

> Рис. 1. Цветная ксилография с видом средневековой Вероны из «Liber Chronicarum», составленной Хартманом Шеделем в 1493 г. Опоясанный крепостной стеной город визуализирует отношения внешнего и внутреннего пространств как противостояния локальной целостности и полноты, обращенной своими ландшафтными и архитектурными высотами к Небу (то есть к обители Духа, к Богу), и окружающей враждебной пустоты



В статье развивается тема города как визуального дискурса, уже нашедшая ранее отражение в публикации «Невидимая Москва» [1]. Влияние войны на концепты видимости/невидимости города и на их отношения анализируется с точки зрения мифо-ритуальных практик. Инверсии видимого и невидимого рассмотрены в контексте эволюции символизма города под влиянием военных угроз.

Ключевые слова: город; война; видимое; невидимое; мифология; символизм; визуальный дискурс; репрезентация. /

The article focuses on the city as a visual discourse. This topic was previously studied in the article "Invisible Moscow" (Salmin, 2018). The impact of the war on the concepts of visibility / invisibility of the city and their relationship is analyzed from the point of view of mytho-ritual practices. Inversions of the visible and invisible are considered in the context of evolution of the city's symbolism under the influence of the military threats.

Keywords: city; war; visible; invisible; mythology; symbolism; visual discourse; representation.

Город и война / The city and the war

текст

Леонид Салмин

Уральский архитектурно-художественный университет /

text

Leonid Salmin

Ural State University of Architecture and Art

Видимо–невидимо

В сегодняшнем мире мы часто слышим: «Увидеть – значит поверить». Вероятно, поэтому неодолимо притягивает все, что в силу тех или иных причин является для нас невидимым, включая и такие большие объекты, как города. Если невидимое мало, мы ищем такой инструмент видения, который позволит его увеличить. Если невидимое далеко, мы стремимся его приблизить. Если оно неохватно велико, мы ищем способ «широкого» восприятия. Во всех случаях превращения невидимого в видимое мы ищем такую физическую, социальную или мифологическую оптику, которая даст нам возможность поверить в реальность невидимого. И это понятно. Ведь в видимое мы уже верим. В невидимое же нам еще только предстоит поверить, сделав его видимым.

Сравнение городов мира по степени внятности и эффективности их визуальной репрезентации позволяет условно разделять их на «видимые» и «невидимые». Различие между видимыми и невидимыми городами заключается в объеме, формах и содержании осуществляемого ими самими визуального дискурса, в исторической, культурной, художественной, поэтической «самопроговоренности», в том, как сами города рассказывают о себе, в первую очередь, средствами визуальной речи.

Различая видимые и невидимые города именно по этому критерию, мы можем также понять, что видимость и невидимость находятся в постоянной взаимной инверсии: видимое при определенных условиях становится невидимым, а невидимое, наоборот – видимым. На грани видимого и невидимого строится сюжет жизни практически любого города.

Например, европейский средневековый город, опоясавший себя крепостной стеной, стремится укрыться от внешнего взгляда, стать невидимым для возможного врага. Однако внутри себя он стремится быть достаточно видимым для собственного населения и с этой целью обустроивает свои внутренние картины преимущественно средствами архитектуры и пространственной организации. Если мыслить город средневековья в окружающем ландшафте, то крепостная стена становится своеобразной осью поляризации его визуального дискурса.

А вот для современного европейского мегаполиса быть видимым важно как внутри, так и снаружи. Поэтому его визуальный дискурс опирается на все возможные сегодня средства зрительной репрезентации – от архитектурно-пространственного облика и средств наружной рекламы, выносящей в экстерьер улицы содержимое интерьерных внутренних пространств, до круглосуточного вуайеризма камер видеонаблюдения, делающих видимым любой потаенный уголок городского пространства. В отличие от средневекового города в мегаполисе наших дней ось поляризации визуального дискурса проходит не по линии крепостной стены, а скорее по линии социально-экономических или юридических ограничений на процесс тотальной экспансии средств видеонаблюдения.

