Хамбург. Она провела целое расследование и установила, с каких точек снимал Марвиль. Нанеся их на карту старого и нового Парижа, Хамбург показала, что, выбирая точку съемки и выстраивая кадр, Марвиль пользовался планами Османа^[8]. Хамбург пишет: «...Марвиль работал по осям, заложенным в проекте, фотографируя все, что должно было исчезнуть с лица земли, чтобы освободить место прямым бульварам Османа — подобно тому как сам Осман прокладывал свои улицы через

византийскую топографию старого Парижа. Перспективы фотографий Марвиля прорезали ткань города почти так же безжалостно, как и вооруженная кирками команда Османа»^[9]. Работы Марвиля были комплиментарны по отношению к плану Османа. В самом деле, нарочито блеклые виды неровных, кривых улиц с булыжными мостовыми и обветшалыми домами не могли вызывать в середине XIX века никаких ностальгических чувств. На фотографиях, созданных Марвилем, мы видим домодернистский урбанистический ландшафт, которому был вынесен приговор именно потому, что он стоял на пути модернизации; зритель должен был сопоставить его с идеальным образом современного, удобного, рационального и гигиеничного города будущего, возникшего *ex nihilo* во временном разрыве между двумя снимками. Взгляд, который запечатлели фотографии Марвиля, превращал настоящее в будущее задолго до того, как что-то было по-настоящему разрушено и перестроено.



Роджер Фентон. Долина смертной тени, 1855. Левый снимок — с пушечными ядрами, правый — без них^[10]

Иногда относительно фотографий «до и после» возникает вопрос: какая из них какая? В своей знаменитой книге «Смотрим

на чужие страдания» Сьюзен Сонтаг разбирает фотографию «Долина смертной тени», сделанную английским фотографом Роджером Фентоном в 1855 году во время Крымской войны. На фотографии, которую Сонтаг считает первым военным снимком, изображена дорога на Севастополь, густо усеянная пушечными ядрами.

Переходя ко второй фотографии Фентона, на которой изображено то же место и которая сделана с той же точки, но на которой пушечных ядер нет, Сонтаг поясняет: «Многие ранние фотографии войны, вошедшие в канон, были постановочными, или же натура, запечатленная на них, подвергалась манипуляциям перед съемкой. Прибыв со своей лабораторией на колесах в долину, подвергшуюся сильной бомбардировке, Роджер Фентон сделал два снимка с одной и той же точки. В первом варианте фотографии <...> ядрами усыпана земля слева от дороги. Перед тем как сделать второй снимок — тот, который всегда воспроизводится, — Фентон распорядился разбросать ядра по самой дороге»^[11].

В «Эссе о Крымской войне», первой главе полемической книги «Верить значит видеть», Эррол Моррис задается целью либо доказать, что Сонтаг ошибалась, либо — по меньшей мере — бросить вызов той легкости, с которой она утверждает, что фотография с пушечными ядрами на дороге была сделана *после* той, на которой ядра занимают обочину. Если предположение Сонтаг ложно и фотография с ядрами на дороге была сделана первой, то, возможно, как пишет Моррис, Фентон всего лишь расчистил дорогу для своей повозки.

Чтобы установить временную последовательность в этой паре снимков, Моррис отправился в Крым и нашел то самое место и точку с которой фотографировал Фентон Установив как

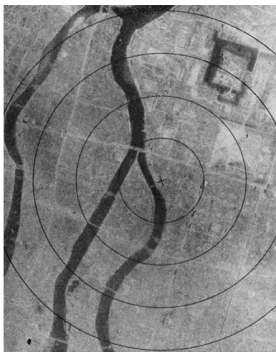
фотографии были сориентированы географически, он попробовал вычислить, какая из них была сделана первой, по теням от ядер, но это оказалось невозможным. Тогда он рассмотрел фотографии с еще большим увеличением — и наконец нашел решение: его подсказало перемещение камней, разбросанных рядом с ядрами.

«Когда камни находятся на холме, пушечные ядра лежат на обочине. Но когда камни оказываются смещены со своих мест (их толкнули, и они скатились вниз), пушечные ядра разбросаны по дороге... Именно законы гравитации позволяют нам правильно расположить фотографии во времени»^[12]. Несмотря на то что выводы Морриса подтвердили предположение, которое он собирался опровергнуть, доскональное описание его изысканий не оставляет сомнений в том, что последовательность фотографий «до и после» не является чем-то само собой разумеющимся.

ВЕРТИКАЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД

Потребности криминологии изменили ракурс фотографии «до и после» с горизонтального на вертикальный. В первое десятилетие XX века Альфонс Бертильон — французский полицейский, которому современная криминалистика обязана, например, совмещенной фотографией в профиль и в фас, — считал особо ценным своим изобретением хитроумный прибор, который он сам называл *plongeur* («ныряльщик»). «Ныряльщик» состоял из горизонтально расположенной фотокамеры, нацеленной в жерло перископического устройства, направлявшего ее взгляд вверх, на всю высоту треноги, а потом снова вниз, позволяя снимать место преступления «с высоты птичьего полета». Бертильон полагал, что вертикальный ракурс позволит избежать при съемке предвзятости и субъективности^[13].

Полстолетия спустя именно с этого ракурса (с высоты, которая только недавно стала доступна самолету) фиксировалось уничтожение городов с воздуха — в результате подрывов, пожаров и атомных бомбардировок. В 1972 году НАСА вывело на орбиту первый спутник наблюдения Земли «Ландсат-1». С этих пор стало возможным отслеживать разрушения, масштаб которых далеко превосходил масштабы города: вся планета стала постепенно превращаться в место криминалистического расследования.