Как на исторических, так и на современных примерах мы можем наблюдать, что город практически всегда обнаруживает определенное смещение вектора зрительной репрезентации в сторону «видимости» или, напротив, «невидимости». Для этого есть множество причин. Ниже мы попробуем разобрать некоторые историко-семиологические особенности урбанистической оптики, некоторые значимые символические категории и образы, определяющие визуальный дискурс города в контексте войны как одной из важнейших исторических детерминант отношений видимости и невидимости.

Увидеть сверху

Город как объект завоевания всегда наиболее ярко обнаруживает драматическую борьбу видимого и невидимого. В свете угрозы или непосредственно в ходе войны город стремится сделать себя невидимым для врага, скрыть от глаз противника свои богатства и святыни, свои ресурсы жизнеобеспечения и свои реальные оборонительные возможности. Враг же, напротив, прилагает разнообразные усилия к тому, чтобы сделать все это видимым для себя, уязвимым, доступным для завоевания. В борьбе города и внешнего завоевателя преимущество имеет тот, кто, сам оставаясь невидимым, делает противника видимым для себя.

Ключевую роль в этом всегда играло использование особенностей ландшафта, прежде всего – естественных высот. С одной стороны, возвышенность (гора или холм)



< Рис. 2. Противопоставление плотного тела города враждебной пустоте окружающего ландшафта отчетливо прочитывается в гравюрном изображении вида баварского Нордлингена. В отличие от многих городов европейского средневековья Нордлинген был построен не на возвышенности, а внутри естественного кольца – кратера, возникшего в этом месте метеорита 15 млн. лет назад

как место расположения города делает его видимым, хорошо обозримым со всех сторон (а потому потенциально уязвимым), с другой же стороны такое возвышенное положение дает защитникам города преимущества кругового обзора прилегающих территорий. В древности обороняющийся город разрешает это противоречие возведением высокой крепостной стены, которая становится для него главным средством невидимости. Дополнительные возможности визуального контроля окружающего пространства предоставляют высотные архитектурные сооружения внутри самого города – колокольни соборов, башни, высокие дома – все те точки, откуда город и окружающий его ландшафт предстают как бы с птичьего полета, в ракурсе, позволяющем одновременно охватить взглядом город как целое, как план. Именно такая визуализация, такой взгляд на город сверху, позволяющий увидеть его как грядущую добычу, во всей наготе скрытых за крепостной стеной подробностей – мечта завоевателей всех времен.

Война артикулирует два главных вектора визуальной риторики города: вертикальный – горный, обращенный, прежде всего, к высшему Творцу и Защитнику, и горизонтальный – вектор брэнного противостояния земным угрозам и напастям. Именно крест, образованный этими двумя символическими векторами, европейский город несет на себе сквозь время и толщи истории.

Война безусловно предпочитает план города его виду. На протяжении всей истории городов война стимулирует поиск, а в XX веке, наконец, – создание и применение средств наблюдения за городом сверху – от аэростатов, воздухоплавательных аппаратов и авиации до сложнейших спутниковых систем. Вид города, открывавшийся взгляду средневекового вооруженного воина пехоты, не отличался от того, что видел обычный путник. Воин на коне, чей зрительный горизонт чуть выше, мог узреть немногим больше. В представлениях средневековья лишь небесные обитатели – от птиц до ангелов – могли созерцать город как целое.

Открытость и возвышенность

Итак, в преддверии и во время войны город старается стать невидимым, тогда как завоеватель стремится

максимально визуализировать его, запастись как можно более полными и точными зрительными образами города – от видовых зарисовок отдельных фрагментов до детального плана его устройства. В контексте войны визуальный дискурс города резко поляризуется и одновременно, в едином пространстве порождает инверсии видимого и невидимого, открытого и закрытого. Открытость и закрытость (видимость и невидимость) города становятся не только важнейшими факторами выбора тактики его завоевания: они выступают правовыми и этическими категориями ведения войны в целом. Так, например, Гагская конференция 1907 года приняла положение «О законах и обычаях сухопутной войны», в котором вводится правовое понятие «Открытый город». Таковым считался город, который одной из воюющих сторон объявлялся незащищенным и потому не мог становиться театром военных действий. Статья 25 гагского положения запрещала атаковать или подвергать бомбардировке незащищенные города. Таким образом, видимый, открытый глазу город в контексте войны мыслился как безоружный, как этически неприемлемый объект военного насилия.

Примечательно, что во время Второй мировой войны статус «Открытого города» имели Рим и Париж. Риму – городу возвышенного положения, городу на холмах – свойство видимости, открытости, а, значит, и незащищенности присуще имманентно не только в силу его ландшафтных особенностей, но гораздо более – в силу величайшего значения, которое этот город имел для всей европейской истории с момента его основания до наших дней. Рим, переживший за свою жизнь не одно поколение завоевателей, настолько стар, что для военного взгляда он весь как на ладони. Опыт многочисленных войн давно превратил его в театр военных действий в самом прямом, сценографическом смысле. Если и есть в Риме что-то невидимое, то оно где-то внутри, далеко за фасадами великолепных архитектурных декораций. Знаменитый фильм Роберто Росселлини «Рим – открытый город» – как раз про это невидимое. Герои прячутся, гестапо ищет. Всего лишь случай (дети взорвали ночью недалеко от дома цистерну с бензином) делает невидимое видимым. Затем, опять же волей случая (участники

Сопротивления нападают на автоколонну), происходит обратная инверсия. Третья инверсия невидимого и видимого становится драматической развязкой сюжета – все герои погибают.

Париж – тоже «Открытый город». Устремившийся ввысь не только древними каменными башнями Нотр-Дам, но и стальными кружевами Эйфелевой башни, увенчавший вершину Монмартрского холма куполами базилики Сакре-Кер, этот город завоевал право быть видимым, открытым даже во время самой страшной войны. Когда в июне 1940 года Адольф Гитлер совершил свой «невидимый» визит в столицу поверженной Франции, в программу его экскурсии были включены несколько важнейших парижских возвышенностей. Первая – старый парижский холм Трокадеро, точнее, сложившийся на его вершине к концу тридцатых годов XX века ансамбль площади Трокадеро и дворца Шайо. Отсюда, свысока, Гитлер созерцал величественную перспективу, украшенную вертикалью

Эйфелевой башни, за которой разворачивалась впечатляющая панорама значительной части Парижа. Любопытно, что когда-то другой завоеватель Европы – Наполеон – планировал построить на этом возвышенном месте грандиозный Дворец Короля Рима (по-видимому, тема города на холмах – возвышенного, видимого – не дала покоя многим поколениям завоевателей).

Второй «возвышенностью» на пути парижской экскурсии рейхсканцлера была Эйфелева башня. По техническим причинам (получившим, разумеется, символическое толкование) Гитлер не смог подняться на верхнюю площадку сооружения, дабы окинуть поверженный Париж с высоты его главной вертикали, высказавшись, однако, в том смысле, что завоевавшему Францию незачем завоевывать Эйфелеву башню.

Наконец, третьей возвышенной точкой маршрута, его кульминацией стал Монмартрский холм, откуда открывается такой грандиозный и целостный вид на город,



^ Рис. 3. Гравюра с изображением средневекового Нюрнберга замечательно демонстрирует диалектику видимости-невидимости города-крепости. Содержимое внутреннего пространства города, невидимое для врага за высокой крепостной стеной, передается с необычайной иконографической тщательностью. Ни пространственная удаленность, ни размывающая видимость дальней атмосферная оптика не в силах ослабить внимание автора изображения к деталям городского тела. Подобная иконография вида города как бы предвосхищает его план



^ Рис. 4. На гравюрном плане Нюрнберга мы находим город как единовременно видимое целое. Здесь с зоркостью парящего орла и дотошностью бесстрастного каталогизатора автор представляет все те подробности города, которые так нелегко запечатлеть на его виде с пешего, наземного горизонта



^ Рис. 5. На этой фотографии, сделанной с самолета, запечатлен грандиозный ансамбль сооружений парижской Всемирной выставки 1937 г. Крылья дворца Шайо «обнимают» территорию экспозиции, фланкированную вдоль набережной Сены развернутыми навстречу друг другу павильонами СССР (слева) и Германии (справа). Когда летом 1940 г. Гитлер стоял на высокой смотровой площадке дворца Шайо (отмечена красной точкой), павильонов выставки уже не было, но павший город продолжал быть мировым урбанистическим шоу

какой доступен лишь вольным птицам или неприменимым в ситуации «Открытого города» силам люфтваффе. Именно здесь Гитлер, по свидетельству сопровождавшего его главного архитектора Третьего Рейха Альберта Шпеера, сказал, расчувствовавшись: «Увидеть Париж было мечтой всей моей жизни. Не могу выразить, до чего я счастлив, что сегодня эта мечта сбылась!»

Увидел – победил

Таким образом, даже в условиях войны город может оставаться видимым, предстая в своей открытости, обнаженности и незащищенности воплощенной мечтой завоевателя. Визуальный дискурс города в контексте войны противоречив и парадоксален. Военная победа над городом находит выражение в разнообразных формах его видимости и невидимости. Завоеватель снисходительно (то есть снисходя до него взглядом и милостью своей) позволяет городу оставаться видимым при условии его унижения, когда павший распластан где-то внизу, у ног победителя. Но если город оказывает сопротивление, если всем видимым своим обликом и невидимым духом противостоит захватчику, то главное желание завоевателя – стереть этот город с лица земли, сделать его абсолютно невидимым. Именно такой план осуществили в апреле 1937 года бомбардировщики легиона «Кондор» в отношении сакрального для населения Страны Басков городка Герника. Именно такой план несколькими годами позже Гитлер имел в отношении осажденного Ленинграда.

История крупнейших авианалетов на города в период Второй мировой войны – от разрушительнейших нацистских бомбардировок Варшавы (сентябрь 1939) и Роттердама (май 1940) до союзнических воздушных атак на Кельн (май 1942), Гамбург (июль 1943) и Дрезден (февраль 1945) – это совершенно особый период в проявлении города как визуального дискурса. Авианалет не просто сближает полномасштабное видение города и процесс его уничтожения, он ставит между ними краткий дефис, актуализуя формулу Юлия Цезаря «Veni, vidi, vici» (пришел, увидел, победил). История сокрушительных бомбардировок Второй мировой – свидетельство того, что в контексте Войны «увидеть» значит «победить»,

что глаз завоевателя не только видит город, охватывает его целиком, но может испускать в ответ огненные лучи, выжигающие дотла весь урбанизированный ландшафт, ровняя с землей все его архитектурные возвышения.

В наше время зафиксированные в фотодокументах виды нещадно разбомбленных городов периода Второй мировой войны вызывают вопрос: в чем был смысл столь разрушительного воздействия на город? Было ли такое очевидно планомерное уничтожение жилой квартальной ткани продиктовано соображениями военной необходимости? Ведь по некоторым данным, например, в британо-американских бомбардировках таких городов, как Дрезден или Гамбург, лишь не более двух процентов бомбовой мощи приходилось на объекты нацистской военной инфраструктуры. Ответ напрашивается сам собой: бомбардировки (для всех воевавших сторон) в огромной мере решали мифосимволические задачи инверсии видимого и невидимого. Как бы странно это ни звучало, но с точки зрения городского визуального дискурса бомбардировки явились ритуальной формой девизуализации города: военные авианалеты были, помимо всего прочего, одним из проявлений глобальных визуальных практик XX века.

Рефлексии уничтожения

На ближайшие послевоенные десятилетия эти практики нашли широчайшее и разнообразнейшее продолжение в искусстве фотографии. В урбанистической иконографии XX века всевозможные виды разбомбленных городов, усыпанных останками недавнего быта свежих руин заняли место, огромное как по количеству изображений, так и по силе воздействия на сознание зрителя. Фотография разбомбленного, разъятого на части, искаленного тела города стала способом его визуального самопроговаривания, самоосознания. Для целого ряда европейских городов документальные фотопортреты их изувеченных ландшафтов стали символической точкой отсчета в активном и весьма успешно продвигавшемся своем новом образе – города, возродившегося из пепла, вновь ставшего видимым. Сегодня в любом сувенирном киоске Кельна можно приобрести изображение лежащего в руинах города с единственной уцелевшей двойной



^ Рис. 6. Гитлер в Париже на смотровой площадке дворца Шайо. Выполненная его личным фотографом Вальтером Френцем фотография полна иконографического символизма: позади фюрера павший Париж и его главная вертикаль. Слева – главный зодчий Третьего Рейха архитектор и будущий рейхсминистр Альберт Шпеер, справа – главный ваятель, скульптор Арно Брекер



^ Рис. 8. Руины Кельна после союзнических бомбардировок в мае 1942 г. Не тронутая бомбардировками вертикаль кафедрального собора сохранилась лишь благодаря тому, что исполняла функцию навигационного ориентира для самолетов. Этот вид города в послевоенное время стал одним из самых знаменитых его иконографических образов

v Рис. 7. Один из видов Варшавы накануне чудовищной нацистской бомбардировки (сентябрь 1939 г.). Фото снято с борта разведывательного самолета Фокке-Вульф сил Люфтваффе. Его узнаваемая тень, упавшая на кровлю храма – потрясающее проявление визуального дискурса города в контексте войны. Метафора столкновения божественного и сатанинского в образе, соединившем видимый храм и взирающую на него с неба невидимую «птицу смерти»

вертикалью колоколен Кафедрального собора. Смысл сохранения и популяризации этого страшного образа состоит именно в том, чтобы в заданной им системе координат обозначить современный Кельн как видимый, открытый, бессмертный город.

Схожий опыт демонстрирует Берлин, который принято считать самым разбомбленным городом Второй мировой войны (более 67 тысяч тонн бомб было сброшено на него авиацией союзных сил). Картины разгромленного Берлина, вероятно, более популярные в победившем СССР, нежели в побежденной Германии, стали во многом отправной точкой его послевоенного визуального дискурса. В советской киноэпопее режиссера Михаила Чиаурели «Падение Берлина» мифологический образ побежденного города опирается на архетип отношений Города и Неба в форме выдуманного исторического события. В поверженный и освобожденный Берлин на сияющем

серебристыми крыльями самолете прилетает Сталин. Он спускается с небес на землю прямо перед Рейхстагом и сходит по трапу в ослепительно белом кителе не то генералиссимуса, не то святого. Навстречу ему с радостными приветствиями устремляется светящаяся счастьем интернациональная толпа народов.

В советском фольклорно-мифологическом дискурсе Берлина как «логова фашистского зверя» центральное место принадлежит руинам Рейхстага. Особое значение приобрела ставшая каноническим сюжетом история водружения знамени на его купол. Эта визуализация победы сконцентрировала множество символических смыслов, и в первую очередь, смысл обезглавливания чудовищного врага. Хотя в мае 1945 года купол Рейхстага еще сохранялся в виде полуразбитого остова, следующие полвека здание простояло без купола. Образ невидимого купола, купола-призрака (этакого «всадника без головы») был визуализирован Норманом Фостером, осуществлявшим с 1995 года архитектурную реконструкцию и восстановление здания. В пространстве между двумя взаимопротиворечащими визуальными дискурсами Берлина (немецким и советским) Фостер нашел удивительно точное решение, вписав Рейхстаг сразу во все важнейшие символические контексты.

Любопытно, что за несколько месяцев до начала фостеровской реконструкции Рейхстаг стал объектом грандиозной арт-игры в видимое-невидимое. Лидер мирового лэнд-арта Христо Явашев, получив на то разрешение Бундестага, полностью затянул здание серебристой пленкой. В визуальном дискурсе Берлина, актуализирующем современное и историческое, это стало двойной метафорой невидимости: в возникшем артефакте соединились образ упаковки и образ маскировки. Упакованность и замаскированность воплотили две разных формы невидимости города – мирную и военную.

В конце Второй мировой войны мифо-ритуальная практика визуального уничтожения города методом буквального стирания его с лица земли завершилась кошмарным атомным апофеозом. Опыт американских бомбардировок Хиросимы и Нагасаки в августе 1945 года довел сюжет инверсии видимого и невидимого до поистине сатанинского идеала: в условиях войны живой





^ Рис. 9. Эта фотография Дрездена, разрушенного бомбежкой британских ВВС в феврале 1945, – один из его самых выразительных иконографических памятников. Образ разрушенного города, увиденного с высоты (но не холодными глазами пилота бомбардировщика, а сострадающим взглядом Ангела) включает в визуальный дискурс Дрездена историко-символическое и религиозно-духовное измерения



^ Рис. 10. Разрушенное здание Рейхстага в мае 1945 г.

город, мгновенно увиденный с высоты неба как целое во всем многообразии его частей, мгновенно же и полностью уничтожается с помощью всего одной бомбы. И тут же в качестве рефлексии произведенной девизуализации города незамедлительно происходит документальное визуальное запечатление свежих руин.

ЗАТО невидимые

Выводя город на грань видимости-невидимости, война артикулирует не только тему открытого города, но в равной степени и тему города закрытого. Город в позиции защиты, обороны, противостояния стремится к закрытости, к невидимости. Для многих городов такая закрытость – их историческая судьба. Но речь не столько о городах, в разные исторические периоды окружавших себя крепостными стенами или рядами инженерных заграждений, сколько о городах, изначально созданных для целей военного противостояния и сокрытых в недоступных континентальных глубинах. Нам, живущим в постсоветской России, понятие «Закрытый город» говорит о многом. Это понятие – важная часть урбанистической истории страны. В недавнем прошлом невидимыми оставались не только территории, но даже скрытые за странными цифровыми псевдонимами имена таких городов.

Закрытые города Урала – пример одной из самых молодых разновидностей невидимого города. И хотя эти города никогда не подвергались осаде, нападению или бомбардировкам, их исторический генезис неразрывно связан с войной. Они изначально создавались (зачастую на основе уже существующих поселений) как тыловая опора державного военного противостояния. В основе закрытых городов (в современной государственной терминологии – ЗАТО, закрытые административно-территориальные образования), как правило, лежат ключевые производственные предприятия оборонного комплекса, деятельность которых связана с производствами, технологиями и продуктами, составляющими предмет государственной тайны. Формировавшиеся и развивавшиеся как научные и производственные центры по созданию ядерного оружия, закрытые города Урала – места, где рождается самое мощное и разрушительное оружие, определяющее военное могущество

страны. Посему эти города с момента своего появления включены не только в сюжет противостояния внешнему, иноземному врагу, но и в конспирологический сюжет секретной закрытости от собственного населения.

Полувековая игра советских закрытых городов в невидимость основывалась на целом ряде факторов их девизуализации. Во-первых, само географическое местоположение таких городов, размещение в глубине континентальных территорий определяло их труднодоступность, исключительную визуальную удаленность. Во-вторых, административное обеспечение режима закрытости, до сего дня выражающееся в километрах заборов и колючей проволоки вокруг поселений, в ограничении въезда-выезда и прочих средствах девизуализации, сделало их призрачными, виртуальными для большинства населения страны. Наконец, особую роль в формировании образа закрытых городов как невидимых сыграл их ядерный имидж. Особый род связи этих городов с атомной бомбой – вершиной развития средств девизуализации урбанистического ландшафта – определил и характер их собственной невидимости. Осознающие себя вождельными для врага военными целями, закрытые города отсекали как горизонтальные векторы их наземного восприятия, так и вертикальные векторы гипотетически возможного наблюдения за ними с небесной высоты. Десятилетиями они обматывали себя заборами и контрольно-следовыми полосами, они старательно окапывались, опуская главный горизонт своей тайной жизни ниже уровня земли. Их виды и планы никому не ведомы; за всю свою историю они не получили почти никакого иконографического отражения.

В наши дни, когда интернет-сервисы типа Google Maps позволяют не только объять любой закрытый город орлиным взором с высоты небес, но и, прибегнув к помощи кнопки «zoopt», взглянуть в детали его наземного устройства, стремление такого города к невидимости напоминает поведение страуса, зарывающего в песок органы собственного зрения. В ситуации фантастического роста возможностей глобальной оптики всей планетарной поверхности, в условиях все более и более видимого мира закрытые города испытывают состояние фрустрации, вызванное конфликтом между их собствен-



> Рис. 11. Рейхстаг, увенчанный прозрачным куполом в результате реконструкции, проведенной Норманом Фостером

ной генетической программой невидимости и глобальным вуайеризмом современного мира.

Сюжет закрытого города прожит в нашей стране не только малыми городами, имеющими официальный административный статус «ЗАТО». Практически любой российский промышленный город на протяжении всего советского периода жил как закрытый для постороннего взгляда, невидимый урбанистический муравейник, день и ночь работающий на войну. Утверждаясь в статусе уральской столицы и желая быть открытым миру современным мегаполисом, Екатеринбург (не имевший официального статуса ЗАТО) сталкивается сегодня с проблемой преодоления собственного генокода. Заложный в глубине континента город-крепость, Екатеринбург несет сюжет закрытости, невидимости через всю свою историю. Видимое и невидимое взаимодействуют и взаимопреобразуются здесь благодаря ключевым сим-

волическим кодам уральского ландшафта. Горнодобыча и переработка недр исторически определили тяготение города к подземельям, к скрытым, невидимым богатствам места. На протяжении почти всей своей истории Город стремится под землю. По сей день «андерграундные» екатеринбургские сюжеты (от подземных ходов Харитоновской усадьбы до кровавого подвала Ипатьевского дома) вызывают особый трепет у населения. И все же главный ген устойчивой невидимости Екатеринбурга – военный. Здесь из века в век добывался оружейный металл, производились различные комплексы вооружения. Город понимал сам себя как тыловую опору страны, которая должна быть надежно укрыта от врага. Стремление к невидимости растворено в крови этого города подобно тому, как свойственно оно профессиональному снайперу.



> Рис. 12. Рейхстаг, ставший невидимым в арт-акции Христо Явашева



> Рис. 13. Вид Хиросимы после атомной бомбардировки 6 августа 1945 г.

Свое стремление к невидимости, утверждение собственной закрытости для врага Екатеринбург (в советское время Свердловск) закреплял в соответствующих мифах, активно использующих ткань реальных событий. Например, в 1960 году большой резонанс получила словно бы специально срежиссированная история со сбитым над Свердловском американским самолетом-разведчиком. Его пилот, Френсис Гэри Пауэрс стал вполне символическим персонажем, чья попытка увидеть невидимое, охватить вражеским взором закрытый уральский город завершилась лишенной романтизма поимкой где-то на огородах деревни Косулино. Ставший героем международного скандала, мгновенно обретший всемирную известность невидимый дотоле Пауэрс был всего через полтора года обменен советским руководством на другого «бойца невидимого фронта» – советского разведчика Рудольфа Абеля. Подобные сюжеты, способствовавшие укреплению мифологии военного противостояния, накрепко связали Екатеринбург, как и многие малые закрытые уральские города, со смыслами невидимости как сопротивления. И это слышится даже в обозначающей их сегодняшней аббревиатуре «ЗАТО»: да, мы невидимы, «ЗАТО мы делаем ракеты...»

Пост-война

В наши дни, когда на дворе уже третье десятилетие XXI века, тема войны в контексте инверсий видимости и невидимости города существенно трансформировалась. Вероятно, можно даже говорить о новой – поствоенной визуальной культуре. Конечно, мы и сегодня видим, как война воспроизводит глубоко архаичные визуальные практики в отношении городов и урбанизированных ландшафтов. Но такие практики (как, например, в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года или в Пальмире в мае 2015 года) имеют подчеркнuto мифо-ритуальный характер и связаны с направленной на общественное устрашение девизуализацией культурных ценностей и образов преимущественно европейской городской цивилизации. Этот террористический вызов, разумеется, продолжает традицию войны как борьбы за «картинку». Но в условиях, когда мир городов полномасштабно присутствует в информационном пространстве как онлайн-визуализация

подробнее оцифрованного ландшафта, значение такой «картинки» резко возрастает. В то же время «гибридизация» войны, ее уход от ограниченного набора визуальных стереотипов былой военной истории к безграничному плюрализму образов предвосхищает новый поворот темы «Город и Война».

Еще более этот поворот обозначается в связи с тем, что силами войны нынче становятся совершенно новые субъекты. Прожив уже год в условиях войны с невидимым смертельным вирусом, можно с уверенностью утверждать, что в условиях этой новой реальности концепт видимости/невидимости, как и в целом визуальный дискурс города, требуют кардинального переосмысления.

Литература

1. Алябьев, А. Н. Хроника воздушной войны :: стратегия и тактика. 1939–1945. – Москва : Центрполиграф, 2006. – 494 с. : ил.
2. Салмин, Л. Невидимая Москва. К проблеме города как визуального дискурса // Проект Байкал. – 2018. – № 55. – С. 46–50
3. Фуко, М. Нужно защищать общество : Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1975–1976 учебном году. – Санкт-Петербург : Наука, 2005. – 312 с.
4. Шпеер, А. Воспоминания / пер. с нем. С. Фридлянд, И. Розанова. – Москва : Захаров, 2010. – 678 с.
5. Virilio, P. Bunker Archeology. – Editions du Demi-Cercle, 1994. – 214 p.
6. Virilio, P. Guerre et cinema. – Editeur Cahiers du cinéma, 1991. – 147 p.

References

- Alyabyev, A. N. (2006). *Khronika vozduzhnoi voyny: strategiya i taktika. 1939-1945* [Chronicle of the air war: strategy and tactics. 1939-1945]. Moscow: Centerpoligraf.
- Foucault, M. (2005). *Nuzhno zashchishchat obshchestvo: Kurs lektsii, pročitannykh v Kollezh de France v 1975-1976 uchebnom godu* [Society must be defended: Lectures at the Coll ge de France, 1975-1976]. Saint Petersburg: Nauka.
- Salmin, L. (2018). *Invisible Moscow. The issue of a city as a visual discourse*. Project Baikal, 15(55), 46-50. <https://doi.org/10.7480/projectbaikal.55.1280>
- Speer, A. (2010). *Vospominaniya* [Recollections] (S. Friedland, & I. Rozanova, Trans.). Moscow: Zakharov.
- Virilio, P. (1991). *Guerre et cinema*. Editeur Cahiers du cinema.
- Virilio, P. (1994). *Bunker Archeology*. Editions du Demi-Cercle.