Хиросима до и после бомбардировки 6 августа 1945 года. Зона вокруг эпицентра взрыва отмечена круговыми линиями. Расстояние между ними составляет 300 м ^[14]

В своей книге «Увеличение на расстоянии» Лора Кёргэн виртуозно показывает радикальные перемены, которые принесли с собой спутниковые технологии, превратив космос в «пространство пересечения политических прав, прав человека и военных интересов»^[15]. Хотя фотографии, сделанные со спутника, обычно позиционируются и воспринимаются как аполитичные «виды из ниоткуда», на самом деле они представляют собой сверхполитизированный продукт государственного образа мысли времен холодной войны, в частности — технологий слежения.

Спутники вращаются высоко над границами государств, но способны проникать в самые глубины их суверенитета, и сегодня спутниковые технологии тесно связаны с правозащитной деятельностью. Экстерриториальность космического пространства

(граница которого проводится по нижней спутниковой орбите) делает спутниковое слежение привлекательным не только для агентств, которые занимаются шпионажем и используют их при выполнении своих разведывательных миссий, но и для международных организаций и правозащитных групп, которые пытаются призвать государства к ответу.

Эндрю Хершеру принадлежит важный тезис о небезобидности того обстоятельства, что технологиями слежения в равной мере пользуются и военные, и правозащитные организации^[16]. В самом конце XX века война в Косово стала первой войной, в которой нарушения прав человека. А точнее, нарушения этих прав сербской стороной были использованы в качестве оправдания военных действий и, таким образом, стали объектом спутникового слежения со стороны США и его союзников по НАТО. В этот исторический момент озабоченность соблюдением прав человека и военные интересы сплелись воедино; был создан прецедент, после которого военные действия в разных частях света стали обосновываться защитой прав человека^[17]. Спутниковые съемки, которые должны демонстрировать ущерб, нанесенный городам и селам, их разрушение или произведенные в них зачистки, будучи представлены в виде парных изображений «до и после», обращаются призывом к военному вмешательству.

Однако Кёргэн успешно показала, что спутниковая съемка, как и любая другая, оказывается открыта к различным интерпретациям, которые не могут контролироваться или ограничиваться государством и на самом деле могут быть обращены против него. То, что эти съемки делаются «с высоты птичьего полета», не снимает двойственности, присущей этим фотографиям имманентно. Книга Кёргэн предостерегает от соблазна простых интерпретаций от наделения этих картинок

силой безусловной истины, которая ни в какой серьезной интерпретации не нуждается. Кёрген не столько стремится удержать нас от использования спутниковых технологий, сколько указывает направления их углубленного изучения и истолкования, предлагая более творческие способы их политической мобилизации.

В самом деле, хотя чаще всего спутниковыми технологиями пользуются государства и корпорации, в последние десятилетия интерпретация спутниковой съемки помогла правозащитному движению, чья задача — сделать государство подотчетным, перейти от адвокатской практики к следственной. Больше того, благодаря широкой доступности спутниковых фотографий теперь даже частные лица могут следить, скажем, за действиями американской армии. Так, например, в октябре 2011 года итальянский блогер и авиационный эксперт Давид Ченчотти засекает с помощью Google Earth шесть американских истребителей F-15 в только что построенном секторе международного аэропорта Джибути, подтвердив, что Пентагон проводит секретную военную операцию в Йемене и Восточной Африке. Другими словами, криминальные расследования теперь тоже ведутся посредством краудсорсинга.



Международный аэропорт Джибути. Изображения взяты из истории Google Earth, апрель 2009 и октябрь 2011 года

При анализе спутниковой съемки правозащитнику приходится смещать свое внимание с фигуры на фон — с человека на среду. Но как можно обнаружить нарушения прав человека, если репрезентация самого человека здесь отсутствует? Как разъясняет Кёргэн, при разрешающей способности 20 метров на пиксель нарушения прав человека распознаются по изменениям среды: например, мы можем разглядеть признаки массовых захоронений на сельхозугодьях, хотя постройки и то, что их окружает, представляются нам в виде недифференцируемой массы. При разрешающей способности 50 см на пиксель — а именно такое разрешение имеет большинство фотографий, которые находятся в общем доступе, — уже можно различить детали, идентифицировать отдельные здания и их элементы. Здесь открываются возможности для архитектурного анализа — сродни археологии. Но только это археология современности. Не земляные работы и материальные раскопки удаленного прошлого, а архитектурная реконструкция, основанная на анализе изображений и их пиксельной конфигурации.



Архитектурная криминалистика и полевые исследования: оружейный склад, разрушенный, скорее всего, пакистанской армией. Мираншах, Вазиристан, апрель 2011 года^[18]



Архитектурная криминалистика, последствия американского ракетного удара в Йемене, 14 июля 2011 года^[19]

Когда назревает или возникает кризисная ситуация, коммерческие поставщики спутниковой съемки консолидируют свои ресурсы, чтобы обеспечить «покрытие кризисных регионов» или «зон риска», в надежде продать свои материалы организациям, которые интересуются происходящим «внизу»^[20]. Иными словами, они действуют как фотоагентства. Большинство изображений, которые они поставляют на рынок, проходят через руки наемных аналитиков-профессионалов, которые составляют из них пары «до и после»: их работу можно сравнить с продвинутой версией игры «найди десять отличий». По словам Ларса Бромли, аналитика ООН, чтобы составить пару таких фотографий, каждую из них нужно приобрести, и для этого есть разные процедуры^[21]. Изображения «до» обычно извлекаются из существующих архивов спутниковых фотографий. Они вполне могут быть сделаны, когда

Конец ознакомительного фрагмента.
Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru