

Сьюзен Сонтаг
Смотрим на чужие страдания



Сьюзен Сонтаг

Смотрим на чужие страдания

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=6539072
Смотрим на чужие страдания: Ад Маргинем Пресс; М.: 2014
ISBN 978-5-91103-170-1

Аннотация

«Смотрим на чужие страдания» (2003) – последняя из опубликованных при жизни книг Сьюзен Сонтаг. В ней критик обращается к своей нашумевшей работе «О фотографии» (1977), дописывая, почти тридцать лет спустя, своего рода послесловие к размышлениям о природе фотографического изображения. На этот раз в центре внимания – военная фотография, документальные и постановочные снимки чужих страданий, их смысл и назначение.

Содержание

1	4
2	9
3	17
4	24
5	29
6	36
7	39
8	43
9	45
Благодарности	48

Сьюзен Сонтаг

Смотрим на чужие страдания

Дэвиду

...aux vaincus!¹

Бодлер

Грязная нянька, Опыт...²

Теннисон

1

В июне 1938 года Вирджиния Вулф опубликовала свои смелые и для многих неприятные размышления об истоках войн. Написанная за предыдущие два года, когда она и большинство ее друзей и коллег-писателей напряженно следили за наступлением фашистских мятежников в Испании, эта книга имеет форму несколько запоздалого ответа на письмо видного лондонского юриста, который спрашивал ее: «Как, по вашему мнению, мы можем предотвратить войну?» Вулф начинает с язвительного замечания, что подлинный диалог между ними едва ли возможен. Хотя они принадлежат к одному классу, «образованному классу», между ними глубокая пропасть: юрист – мужчина, а она женщина. Войну устраивают мужчины. Мужчины (большинство мужчин) любят войну, для них «в сражении – слава, и необходимость, и удовлетворение»; женщины (большинство женщин) этих переживаний и радостей не разделяют. Что может знать о войне образованная – читай: обеспеченная, привилегированная – женщина, такая, как она?

Давайте испытаем эту «трудность общения», предлагает Вулф – посмотрим вместе на изображения войны. Изображения эти – фотографии, которые дважды в неделю рассылало осажденное испанское правительство. Она дает сноску: «Написано зимой 1936—1937 гг.». Проверим, пишет Вулф, «глядя на эти снимки, будем ли мы испытывать одинаковые чувства».

И продолжает:

«В сегодняшней утренней подборке есть фотография того, что могло быть трупом мужчины или женщины, однако так изувечено, что вполне может быть и трупом свиньи. Но вот, несомненно, мертвые дети, и явно – часть дома. Бомба снесла стену; там, где, по-видимому, была гостиная, еще висит птичья клетка...»

Самым сдержанным и быстрым способом выразить потрясение от этих снимков будет констатация того, что объект на них не всегда различим – настолько основательно разрушены плоть и камень. Реакция у нас одинаковая, – говорит она юристу, – «как бы ни различись наше образование и усвоенная традиция». Ее доказательство: и мы (здесь «мы» – это женщины), и вы, вероятно,отреагируем в одинаковых выражениях.

«Да, сэр, вы назовете это “ужасом и отвращением”. Мы тоже назовем ужасом и отвращением... Война, скажете вы, – это мерзость; варварство; войны надо прекратить любой ценой. И мы вторим вашим словам. Война – это мерзость; варварство; войны надо прекратить».

Кто сегодня верит, что войны можно отменить? Никто, даже пацифисты. Мы лишь надеемся (пока тщетно) остановить геноцид, привлечь к суду тех, кто грубо нарушал законы войны (такие законы есть, и воюющие стороны должны им подчиняться) и прекратить

некоторые войны, навязав противникам переговоры. Может быть, трудно вполне доверять отчаянной решимости, порожденной шоком Первой мировой войны, когда люди осознали, какому разрушению подвергла себя Европа. Осуждение войны как таковой не казалось столь пустым и абстрактным после бумажных фантазий пакта Бриана–Келлога в 1928 году, когда пятнадцать передовых стран, включая Соединенные Штаты, Францию, Великобританию, Германию, Италию и Японию, торжественно отказались от войны как инструмента национальной политики. В дискуссию включились даже Фрейд и Эйнштейн; их переписка была опубликована в 1932 году под заглавием «Почему война?». «Три гиней» Вирджинии Вулф, появившаяся после двадцати без малого лет громогласного осуждения войны, внесла в него оригинальную ноту (из-за чего была встречена хуже всех других ее книг), сделав упор на то, что считалось слишком очевидным или не заслуживающим упоминания, а тем более размышлений: что война – это мужская игра, что у машины убийства есть пол, а именно мужской. Тем не менее безоглядная смелость вулфовской версии «Почему война?» не отменяет того факта, что риторика ее отвращения к войне и ее выводы вполне традиционны и изобилуют повторами. А фотографии жертв войны сами – род риторики. Они повторяются. Они упрощают. Они агитируют. Они создают иллюзию согласия.

Обращаясь к этому гипотетически общему переживанию («мы с вами видим одни и те же мертвые тела, одни и те же разрушенные дома»), Вулф провозглашает, что потрясение от таких картин должно объединить людей доброй воли. Так ли? Вулф и не названный адресат этого письма длиною в книгу – не просто какие-то два человека. Притом что их разнит эмоциональный склад и образ жизни ввиду принадлежности к разным полам, как напомнила ему Вулф, юрист едва ли являет собой тип воинственного самца. Его антивоенная настроенность так же не вызывает сомнений, как и ее. Да и вопрос заключался не в том, «что вы думаете о предотвращении войн?». Он ставился так: «Как, по вашему мнению, *мы* можем предотвратить войну?».

Вот это «мы» и оспаривает Вулф с самого начала книги: она не позволяет своему собеседнику считать «мы» чем-то самоочевидным. Но после многих страниц, посвященных феминистской точке зрения, на этом «мы» она в конце концов и успокаивается.

Тем не менее никакое «мы» нельзя воспринимать как самоочевидность, когда речь идет о взгляде на боль других людей.

Кто такие «мы», которым адресованы эти шокирующие картины? Это «мы» включает не только сочувствующих маленькой стране или людей, борющихся за ее жизнь, но и гораздо более широкий слой – тех, кто лишь номинально озабочен гнусной войной в чужой стране. Фотографии – средство для того, чтобы сделать «реальными» (или «более реальными») события, которые привилегированные и просто благополучные люди, возможно, предпочли бы не заметить.

«Итак, на столе перед нами фотографии», – пишет Вулф, предлагая мысленный эксперимент читателю заодно с воображаемым юристом (видным, как следует из ее замечания, что он имеет право ставить после своей фамилии «К.А.» – Королевский адвокат), который может быть, а может и не быть реальным лицом. Так вот, представьте себе, что утром вам пришел по почте конверт с фотографиями. На них – искромсанные тела взрослых и детей. Они показывают, как война опустошает, крушит, дробит и сравнивает с землей выстроенный мир. «Бомба оторвала стену дома», – пишет Вулф об одном снимке. Конечно, город построен не из плоти. Но разъятые здания почти так же красноречивы, как расчлененные тела. (Кабул; Сараево; Мо стар; Грозный; шесть с половиной гектаров южного Манхэттена после 11 сентября 2001 года, лагерь беженцев в Дженине ...) Смотрите, – говорит фотография, – вот что это такое. Вот что делает война. И еще вот что. Война терзает и крушит. Война вынимает внутренности. Война выжигает. Рвет на части. Война – это *гибель*.

Не испытывать боли, не содрогнуться при виде этих картин, не стремиться к тому, чтобы был положен конец этим жестокостям, по мнению Вулф, может только моральный монстр. А мы, говорит она, не монстры, мы представители образованного класса. Нас губит недостаток воображения, эмпатии, мы не можем охватить умом эту реальность.

Но верно ли, что эти фотографии, запечатлевшие гибель мирных жителей, а не сражения армий, побуждали только к отрицанию войны? Нет, они способны были укрепить воинственный дух республиканцев. Разве не для этого они были предназначены? В осуждении войны Вулф и юрист заведомо согласны, и ужасные фотографии лишь подкрепляют уже сложившееся общее мнение. Если бы вопрос был поставлен иначе: «Как мы можем помочь защите испанской республики от сил милитаристского и клерикального фашизма?», эти фотографии, наоборот, могли бы подтвердить их убеждение в справедливости войны.

Картины, вызванные воображением писательницы, на самом деле не показывают, что делает война как таковая. Они демонстрируют конкретный способ ведения войны, способ, обычно именуемый «варварским», когда мишенью становятся мирные жители. Эту тактику бомбардировок, массового истребления, пыток и убийства пленных генерал Франко отрабатывал еще в 1920 годах, воюя в Марокко. Тогда правящие державы относились к этому снисходительнее: речь шла о колониальных подданных Испании, более темнокожих и вдобавок нехристиан; теперь его жертвами стали соотечественники. Видеть в этих снимках, как Вулф, только подтверждение того, что война чудовищна, – значит отвлечься от истории Испании. Значит отмахнуться от политики.

Для Вулф, как и для многих антимилитаристов, война родовое понятие, и картины, ею описываемые, – изображения безымянных общеродовых жертв. Снимки, рассылавшиеся мадридским правительством, как ни поразительно, лишены подписей. Но аргументы против войны не основываются на информации, кто, когда и где; сама произвольность беспощадной бойни является достаточным свидетельством. Для тех, кто уверен, что правда на одной стороне, а угнетение и несправедливость на другой и что битва должна продолжаться, – для них важно только, кто убит и кем. Для израильского еврея фотография ребенка, разорванного взрывом в пиццерии Иерусалима, – это прежде всего фотография еврейского ребенка, убитого террористом-смертником. Для палестинца фотография ребенка, разорванного танковым снарядом в Газе, – это прежде всего фотография палестинского ребенка, убитого израильским артиллеристом. Для воинов все решается просто: свой или враг. И все снимки ждут подписи – для объяснения или фальсификации. Во время боев между сербами и хорватами в начале последних балканских войн на пропагандистских пресс-конференциях и сербы, и хорваты демонстрировали одни и те же снимки детей, убитых при артобстреле деревни. Замени подпись и пользуйся их смертями.

Изображения убитых мирных жителей и разрушенных жилищ могут распалить ненависть к врагу, как это делала Аль-Джазира, арабский спутниковый телеканал со штаб-квартирой в Катаре, ежечасно крутивший ролик с разрушением лагеря беженцев в Дженине в апреле 2002 года. При всей зажигаемости этой хроники для множества тех, кто смотрит этот канал по всему миру, он не сообщил им об израильской армии ничего такого, чем они уже не были воспламенены. И наоборот, фотографии, свидетельствующие о том, что идет вразрез с лелеемыми верованиями, неизменно отвергаются как постановочные. На снимки, которые свидетельствуют о зверствах, совершённых твоей стороной, стандартная реакция такова: они сфабрикованы, зверств таких не было, а трупы привезены противником на грузовиках из морга и выложены на улице. Или, да, такое было, но враг учинил это сам над собой. Так, руководитель франкистской пропаганды утверждал, что 26 апреля 1937 года баски сами разрушили свой древний город и бывшую столицу Гернику, заложив динамит в водостоки (или, по позднейшей версии, сбросив бомбы, изготовленные на баскской территории) с тем, чтобы вызвать возмущение за границей и увеличить помощь республиканцам. Так же до

самого конца сербской осады Сараева и даже после нее сербы у себя на родине и за границей утверждали, что боснийцы сами устроили жуткие побоища в очереди за хлебом в мае 1992 года и на рынке в феврале 1994-го – обстреляли центр своей столицы крупнокалиберными снарядами или заминировали город. Мол, эти кошмарные зрелища были организованы специально для иностранных корреспондентов, чтобы усилить международную поддержку Боснии.

Фотографии изуродованных тел, конечно, можно использовать (как предлагает Вулф) для того, чтобы ярче представить бедствия войны и хотя бы на время сделать ее более реальной для тех, кто с войной никогда не сталкивался. Но человек, полагающий, что в нынешнем разделенном мире война может стать неизбежной и даже оправданной, возразит, пожалуй, что фотография никакой не аргумент против войны – разве что для тех, для кого понятия доблести и жертвенности стали пустым звуком. Разрушительность войны – если это не тотальное разрушение, которое по сути, уже не война, а самоубийство, – сама по себе не довод против того, чтобы войну вести, если только ты не думаешь (а некоторые все же так думают), что насилие не имеет оправданий, что сила всегда и при всех обстоятельствах не права. Не права, как утверждает Симона Вейль в своей благородной статье «“Илиада”, или Поэма о силе» (1940): сила превращает в вещь каждого, кто оказывается в поле ее действия³. Нет – возражают те, кто в конкретной ситуации не видит иного решения, чем вооруженная борьба, – насилие может возвысить свою жертву до статуса мученика или героя.

Использовать бесчисленные современные возможности наблюдения – издали, с помощью фотографии – за чужими муками можно по-разному. Фотографии зверств могут вызвать противоположные реакции. Призыв к миру. Призыв к мести. Или просто ошеломление оттого, что в мире непрерывно творятся ужасные вещи. Можно ли забыть три цветных снимка, опубликованных Тайлером Хиксом в «Нью-Йорк таймс» 13 ноября 2001 года? Они занимали верхнюю половину первой полосы в ежедневном разделе, посвященном новой американской войне – «Страна перед испытанием». На триптихе запечатлена судьба раненого талиба, которого нашли в канаве солдаты Северного альянса, наступавшие на Кабул. Первый кадр: солдата волокут на спине по каменистой дороге двое – один за руку, другой за ногу. Второй кадр (крупно): его окружили и поднимают на ноги; он с ужасом смотрит на них снизу. Третий: он лежит навзничь, раскинув руки, с согнутыми коленями, голый ниже пояса, весь в крови – кусок мяса, брошенный на дороге бандой. Надо быть изрядным стоиком, чтобы каждое утро просматривать в газете картинки, вызывающие слезы. Отвращение и жалость при виде фотографий, подобных этой, не должны отвлечь нас от вопроса: каких снимков, чьих жестокостей и смертей нам *не* показывают.

Долгое время некоторые верили, что если эти ужасы сделать зримыми, большинство людей осознают все безобразие, безумие войны.

За четырнадцать лет до книги Вулф «Три гинеи» – в 1924 году, в десятую годовщину немецкой мобилизации перед Первой мировой войной, Эрнст Фридрих, человек по идейным соображениям уклонившийся от призыва, опубликовал альбом «Война войне!» (Krieg dem Kriege!). Это – фотография как шоковая терапия: сто восемьдесят с лишним снимков, в основном из немецких военных и медицинских архивов, и многие из них во время войны были запрещены цензурой для публикации. Книга начинается с фотографий игрушечных солдатиков, пушечек и других игрушек, столь любимых мальчиками, и заканчивается снимками военных кладбищ. Между игрушками и могилами зритель совершает мучительное

³ Осуждая войну, Вейль тем не менее стремилась участвовать в защите испанской республики и борьбе с гитлеровской Германией. В 1936 г. она отправилась в Испанию как гражданский волонтер Интернациональной бригады; в 1942-м и начале 1943 г., будучи беженкой в Лондоне, уже больная, работала в комитете «Свободной Франции» и надеялась, что ее пошлют с заданием в оккупированную Францию. (Она умерла в английском санатории в августе 1943 г.)

фотопутешествие по четырем годам разрухи, кровопролития и упадка: разгромленные и разграбленные церкви и замки, уничтоженные деревни, обезображенные леса, взорванные торпедами пассажирские пароходы, искореженные машины, повешенные отказники, полуголые проститутки в военных борделях, предсмертные муки солдат, отравленных газами, армянские дети, похожие на скелеты. Почти на все серии «Войны войне!» тяжело смотреть, особенно на трупы солдат разных армий, кучами гниющие на полях и дорогах, в траншеях передовой. Но, конечно, самые невыносимые страницы этой книги, созданной для того, чтобы ужасать, находятся в разделе «Лицо войны» – двадцать четыре солдатских лица, изуродованных ранами и снятых крупным планом. И Фридрих не рассчитывал, что эти душераздирающие и тошнотворные образы будут говорить сами за себя. Каждую фотографию он снабдил страстной подписью на четырех языках (немецком, французском, голландском и английском), и зло милитаристской идеологии разоблачается и высмеивается на каждой странице. Германское правительство, ветеранские и другие патриотические организации немедленно осудили книгу; в некоторых городах полиция совершала налеты на книжные магазины, против публичной демонстрации снимков возбуждались судебные дела. С другой стороны, писатели левых убеждений, художники, интеллектуалы и многочисленные антивоенные объединения приветствовали книгу и предсказывали, что она решительным образом повлияет на общественное мнение. К 1930 году «Война войне!» выдержала десять изданий в Германии и была переведена во многих странах.

В 1938 году, когда вышли «Три гиней» Виржинии Вулф, замечательный французский режиссер Абель Ганс показал крупным планом контингент, по большей части неведомый публике – страшно искалеченных участников войны, *les gueules cassées* (буквально, «сломанные морды»), как прозвали во Франции бывших солдат с лицевыми ранениями. Это была кульминация его нового фильма «J'accuse»⁴. (Раннюю, примитивную версию этого фильма под тем же знаменитым названием Ганс снял в 1918—1919 гг.) Так же, как книга Фридриха, фильм Ганса заканчивается на военном кладбище – не только затем, чтобы напомнить нам о миллионах молодых людей, ставших жертвами милитаризма и бездарности за четыре года войны, той, что «положит конец всем войнам», как было обещано, – но и затем еще, чтобы ускорить святой суд, который совершили бы убитые над европейскими политиками и генералами, знай они, что через двадцать лет назреет новая война. «Morts de Verdun, levez-vous!» (Восстаньте, мертвые Вердена!), – кричит безумный ветеран, герой фильма и повторяет свой призыв по-немецки и по-английски: «Ваши жертвы были напрасны!» И громадная кладбищенская равнина извергает полчища шаркающих призраков с изуродованными лицами – в истлевших мундирах они встают из могил и движутся во всех направлениях, повергая в панику массы людей, уже мобилизованных на новую всеевропейскую войну. «Наполните ваши глаза этим ужасом! Только он может вас остановить!» – кричит он убегающим толпам живых, а они вознаграждают его за это мученической смертью, и он присоединяется к своим мертвым товарищам. Море невозмутимых призраков накатывается на испуганных участников и жертв будущей войны – *la guerre de demain*. Апокалипсис отгоняет войну.

А через год война началась.

⁴ Я обвиняю (фр.). – Прим. перев.

2

Созерцание бедствий, происходящих в чужой стране, стало существенной частью современного опыта – результат накопленных за полтора века приношений от особого рода профессиональных туристов, которые именуются журналистами. Теперь войны, помимо всего, – комнатные зрелища и звуки. В информации о том, что происходит в других странах, называемой «новостями», важное место уделяется конфликтам и насилию. «Главные новости там, где кровь» – такова традиционная установка таблоидов и круглосуточных новостных каналов, и реакция на сменяющиеся картины несчастья – сострадание, или негодование, или остренькое возбуждение, или одобрение.

Вопрос о том, как реагировать на постоянно растущий поток информации о бедствиях войны, возник уже в конце XIX века.

В 1899 году Гюстав Муанье, первый президент Международного комитета Красного Креста, писал:

«Теперь мы знаем, что происходит ежедневно во всем мире... благодаря тому, что описывают каждый день журналисты, читатели [газет], так сказать воочию видят страдания людей на полях сражений, и крики этих людей звучат у них в ушах...»

Муанье думал о растущих потерях среди сражающихся, для помощи которым, независимо от их принадлежности, и был учрежден Красный Крест. Убойная сила армий значительно выросла после Крымской войны (1854—1856), благодаря новому оружию, такому как винтовка, заряжаемая с казны, и пулемет. Хотя страдания воюющих стали ближе для тех, кто только читал о них в прессе, говорить в 1899 году, что мы знаем о происходящем «ежедневно во всем мире», было преувеличением. И хотя страдания сражающихся в далеких войнах теперь открыты нашему зрению и слуху, это все равно преувеличение. То, что на новостном жаргоне называется «миром» – «Дайте нам двадцать две минуты, и мы покажем вам мир», по несколько раз в час возглашает одна радиостанция – на самом деле отнюдь не мир, а очень маленькое место и географически и содержательно, и то, что считают заслуживающим внимания, полагается сообщить кратко и выразительно.

Наша осведомленность о страданиях, накапливающихся в ходе чужих войн, сконструирована другими людьми. Главным образом в форме, запечатленной камерами, она возникает, как вспышка, становится достоянием многих и затухает. В отличие от письменного свидетельства, нацеленного на более или менее широкий круг читателей, в зависимости от того, насколько сложны его – свидетельства – мысль, система отсылок и словарь, фотография располагает только одним языком и в принципе предназначена для всех.

В первых крупных войнах, запечатленных фотографией, – Крымской и гражданской войне в Америке – и во всех последующих, вплоть до Первой мировой, само сражение было недоступно камере. Что касается фотографий 1914—1918 гг., в подавляющем большинстве анонимных, они показывают ужасы войны эпически, обычно через последствия боев: усеянную трупами местность или лунный ландшафт, оставленный после себя позиционной войной; опустошенные французские деревни, по которым прошли войска. Фотолетопись войны в ее нынешнем виде могла возникнуть лишь через несколько лет благодаря коренному усовершенствованию аппаратуры – изобретению малоформатной камеры, такой как «лейка» с 35-миллиметровой пленкой на 36 кадров. Теперь снимать можно было в разгар боя (с разрешения военной цензуры) и показывать крупным планом грязных, изнуренных солдат и пострадавших мирных жителей. Первой войной, «освещавшейся» по-новому, была гражданская война в Испании (1936—1939): на фронтах и в городах, подвергавшихся бомбежкам, работал большой отряд фотографов; их снимки немедленно появлялись в газетах и журналах, испанских и зарубежных. Американская война во Вьетнаме, за которой изо дня в день

следило телевидение, еще больше приблизила к фронту-на-дому зрелище смерти и разрушений. С тех пор сражения и побоища, снятые в реальном времени стали привычной составляющей бесконечного потока домашних телеразвлечений. Нынешний зритель имеет возможность наблюдать за драмой в любой точке земного шара, и, чтобы выгородить место в его сознании для одного определенного конфликта, надо ежедневно, раз за разом прокручивать обрывки хроники этого конфликта.

Событие становится реальным – для тех, кто находится в другом месте и наблюдает его в виде «новостей», – когда его фотографируют. Но зачастую лично пережитая катастрофа жутковатым образом воспринимается как ее изображение. Во время атаки на Международный торговый центр 11 сентября 2001 года те, кто спасся из башен или наблюдал их обрушение вблизи, нередко описывали свои первые впечатления как «нереальные» «сюрреалистические», как «кино». (После сорока лет крупнобюджетных голливудских фильмов катастроф «Это было как кино» – фраза, выражавшая первое потрясение у свидетелей катастрофы, – пришла на смену прежней: «Это было как во сне».)

Мы погружены в непрерывный поток изображений (телевидение, кино, видео в Интернете), но крепче всего застревает в голове фотография. Память полнится стоп-кадрами; основной ее элемент – одиночный образ. В эпоху информационной избыточности фотография позволяет быстро воспринять предмет или событие и в компактной форме его запомнить. Фотография – что-то вроде цитаты, афоризма или пословицы. У каждого из нас хранятся в памяти сотни фотографий, и к любой можно в любой момент обратиться. Сошлемся на самую знаменитую фотографию с гражданской войны в Испании: Роберт Капа снял республиканского солдата в тот миг, когда его сразила пуля. Всякий, кто слышал об этой войне, наверное, может вызвать из памяти зернистую черно-белую фотографию человека в белой рубашке с засученными рукавами, падающего навзничь на склоне холма; правая рука его, откинута назад, выпустила винтовку; сейчас он упадет, мертвый, на собственную тень.

Фото потрясает – и в этом вся суть. Мобилизованные в журналистику зрительные образы должны были останавливать внимание, удивлять, ошеломлять. Как гласил старый рекламный лозунг газеты «Пари матч», основанной в 1949 году, «Вес слов, шок от снимков». Фотография нацелена на поиски все более драматических (как их часто характеризуют) образов, и это стало нормой в культуре, где шок – ведущий стимул потребления и источник ценности. «Красота будет конвульсивной, или ее не будет», – провозгласил Андре Бретон. Он назвал свой эстетический идеал «сюрреалистическим», но в культуре, радикально перестроившейся на коммерческий лад, требовать, чтобы образ кричал, ошарашивал, бил по нервам – это уже элементарный реализм и трезвый деловой подход. Как еще привлечь внимание к твоему продукту или твоему искусству? Как еще заявить о себе, когда картинки обрушиваются на потребителя сплошным потоком, а горстку их показывают ему снова и снова? Образ как шок и образ как клише – две стороны одного и того же явления. Шестьдесят пять лет назад все фотографии были до некоторой степени в новинку. (Вулф, чье лицо появилось на обложке журнала «Тайм» в 1937 году, вряд ли могла вообразить, что когда-нибудь оно украсит собой футболки, кофейные кружки, пакеты книжных магазинов, магнитики для холодильников, коврики для компьютерных мышей.) Зимой 1936—1937 гг. фотографии военных ужасов были редкостью; те, к которым апеллирует Вулф в «Трех гинеех», представлялись чуть ли не тайным знанием. Сейчас ситуация совершенно иная. Сверхобъеденное, сверхпопулярное изображение мук и разрушений – неизбежная часть наших знаний о войне, внедренная камерой.

* * *

Фотография дружна со смертью с самого своего рождения в 1839 году. Поскольку изображение, полученное с помощью камеры, – буквально след того, что происходило перед объективом, снимок как напоминание об исчезнувшем прошлом и умерших близких имел преимущество перед любой картиной. Запечатлеть же саму смерть в процессе было не по силам фотографии: пока камеру приходилось перетаскивать, устанавливать, выравнивать, возможности ее были ограничены. Но как только она освободилась от штатива, обзавелась дальномером и сменными объективами, позволившими ей увидеть подробности с большого расстояния, снимок смог гораздо непосредственнее и внушительнее рассказать об ужасах массового убийства, чем любое словесное свидетельство. Если можно назвать год, когда фотография доказала, что способна охарактеризовать, а не просто зафиксировать самые отвратительные реалии гораздо четче, чем любые сложные повествования, то это год 1945-й. Это фотографии, снятые в апреле и начале мая 1945 года в Берген-Бельзене, Бухенвальде и Дахау – в первые дни после освобождения лагерей. И снимки, сделанные в начале августа свидетелями-японцами, в частности Ёске Ямахатой, после сожжения жителей Хиросимы и Нагасаки.

Эпоха потрясений – для Европы – началась за тридцать лет до этого, в 1914 году. Через год после начала Великой войны, как ее одно время называли, многое из того, что представлялось данностью, оказалось хрупким, даже беззащитным. Кошмар самоубийственного противостояния, из которого воюющие страны не могли выпутаться – и прежде всего ежедневное кровопролитие в окопах Западного фронта, – этот кошмар, казалось многим, невозможно описать словами⁵. В 1915 году не кто иной, как сам Генри Джеймс, этот пышноречивый волшебник, великий мастер укутывать реальность в слова, заявил в «Нью-Йорк таймс»: «По среди всего этого так же трудно найти слова, как вынести свои мысли. Война исчерпала слова; они ослабели, они выхолостились...» А Уолтер Липпман в 1922 году писал: «Фотографии имеют такую власть над воображением, какой вчера обладало печатное слово, а до того – устное. Они кажутся самой реальностью».

Фотографии – и в этом их сила – объединяют в себе два противоположных свойства. Объективность присуща им по природе. С другой стороны, фото – это всегда точка зрения. Снимок – запись реальности, неоспоримая, в отличие от любого, даже самого беспристрастного словесного отчета, поскольку записала машина. И в то же время снимок – свидетельство о реальности, поскольку снимавший присутствовал при событии.

Фотографии, утверждает Вулф, «не аргумент, они просто голая констатация факта, адресованная глазу». На самом деле они не «просто» что-то и как всего лишь факт их не рассматривают – ни Вулф, ни другие люди. Ибо, как она тут же отмечает, «глаз связан с мозгом, мозг с нервной системой. А она мгновенно посылает сигналы через каждое воспоминание о прошлом и чувство настоящего». Эта оборотливость позволяет фотографиям быть объективной регистрацией и в то же время личным свидетельством, верной копией или записью момента реальности и истолкованием этой реальности – к чему давно стремилась литература, но никогда не могла осуществить в этом буквальном смысле.

Те, кто подчеркивает свидетельский аспект фотоизображения, должны уточнить вопрос о субъективности его создателя. От фотографии ужасного люди хотят веского свидетельства без художественных ухищрений, которые приравниваются к неискренности или

⁵ В первый день битвы на Сомме, 1 июня 1916 г., были убиты и тяжело ранены шестьдесят тысяч британских солдат – тридцать тысяч из них в первые полчаса. К концу битвы, за четыре с половиной месяца потери обеих сторон составили 1 300 000 человек, а британские и французские войска продвинулись на восемь километров.

даже вымыслу. Картины адских событий кажутся более достоверными, если в них не заметно «выгодного» освещения и композиции, потому что фотограф – либо любитель, либо (что также годится) придерживался какого-то из привычных стилей антиискусства. Когда эти фотографии не претендуют на высокое искусство, в них труднее усмотреть пропаганду (а все широко известные снимки бедствий сегодня не свободны от таких подозрений) и труднее разглядеть за ними стремление сыграть на чувствах зрителя, пробудить необременительное сочувствие.

Фотографии, лишенные лоска, приветствуются не только как особо достоверные. Некоторые могут соперничать с самыми мастеровитыми – настолько расплывчаты критерии то го, что делает снимок запоминающимся, красноречивым. Это хорошо показала поучительная выставка фотографий, запечатлевших разрушение Центра международной торговли, которая была устроена в конце сентября 2001 года в манхэттенском Сохо. Организаторы этой выставки, звучно названной «Здесь Нью-Йорк», призвали всех, любителей и профессионалов, нести фотографии самой атаки и ее последствий. В первые же недели откликнулись больше тысячи человек, и у каждого взяли на выставку хотя бы по одной фотографии. Без подписей и указания авторов они были развешены в двух узких залах или включены в слайд-шоу на одном из мониторов (и размещены на сайте выставки). Их можно было купить – в виде высококачественных копий из струйного принтера, любую за одну и ту же небольшую цену – двадцать пять долларов (выручка шла в фонд помощи детям людей, погибших 11 сентября). После покупки человек мог узнать, кто автор фотографии – Жиль Пересс (один из организаторов выставки), или Джеймс Нактвей, или же учительница-пенсионерка, заснявшая простой «мыльницей» из окна своей спальни в Гринич-Виллидже обрушение северной башни. Подзаголовок выставки «Демократия фотографии» подразумевал, что среди любительских фотографий найдутся такие, которые ничем не уступят снимкам опытных профессионалов. Так оно и было – и это кое-что говорит о фотографии, хотя и не обязательно о демократии культуры. Фотография – единственное важное искусство, где профессиональная подготовка и многолетний опыт не гарантируют безусловного преимущества перед необученным и неопытным – среди прочего потому, что большую роль играет случайность (или везение) и ценится все спонтанное, неотшлифованное, несовершенное. (Подобное – редкость в литературе, где практически ничто не определяется случаем или везением и изысканность слога не наказуема; ни в исполнительских искусствах, где настоящий успех невозможен без долгой учебы и ежедневных упражнений; ни в кино, где не играют большой роли предрассудки против искусства, весьма влиятельные в современной художественной фотографии.)

Отнестись к фотографии как к наивной вещи или как к произведению опытного мастера, в любом случае ее смысл – и реакция зрителя – зависит от того, как она истолкована, то есть от слов. Идея этой выставки, время и место и взволнованные зрители сделали ее событием в некотором роде исключительным. Хмурые ньюйоркцы, всю осень простаивавшие часами в очереди на Принс-стрит, чтобы увидеть «Здесь Нью-Йорк», не нуждались в подписях. Понимания, о чем эти фотографии, хватало, и даже с излишком – дом за домом, улица за улицей, пожары, обломки, страх, изнеможение, горе. Но когда-нибудь надписи, конечно, понадобятся. Ошибочные истолкования, абerrации памяти, новые идеологические употребления снимков – все это скажется на них.

Когда сюжет отдален, то, что «говорит» фотография, может быть прочитано по-разному. В конце концов, в фотографию вчитывают то, что она *должна* говорить. Склейте длинный кадр невозмутимого лица с такими несхожими сюжетами, как тарелка горячего супа, мертвая девочка, девушка на диване, и – это продемонстрировал в 1920-х годах в своей мастерской первый теоретик кино Лев Кулешов – зрители будут дивиться тонкости и разнообразию актерской мимики. В случае неподвижной фотографии мы опираемся на то, что нам

известно о драме, один из моментов которой запечатлен на снимке. «Собрание по случаю распределения земли, Эстремадура, Испания, 1936» – часто репродуцируемая фотография Дэвида Симора (псевдоним «Шим»): на ней худая женщина с грудным младенцем смотрит вверх (настороженно? с тревогой?). Этот снимок задним числом часто толкуют так, что женщина испуганно озирает небо в ожидании налета. Выражение ее лица и окружающих как будто бы полно тревоги. Память изменила снимок в соответствии со своими надобностями и придала фотографии Шима символический статус, вложив в нее не то, что она изображала (собрание на открытом воздухе за четыре месяца до начала войны), а то, что скоро должно было произойти в Испании и вызвать во всем мире колоссальный резонанс: бомбардировки городов и селений с единственной целью полностью их уничтожить – на европейской территории эта тактика была применена впервые⁶. Прошло немного времени, и в небе действительно появились самолеты и стали бросать бомбы на безземельных крестьян вроде тех, что на фотографии. (Посмотрите еще раз на мать с младенцем у груди, на ее наморщенный лоб, прищуренные глаза, приоткрытый рот. По-прежнему ли на лице у нее тревога? Не кажется ли теперь, что щурится она от солнца?)

Фотографии, которые получала Вулф, рассматриваются как окно в войну: нечто прозрачное, открывающее вид на предмет. Ее не интересовало, что у каждой есть «автор», что фотография представляет *чей-то* взгляд – хотя как раз в конце 1930-х годов и образовалась профессия вооруженного камерой индивидуального свидетеля войны и военных жестокостей. Когда-то военные фотографии появлялись главным образом в ежедневных и еженедельных газетах. (Газеты стали печатать фотографии в 1880 году.) Затем в дополнение к старым популярным журналам, возникшим в конце XIX века, таким как «Нэшнл джиографик» и «Берлинер иллюстрирте цайтунг», использовавшим фотографии как иллюстрации, появились тиражные еженедельные журналы – французский «Вю» (в 1929 г.), американский «Лайф» (в 1936-м) и английский «Пикчер пост» (в 1938-м). Строились они именно на фотографиях (с короткими сопроводительными текстами) и на «рассказах в фотографиях» – сериях из, как минимум, четырех-пяти снимков одного фотографа с приложением статьи, поясняющей их содержание. В газете же, наоборот, фотография – обычно одна – поясняла статью.

В газете военная фотография была окружена словами (статьи, которую она иллюстрировала, и других статей), а в журнале она чаще соседствовала с другой, рекламирующей что-нибудь. В «Лайфе» от 12 июля 1937 года фотография смертельно раненного республиканского солдата, сделанная Робертом Капой, занимала всю правую страницу, а напротив нее всю левую – реклама «Виталиса», мужского крема для волос. Там на маленьком снимке мужчина напрягался в теннисе, а на большом портрете он уже в белом смокинге, с прилизан-

⁶ Притом, что Франко вел войну варварским способом, больше всего запомнились своей жестокостью именно эти бомбежки. По большей части их вела немецкая авиация, присланная Гитлером на помощь Франко – «Легион Кондор». Напоминанием о них стала «Герника» Пикассо. Но прецеденты были. Спорадические и сравнительно неэффективные бомбардировки осуществлялись еще в Первую мировую войну; немцы, например, с цеппелинов, а потом и с аэропланов бомбили города, в том числе Лондон, Париж и Антверпен. Но гораздо более смертоносными – начиная с атаки итальянских истребителей в Триполитании в 1911 г. – были налеты европейцев на свои колонии. Та к называемым «операциям по контролю с воздуха» отдавали предпочтение потому, что это было экономичнее, чем держать большие гарнизоны в беспокойных британских владениях. Одним из них был Ирак, доставшийся Британии (вместе с Палестиной) в качестве трофея после Первой мировой войны и расчленения Османской империи. В 1920–1924 гг. недавно сформированные Королевские ВВС регулярно бомбили иракские деревни, часто – отдаленные селения, где могли укрыться повстанцы. Один из командиров описал их тактику: налеты «осуществлялись непрерывно, днем и ночью, мишенями были дома, население, посевы и скот». В 1930-х общество было потрясено именно тем, что истреблению с воздуха подвергаются жители Испании: здесь такого не должно было происходить. Как отметил Дэвид Рифф, такое же чувство вызвали жестокости, творимые сербами в Боснии в 1990-х гг. – в концлагерях, таких как Омарска, в начале войны или в Сребренице, где около восьми тысяч мирных жителей, мужчин и подростков, не успевших скрыться, были расстреляны и похоронены в братских могилах. Это произошло после того, как голландский батальон миротворческих сил ООН оставил город генералу Ратко Младичу. Такое больше никогда не должно повториться в Европе.

ными блестящими волосами и идеальным пробором⁷. Такой разворот, где обе камеры как бы не замечают друг дружку, теперь выглядит не просто странным, а на удивление устарелым.

В системе, основанной на максимальном распространении изображений, одних свидетельств недостаточно – нужен еще свидетель-звезда, знаменитый своей храбростью и неутомимостью в добыче важных, беспокоящих фотографий. Один из первых выпусков «Пикчер пост», напечатавший серию фотографий Капы с испанской войны, дал на обложке красивый профиль фотографа с камерой: «Величайший военный фотограф Роберт Капа». В глазах противников войны имена фронтовых фотографов были окружены ореолом, особенно если война принадлежала к той редкой категории вооруженных конфликтов, когда человек с совестью вынужден принять чью-то сторону. (Война в Боснии почти шестьдесят лет спустя, сделала такими же пристрастными журналистов, работавших в осажденном Сараеве.) И в отличие от войны 1914—1918 годов, которая для многих победителей со всей очевидностью была колоссальной ошибкой, вторую «мировую войну» победители единодушно расценивали как необходимую, такую, от которой нельзя было уклониться.

Фотожурналистика заняла свое почетное место в начале 1940-х годов, во время войны. Из всех войн новейшего времени ее справедливость меньше всего вызывала сомнений и окончательно была засвидетельствована, когда в 1945 году открылся весь масштаб зла, творившегося нацистами. Эта война придала фотожурналистам новую легитимность, оставив мало места для левого диссидентства, характерного для серьезной фотографии в период между войнами – тут можно вспомнить и «Войну войне!» Фридриха, и ранние работы Капы, самого знаменитого в поколении политически ангажированных фотографов, чьей главной темой была война и ее жертвы. В атмосфере либерального оптимизма относительно разрешимости острых социальных проблем на первый план вышел вопрос о средствах существования и независимости фотографа. Капа с несколькими коллегами (в том числе Шимом и Анри Картье-Брессоном) в 1947 году организовал кооператив в Париже, фотографическое агентство «Магnum». Задача у агентства – которое вскоре сделалось самым влиятельным и престижным объединением фотожурналистов – была практическая: представлять предприимчивых фотографов-фрилансеров перед иллюстрированными журналами и устраивать им командировки. В то же время устав «Магнума», моралистический по духу, как и другие уставы новых международных организаций, возникших непосредственно после войны, обозначил миссию фотожурналистов: вести хронику своего времени, будь то военное или мирное, выступать беспристрастными свидетелями, свободными от шовинистических предрассудков.

Голосом «Магнума» фотография объявила себя глобальным предприятием. Национальность фотографа и печатных органов, с которыми он сотрудничает, в принципе не имели значения. Фотограф мог быть откуда угодно. А его или ее поле деятельности – весь «мир». Фотограф – странник, его тянет туда, где происходят чем-то интересные войны (вообще войн много).

Однако память о войне, как и всякая память, чаще всего локальна. Армяне, большинство диаспоры, хранят память о геноциде 1915 года. Греки не забывают кровопролитной гражданской войны, бушевавшей в конце 1940-х годов. Но чтобы война стала объектом внимания не только тех, кого она затрагивает непосредственно, но и мировой общественности, она должна быть чем-то исключительным, а не просто столкновением интересов воюющих сторон. Большинство войн этим свойством не обладают. Пример: война за область Чако (1932—1935) между Боливией (население – 1 миллион) и Парагваем (население 3,5 милли-

⁷ Знаменитая фотография Капы, сделанная (по его словам) 5 сентября 1936 г. впервые была опубликована в «Вю» 23 сентября 1936 г. над другой фотографией, снятой с той же точки, при том же освещении: на том же склоне, так же выронив из правой руки винтовку, падает другой республиканский солдат. Эту другую больше нигде не печатали. Первая вскоре появилась в газете «Пари-суар».

она)⁸ унесла жизни ста тысяч солдат. Ее наблюдал немецкий фотожурналист Вилли Руге, и его превосходные фронтовые снимки, сделанные с близкого расстояния, забыты так же, как сама война. А вот гражданская война в Испании 1930-х годов, войны сербов и хорватов с Боснией в середине 1990-х, обострившееся в 2000 году противостояние между израильтянами и палестинцами шли под прицелом многих камер, потому что за ними стояли более масштабные конфликты. Гражданская война в Испании была противостоянием фашистской угрозе и (как выяснилось) генеральной репетицией грядущей европейской или «мировой» войны. Босния, маленькая, только еще оперявшаяся европейская страна, желавшая остаться мультикультурной и независимой, сопротивлялась доминирующей региональной державе и ее неофашистской программе этнических чисток. Продолжающийся спор за право управлять территориями, на которые претендуют и израильтяне, и палестинцы, отягощен многими факторами: тут и укоренившаяся репутация еврейского народа, и память об истреблении нацистами европейских евреев, и жизненно важная поддержка государства Израиль Соединенными Штатами, и восприятие его как государства апартеида, грубо распоряжающегося землями, оккупированными в 1967 году. Между тем от более жестоких войн, где мирных жителей уничтожали с воздуха и убивали на земле (длившаяся десятилетиями гражданская война в Судане, иракская кампания против курдов, чеченская война в России), осталось сравнительно мало фотографий.

Очаги несчастий, запечатленные выдающимися фотографами в 1950-х, 1960-х годах и в начале 1970-х, по большей части находились в Азии и Африке: Вернер Бишоф снимал голодающих в Индии, Дон Маккалин – жертв войны и голода в Биафре, Уильям Юджин Смит – жертв смертоносного загрязнения воды в японском рыбацком поселке. Голод в Индии и Африке нельзя считать чисто «природной» катастрофой, его можно было предотвратить, это были огромные преступления. А то, что произошло в Минамате, было преступлением явным: корпорация «Чиско» знала что делает, когда сбрасывала ртутные отходы в залив. (После года съемок Смита покаркали наемники «Чиско», которым было велено положить конец его фотографическому расследованию.) Но война – самое большое преступление, и с середины 1960-х годов большинство известных фотографов, снимавших войну, считали своей обязанностью показать ее «настоящее» лицо. Цветные фотографии измученных вьетнамских крестьян и раненых американских солдат, которые делал Ларри Барроуз и публиковал в «Лайф» начиная с 1962 года, определенно подкрепили протест против американской войны во Вьетнаме. (Барроуз погиб в 1971 году, когда американский военный вертолет, в котором он летел еще с тремя фотографами, был сбит над тропой Хо Ши Мина в Лаосе. Сам журнал «Лайф» закрылся в 1972 году, к огорчению многих, кто подобно мне воспитывался на его фотографиях войны и произведений искусства.) Барроуз был первым видным фотографом, снимавшим всю войну в цвете – еще больше правдоподобия, еще сильнее шок. При нынешних политических настроениях, окрашенных большей доброжелательностью к военным, чем когда-либо за последние десятилетия, фотографии несчастных рядовых с потухшим взглядом, раньше воспринимавшиеся как осуждение милитаризма и империализма, теперь могут показаться воодушевляющими. Сюжет их пересмотрен: простые американские парни исполняют неприятный, но почетный долг.

За исключением сегодняшней Европы, объявившей об отказе от войн, большинство людей, как и прежде, не хотят подвергать сомнению доводы правительств в пользу начала или продолжения войны. Требуются очень специфические обстоятельства, чтобы война стала решительно непопулярной. (Перспектива быть убитыми не обязательно имеет здесь решающее значение.) Когда они налицо, материал, собранный фотографами с идеей разоблачить войну, будет очень полезен. Но если протеста нет, в тех же антивоенных фотогра-

⁸ По-видимому, опечатка. Соотношение численностей обратное. – *Прим. перев.*

фиях увидят пафос или достойный восхищения героизм борьбы, которая может закончиться только победой или поражением. Намерения фотографа не определяют смысла снимка, он будет жить своей жизнью, подчиняясь прихотям и настроениям общественных групп, которым он понадобится.

3

В чем разница между протестом против страданий и знанием о них?

У иконографии страданий длинная родословная. Достойными изображения чаще всего считались страдания, причину которых видели в гневе, божественном или человеческом. (Страдания от естественных причин, таких как болезнь или роды, мало представлены в истории искусства, а те, что вызваны случайностью, не представлены практически совсем, как будто никто не страдал из-за несчастного случая или собственной неосторожности.) Скульптурная группа «Лаокоон», бесчисленные полотна и скульптуры с изображением Страстей Христовых, грандиозный визуальный каталог жестоких казней христианских мучеников – задачей их было тронуть и взволновать, поучать и пояснять примером. Зритель мог испытывать сострадание, а в случае христианских святых вдохновляться образцами веры и стойкости, но это – судьбы, тут нет места спору или о суждению.

Кажется, что интерес к телу, испытывающему боль, почти так же велик, как внимание к обнаженному телу. Долгое время в христианском искусстве изображения ада позволяли удовлетворить оба эти влечения. Иногда поводом могло быть библейское обезглавливание (Олоферн, Иоанн Креститель) или резня (избиение младенцев, одиннадцати тысяч кельнских дев) и т. п., наделенные статусом подлинного исторического события или неумолимой судьбы. Античность в классической живописи изобилует жестокими сценами, на которые трудно смотреть: языческие мифы даже в большей степени, чем христианские повести, предлагают сюжеты на любой вкус. Морального заряда в этих жестоких изображениях нет. Только вызов: сможешь смотреть на это? Есть удовлетворение оттого, что способен смотреть без содрогания. Есть удовольствие в содрогании.

Содрогнуться перед гравюрой Гольциуса «Дракон пожирает товарищей Кадма» (1588), где дракон отгрызает у человека лицо, и перед фотографией солдата Первой мировой войны, у которого снесено лицо, – не одно и то же. В первом случае ужасное – часть сложного сюжета (люди в пейзаже), демонстрирующего остроту глаза и твердость руки художника. Во втором – снятый с близкого расстояния страшно изувеченный реальный человек; только он, и больше ничего. Придуманный ужас тоже может угнетать (мне, например, тяжело смотреть на замечательную картину Тициана «Наказание Марсия», где с последнего живьем сдирают кожу, да и на другие картины с этим сюжетом). Но при виде реального ужаса, снятого вблизи, испытываешь потрясение и стыд. Может быть, смотреть на изображения таких предельных мук имеют право только те, кто способен их как-то облегчить, – к примеру, хирурги госпиталя, где был сделан этот снимок, – или те, кто извлечет из этого урок. Мы же, остальные – вуайёры, хотим мы это признать или нет.

Всякий раз ужасное ставит нас перед выбором: быть либо зрителями, либо трусами, отводящими взгляд. Те, кто в состоянии смотреть, и составляют публику, которой адресованы эти картины. Муки, канонический сюжет в искусстве, зачастую представлены в живописи как зрелище, спектакль, который наблюдают (или игнорируют) другие люди. Подразумевается вот что: нет, происходящего нельзя остановить. И то, что внимательные зрители перемешаны с незаинтересованными, служит только лишним подтверждением его неизбежности.

Изображение мучений как чего-то предосудительного и даже недопустимого появляется в истории искусств вместе с одним конкретным сюжетом: надругательства разбужившихся победоносных солдат над гражданским населением. Это принципиально светский сюжет, и возникает он в XVII веке, когда столкновения и перегруппировка сил в Европе стали материалом для художников.

В 1633 году Жак Калло опубликовал серию из восемнадцати офортов под названием «Les Misires et les Malheurs de la Guerre» («Бедствия войны»), где изобразил насилия, чинимые над мирным населением его родной Лотарингии в начале 1630-х годов, когда ее оккупировали французские войска. (Шесть маленьких офортов на ту же тему Калло сделал раньше, и они появились в 1635 году, в год его смерти.) Картина широкая и проникновенная; большие сцены со многими фигурами, сцены исторические, под каждой нравоучительная подпись в стихах о жизни и убийствах, изображенных на офортах. Калло начинает с изображения вербовки наемников; потом показывает жестокую битву, резню, грабеж, насилие, приспособления для пыток и казней (дыба, дерево с висельниками, расстрел, столб для сожжения живьем, колесо), месть крестьян солдатам и заканчивает раздачей вознаграждений. Настойчивость в демонстрации жестокостей победившей армии поразительна и беспрецедентна, но французские солдаты – лишь главные злодеи в этой оргии насилия, и в душе христианского гуманиста Калло находится место не только для скорби о конце независимого герцогства Лотарингского, но и о тяжелой послевоенной доле нищих солдат, которые сидят на дороге и просят подаяния.

У Калло были последователи, например второстепенный немецкий художник Ханс Ульрих Франк. В 1643 году, под конец Тридцатилетней войны он начал серию из двадцати пяти офортов (закончена в 1656-м), изображающих убийства крестьян солдатами. Но с особой пристальностью вгляделся в ужасы войны и зверства осатаневших солдат Гойя в начале XIX века. «Los Desastres de la Guerra» («Бедствия войны»), серия из восьмидесяти трех гравюр, сделанных в 1810—1820 годах (и впервые опубликованных, за исключением трех, в 1863-м, через тридцать пять лет после его смерти), изображает злодеяния наполеоновских войск, которые вторглись в восставшую Испанию в 1808 году. Гравюры вызывают у зрителя чувство, близкое к ужасу. Все эффектные приманки отброшены: пейзажа нет – только воздух или темный фон, почти не детализированный. И серия гравюр Гойи не повествование: они существуют независимо одна от другой, и под каждой короткая подпись – сетование на жестокость оккупантов и причиненные ими муки. Все вместе они потрясают душу.

Омерзительные жестокости в «Бедствиях войны» изображены для того, чтобы разбудить, потрясти, ранить зрителя. Искусство Гойи, так же, как искусство Достоевского, представляется поворотной точкой в истории нравственности и сострадания: оно так же глубоко, подлинно и требовательно. Гойя устанавливает в изобразительном искусстве новый уровень отзывчивости к страданиям. (И вводит новые объекты сочувствия – например, изображая раненого рабочего, которого уносят со стройки.) Перечень военных жестокостей задуман как атака на чувства зрителя. Экспрессивные рукописные подписи под каждой гравюрой комментируют вызов. Если изображение – как всякое изображение – приглашает смотреть, то подписи чаще всего втолковывают, что смотреть на это трудно. Голос – надо полагать, самого художника, – дразнит, донимает зрителя: «А это ты вынесешь?» Одна подпись объявляет: «No se puede mirar» («Видеть невозможно»). Другая говорит: «Esto es malo» («Это плохо»). «Esto es peor» («Это хуже»), – отзывается третья. Еще одна кричит: «Это хуже всего!» («Esto es lo peor!»). Еще одна восклицает: «Варвары» («Bárbaros!»). «Какое безумие!» («Que locura!») – кричит другая. Или: «Это уже слишком м!» («Fuerte cosa es!»). И, наконец: «Зачем?» («Por quí?»).

Подпись под фотографией, как правило, нейтральна, информативна: дата, место, имена. Разведывательный фотоснимок Первой мировой войны (где впервые была использована фото-разведка) едва ли снабдят подписью: «Жду не дождусь, когда захвачу эту позицию!», а рентгеновский снимок множественного перелома – примечанием: «Вероятно, пациент останется хромым!» Представляется столь же неуместным, чтобы фотограф в подписи высказывался в пользу своей фотографии, убеждал в ее достоверности, как делает Гойя в «Бедствиях войны». Под одной гравюрой он пишет: «Yo lo ví» («Я это видел»). Под другой:

«Esto es lo verdadero» («Это правда»). Фотограф, конечно, это видел. И если над фотографией не мудрили, это – правда.

В повседневном языке отражена разница между рукотворным изображением и фотографическим: первое «создают», второе «снимают». Но фотографическое изображение, пусть оно и след (речь не идет о конструкции, смонтированной из разных следов), все равно не калька того, что происходило в действительности. Это всегда изображение, кем-то выбранное: сфотографировать – значит выбрать кадр, «взять в рамку». А значит, что-то остается за кадром. Кроме того, манипуляции с картинкой начались задолго до цифровой фотографии и фотошопа; при желании фотограф всегда мог исказить реальность. Картина или рисунок считаются фальшивыми, когда выяснилось, что созданы они не тем художником, которому приписывались. Фотография или фильм, запущенный по телевидению или Интернету, считаются фальшивыми, если они обманывают зрителя, искаженно представляя происшедшее.

То, что злодеяния французских солдат в Испании происходили не в точности так, как изображено – скажем, жертва выглядела не так или было это не около дерева, – отнюдь не опровергает «Бедствий войны». Образы Гойи – собирательные. Они говорят: происходило *похожее* на это. И наоборот: фотография или кусок фильма утверждают, что показано именно то, что происходило перед объективом. Фотография не просто апеллирует к воображению, она *показывает*. Вот почему фотография, в отличие от рукотворного изображения, может считаться свидетельством. Но свидетельством чего? Было подозрение, что «Смерть республиканского солдата» Роберта Капы – в авторитетном сборнике его работ названная «Падающим солдатом» – изображает не то, что ей приписывается (одна из гипотез – что это учебное занятие вблизи линии фронта). Это подозрение до сих пор всплывает в дискуссиях о военной фотографии. Когда дело доходит до фотографий, все становятся буквалистами.

* * *

Изображения несчастий, причиненных войной, ныне широко распространены, и мы склонны забывать, что лишь недавно изображения войны стали такими, каких следовало ждать от фотографов, заслуживающих внимания. Изначально фотографы давали по большей части позитивный образ воинской профессии, представляли начало войны и ее продолжение в выгодном свете. Будь на то воля правительств, военная фотография, как и военная поэзия по большей части, прославляла бы жертвенность солдат.

А ведь именно с такого задания, с такого позора и началась военная фотография. Началась с Крымской войны, и Роджер Фентон, которого принято считать первым военным фотокорреспондентом, был не кем иным, как «официальным» фотографом: в начале 1855 года по предложению принца Альберта британское правительство командировало его в Крым. Весь предыдущий год пресса публиковала тревожные сообщения о непредвиденных опасностях и лишениях, которым подвергаются британские солдаты, и, желая как-то нейтрализовать их, правительство предложило известному профессиональному фотографу создать более благоприятное впечатление о непопулярной войне.

Эдмунд Госс в книге «Отец и сын» (1907), мемуарах о своем английском детстве, пришедшемся на середину XIX века, рассказывает, как Крымская война проникла даже в его строгую набожную семью, далекую от всего мирского и принадлежавшую к евангелической секте «Плимутские братья»:

«Объявление войны России было первым веянием большого мира в нашем кальвинистском затворничестве. Родители стали получать ежедневную газету, чего никогда прежде не было, и живо обсуждали события в живописных местах, которые отец отыскивал со мной на карте».

Война была – и сейчас остается – самыми магнетическими (и «живописными») новостями, наряду с бесценным ее заменителем – международным спортом. Но эта война была больше чем новостями. Она была плохими новостями. Влиятельная неиллюстрированная лондонская «Таймс», перед которой не устояли родители Госса, нападала на бестолковое военное руководство, повинное в том, что война затягивалась и войска несли тяжелые потери. Множество солдат гибло не на поле боя: двадцать две тысячи умерли от болезней; тысячи и тысячи солдат лишились конечностей из-за обморожения во время долгой осады Севастополя; некоторые сражения закончились катастрофически. Фентон прибыл в Крым еще зимой, на четыре месяца, договорившись, что будет публиковать фотографии в менее почтенном и менее оппозиционном еженедельнике «Иллюстрейтед Лондон ньюз» (в виде гравюр), выставит их в галерее и по возвращении издаст в форме альбома.

В военном ведомстве он получил инструкции не фотографировать убитых, изувеченных и больных; громоздкий процесс съемки не позволял запечатлеть большинство других сюжетов, и Фентон представлял войну как чинную мужскую вылазку на лоно природы. Каждый снимок требовал пятнадцатисекундной экспозиции и отдельной обработки в темной лаборатории. Фентон мог фотографировать штабное совещание на открытом воздухе или рядовых солдат, чистящих пушку, только попросив их стать или сесть рядом, выполнять его указания и не шевелиться. Его снимки – иллюстрации военной жизни в тылу; сама война – передвижения, беспорядок, трагедия – вне поля зрения. Единственная крымская фотография не пасторального характера – «Долина смертной тени», чье название заставляет вспомнить и утешительные слова Псалмопевца, и гибельную атаку шестисот английских кавалеристов в октябре под Балаклавой. Теннисон в своем знаменитом стихотворении «Атака легкой бригады» назвал это место «Долиной смерти». Памятная фотография Фентона – это портрет отсутствия, смерть без мертвых. Это единственная не постановочная фотография: на ней только широкая изрытая дорога, усеянная камнями и ядрами. Заворачивая, она пересекает голую холмистую равнину и пропадает вдали.

Более смелую коллекцию картин убийства и разрушений составил другой фотограф, тоже побывавший на Крымской войне, но темой ее были не боевые потери, а страшный урон, причиненный британской военной силой. Феликс Беато, натурализованный англичанин (он родился в Венеции) был первым фотографом, поработавшим на нескольких войнах: кроме Крымской в 1855 году, на восстании сипаев (в Британии оно называлось индийским мятежом) в 1857—1858 годах, на второй опиумной войне в Китае в 1860-м и на суданских колониальных войнах в 1885 году. Через три года после того, как Фентон сделал утешительные снимки войны, тяжело развивавшейся для Британии, Беато увековечил лютую победу британской армии над туземными солдатами, которые вышли из подчинения. Это был первый серьезный бунт против британского владычества в Индии. На поразительных фотографиях Беато показан разгромленный британскими орудиями дворец Сикандар Баг в Лакхнау и двор, усыпанный костями повстанцев.

Первая полномасштабная попытка задокументировать войну была предпринята через несколько лет, во время гражданской войны в Америке фотографической фирмой Мэтью Брейди, которому принадлежат несколько официальных портретов президента Линкольна. У военных фотографий Брейди – большинство их сделано Александром Гарднером и Тимоти О'Салливаном, хотя авторство всегда приписывалось хозяину фирмы, – обычные сюжеты: лагерные стоянки, населенные офицерами или рядовыми пехотинцами, города, по которым прошла война, артиллерия, корабли и – самые известные – убитые солдаты, северяне и конфедераты на развороченной земле Геттисберга и Антиетама. Хотя доступ на поле боя был привилегией, данной фотоаппаратам по личному указанию Линкольна, они, в отличие от Фентона, не состояли на службе у правительства. Их статус эволюционировал в типично

американском духе: от номинальной правительственной поддержки к независимому предпринимательству.

Первым оправданием гнетущих фотографий убитых солдат – этого явного нарушения табу – была простая обязанность: зафиксировать. «Камера – это глаз истории», – якобы сказал Брейди. А к представлению об истории как об истине, не подлежащей обжалованию, присоединилась набиравшая силу идея о том, что некоторые сюжеты нуждаются в более пристальном внимании. Это была идея реализма, и скоро у нее появилось больше защитников среди романистов, чем среди фотографов⁹. Во имя реализма дозволялось – требовалось – показывать неприятные, суровые факты. Такие картины содержат «полезную мораль», показывая «абсолютный ужас и реалии войны в противоположность ее прославлению», – писал Гарднер в сопроводительном тексте к фотографии О’Салливана, запечатлевшей убитых конфедератов с мучительно искаженными лицами. Альбом с фотографиями фирмы Брейди, включая собственные, Гарднер издал в 1866 году (он ушел из фирмы в 1863-м). «Вот ужасные детали! Пусть они помогут уберечь страну от еще одного такого несчастья». Но откровенность самых запоминающихся снимков в его «Книге фотографических этюдов войны» не означала, что он и его коллеги непременно снимали свои сюжеты в том виде, в каком их нашли. Сфотографировать значило скомпоновать (живые для этого позировали); желание организовать элементы картинки не исчезало оттого, что фотографируемый потерял способность двигаться.

Неудивительно, что 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, которую он назовет «Долина смертной тени» (хотя роковая атака легкой кавалерии произошла в другом месте), ядрами усыпана земля слева от дороги. Перед тем, как сделать второй снимок – тот, который всегда воспроизводится, – Фентон распорядился разбросать ядра по самой дороге. Фотография покинутого места, где в самом деле незадолго до съемки погибло много людей, «Развалины дворца Сикандар Баг» – потребовала от фотографа Феликса Беато более основательной подготовки натур. Это была одна из первых попыток передать с помощью камеры кошмар войны. В ноябре 1857 года британские войска и лояльные индийские части захватили дворец, обыскали комнату за комнатой и закололи штыками восемьсот уцелевших после штурма сипаев – уже военнопленных. Их тела были выброшены во двор, где собаки и стервятники довершили дело. Беато сфотографировал дворец в марте или апреле 1858 года, изобразив развалины как кладбище непогребенных. Он поместил у двух колонн в глубине несколько местных жителей, а на переднем плане разбросал человеческие кости.

Там кости по крайней мере были старые. Теперь известно, что под Геттисбергом фотографы Брейди перемещали для съемки свежие трупы. На фотографии «Убежище мятежного снайпера» показан конфедератский солдат, которого перенесли с поля, где он был убит, в более фотогеничное место – продолговатое гнездо, образованное несколькими глыбами со стенкой из булыжников сбоку. К стене Гарднер прислонил чью-то винтовку. (Вряд ли ту,

⁹ Дегероизирующий реализм фотографий убитых солдат на поле сражения обрел литературное воплощение в «Алом знаке доблести», где война увидена глазами растерянного, испуганного человека, который вполне мог быть одним из этих солдат. Пронзительно визуальный монологический роман Стивена Крейна, вышедший в 1895 году, через тридцать лет после войны (Крейн родился в 1871-м) представляется эмоционально упрощенным по сравнению с плюралистической трактовкой «кровавого дела войны» ее современником Уолтом Уитменом. В «Барабанном бое», поэтическом цикле, опубликованном в 1865 г. (а позже вошедшем в «Листья травы») он дает высказаться многим голосам. Не испытывая энтузиазма по поводу войны, которую он приравнивает к братоубийству, и скорбя о страданиях обоих противников, Уитмен все же слышит ее величественную героическую музыку. Воинское находит отзвук в его душе, но сложный, окрашенный состраданием и любовью.

которой пользовался снайпер, – это обычная пехотная винтовка. Гарднер не знал этого или счел это неважным.) Странно не то, что так много классических новостных фотографий прошлого, включая некоторые памятные фотографии Второй мировой войны, оказываются постановочными. Странно, что мы удивляемся этому и испытываем разочарование.

Особенно мы огорчаемся, узнав, что срежиссированы те фотографии, где запечатлены кульминационные моменты личного характера, в первую очередь любовь и смерть. Достоинство «Смерти республиканского солдата» в том, что это реальный момент, пойманный случайно; если же солдат специально изображал это перед камерой Капы, снимок теряет всякую ценность. Робер Дуано никогда прямо не утверждал, что фотография, сделанная им для «Лайфа» в 1950 году – молодая пара, целующаяся на тротуаре перед парижской ратушей, – настоящий моментальный снимок. Однако, когда выяснилось через сорок с лишним лет, что снимок постановочный, с мужчиной и женщиной, нанятыми для слащавой карточки, это вызвало досаду у многих, кто лелеял этот образ романтической любви и романтического Парижа. Мы хотим, чтобы фотограф был шпионом в доме любви и смерти и фотографируемые не знали о присутствии камеры, были сняты «врасплох». Никакая искусственность в вопросах фотографии не может испортить удовольствия от снимка неожиданного события, пойманного в разгаре проворным фотографом.

Если мы признаем подлинными только те фотографии, когда фотограф был рядом с событием и спустил затвор в нужный момент, то среди победных фотографий таких будет мало. К примеру, поднятие флага на высокой точке, когда сражение уже затихает. Знаменитая фотография водружения флага над Иводзимой 23 февраля 1945 года – оказывается «реконструкцией». Утреннюю церемонию после овладения горой Сурибачи фотограф «Ассошиэйтед пресс» Джо Розентал воспроизвел позже тем же днем и с флагом большего размера. Не менее знаменита сцена героического водружения советскими солдатами красного флага над Рейхстагом в дымящемся Берлине – сообщалось, что она была организована для военного фотографа Евгения Халдея. Случай с часто публиковавшейся оптимистической фотографией 1940 года из жизни Лондона во время блица – более сложный. В разбомбленном Холланд-хаусе с отсутствующей крышей и передней стеной три джентльмена стоят порознь среди обломков перед двумя стенами с чудом уцелевшими книжными шкафами. Один смотрит на книги, другой согнутым пальцем зацепил корешок книги, чтобы снять ее с полки, третий с книгой в руках уже читает. Эта элегантная сцена наверняка срежиссирована. Но приятно думать, что фотограф не сочинил ее на пустом месте, бродя по Кенсингтону после воздушного налета и наткнувшись на вскрытый особняк эпохи Якова I привел туда трех мужчин, чтобы они изобразили невозмутимых книголюбов, – а наоборот, увидев как эти три джентльмена утоляют книжный голод в разрушенном особняке, всего лишь расставил их по-другому для большей выразительности кадра. Так или иначе, фотография сохранила историческое обаяние и жизнеподобие как дань исчезнувшему идеалу британской стойкости и хладнокровия. Со временем многие постановочные фотографии превращаются в исторические свидетельства, хотя и не вполне достоверные – как, впрочем, большинство исторических свидетельств.

С уверенностью говорить о том, что самые знаменитые снимки не инсценированы, стало возможным только начиная с вьетнамской войны. И это существенно для их морального воздействия. Обошедшая весь мир жуткая фотография Хынь Конг Ута (1972), на которой дети из деревни, сожженной американским напалмом, бегут по шоссе, крича от боли, очевидно, не могла быть поддельной. То, что начиная с вьетнамской войны стало так мало постановочных военных фотографий, означает, что фотографы были вынуждены относиться к делу более скрупулезно. Частично объясняется это тем, что главным визуальным средством информации о войне стало телевидение. Одиноким бесстрашный фотограф с «никон» или «лейкой», действуя по большей части незаметно, вынужден был конкурировать с

телевизионщиками и терпеть их близость. При телесъемке всегда бывают свидетели. Возможности манипуляций с электронным изображением как никогда велики, почти не ограничены. Но практика инсценировки эффектных новостей для камеры, видимо, становится утраченным искусством.

4

Захватить смерть, когда она действительно происходит, и запечатлеть ее навсегда – это может сделать только камера, и снимки, сделанные фотографами на месте и в момент (или прямо перед ним) смерти, принадлежат к числу наиболее знаменитых и часто репродуцируемых военных фотографий. Не может быть никаких сомнений в подлинности того, что показано на фотографии Эдди Адамса, сделанной в феврале 1968 года: начальник Южно-Вьетнамской полиции бригадный генерал Нгуен Нгок Лоан расстреливает на сайгонской улице человека, заподозренного в принадлежности к партизанам. Тем не менее это постановочная фотография – и срежиссирована самим генералом. Он вывел пленника со связанными за спиной руками на улицу, где собрались журналисты, и не казнил бы его, если бы их там не было. Поместившись рядом с пленником так, чтобы стоявшим сзади фотографа был виден его профиль и лицо пленника, Лоан застрелил его в упор. На снимке Адамса показан момент, когда пуля уже вылетела из ствола; мертвый с гримасой на лице еще не начал падать. Что касается зрителя, данного зрителя, даже через много лет после того, как была снята казнь... да, можно долго смотреть на их лица и не постичь загадки – и непристойности – этого совместного разглядывания.

Еще огорчительнее возможность увидеть людей, которые знают, что обречены на смерть: коллекция из шести тысяч снимков, сделанных с 1975 по 1979 год в секретной тюрьме, бывшей средней школе Туол Сленга, пригорода Пномпеня, где были убиты больше четырнадцати тысяч камбоджийцев, обвиненных в том, что они либо «интеллектуалы», либо «контрреволюционеры». Документами об этих зверствах мы обязаны архивистам «красных кхмеров», которые усаживали каждого перед фотоаппаратом, прежде чем казнить¹⁰. Подборка этих фотографий в книге «Поля смерти» дает нам возможность, спустя десятилетия, глядеть на лица, глядящие в камеру – следовательно, на нас. Испанский солдат-республиканец только что умер, если мы верим тому, что говорится об этом снимке; Капа снимал с некоторого расстояния, и мы видим только зернистую фигуру, тело и голову и энергию начавшегося падения. А эти камбоджийцы, мужчины и женщины всех возрастов, включая детей, сфотографированные с двух шагов, обычно по пояс – так же, как в титиановском «Наказании Марсия», где нож Аполлона вечно готов опуститься, – вечно смотрят на смерть, вечно будут сейчас убиты, вечно безвинно. И зритель находится там же, где лакей, стоявший за камерой, – переживание омерзительное. Имя тюремного фотографа известно – Нхем Ен – его можно назвать. Те, кого он снял – ошеломленные, исхудавшие, с номерами на бирках, припиленных к рубашкам, – сливаются в массу: безымянные жертвы.

И если бы даже их называли, «нам» они были бы не известны. Когда Вулф замечает, что на одной из присланных ей фотографий показан труп мужчины или женщины, обезображенный настолько, что вполне может быть трупом свиньи, она имеет в виду, что война в своей безграничной жестокости отнимает у человека признаки не только индивидуальности, но и принадлежности к людскому роду. Так, конечно, война выглядит издали, в виде изображения.

Жертвы, скорбящие родственники, потребители новостей – все в разной степени близки к войне или удалены от нее. Самые откровенные изображения войны и изуверченных тел – те, что для нас чужие, и людей на них мы не знаем. Чем ближе нам эти люди, тем большего такта мы ждем от фотографа.

¹⁰ Фотографирование политзаключенных и обвиненных в контрреволюции прямо перед казнью было стандартной практикой и в Советском Союзе. Это выяснилось из открытых архивов НКВД в балтийских республиках, на Украине и центрального на Лубянке.

В октябре 1862 года, через месяц после сражения при Антиетама в манхэттенской галерее Брейди были выставлены фронтовые фотографии Гарднера и О'Салливана, и «Нью-Йорк таймс» писала:

«Живым, запрудившим Бродвей, должно быть, мало интересны мертвые Антиетама, но, думается, они гуляли бы не так беспечно, фланировали не столь непринужденно, будь выложены на тротуаре несколько окровавленных тел только что с поля битвы. Кое-кто подбирал бы юбки, кое-кто смотрел бы, куда ступить...»

Тех, кого война обошла стороной, всегда упрекали в черством равнодушии к страданиям людей, находящихся вне поля их зрения. Репортер повторяет этот упрек, и вместе с тем наглядность фотографии вызывает у него двойственное чувство.

«Смерть на поле сражения предстает перед нами очень редко, даже в снах. Мы видим список в утренней газете за завтраком, а за кофе уже забыли его. Но мистер Брейди сумел донести до нас ужасную реальность и серьезность войны. Если он не принес тела к нашему порогу и не разложил на улицах, то сделал нечто очень похожее... Эти картины обладают страшной отчетливостью. С помощью увеличительного стекла можно разглядеть даже черты убитых. Едва ли нам захочется очутиться в галерее, когда одна из женщин, наклонившись над фотографиями, узнает мужа, сына или отца в застывших, безжизненных рядах тел, которых уже ждут зияющие рвы».

Репортер восхищается работой фотографа и одновременно осуждает ее за то, что она может причинить боль родственникам погибших. Камера приближает зрителя, слишком приближает; дополненная увеличительным стеклом – это уже двойное приближение – «страшная отчетливость» картинки несет ненужную, неприличную информацию. При этом репортер «Таймс», осуждая фото за чрезмерный реализм, не может воздержаться от мелодрамы, которую привносят слова: «окровавленные тела», «зияющие рвы».

В эпоху современной съемочной техники к реальности предъявляются новые требования. Действительность может быть недостаточно ужасной, и тогда надо ужас усилить; или снова воспроизвести событие более убедительно. Так, первая военная кинохроника – разрекламированный эпизод на Кубе во время испано-американской войны 1898 года, известный как сражение на горе Сан-Хуан – на самом деле представляет имитацию атаки добровольческого кавалерийского полка «Лихих всадников», срежиссированную полковником Теодором Рузвельтом для операторов «Витаграфа» вскоре после настоящей атаки. Настоящая, будучи снята, показалась недостаточно эффектной. Или же картинки могут быть слишком ужасными, и из соображений патриотизма или приличия их следует запретить – как фотографии наших убитых, не прикрытых частично для благопристойности. Впрочем, убитых обычно демонстрирует враг. В англо-бурскую войну (1899–1902) после победы у горы Спайон-Коп в январе 1900 года буры, решив поднять моральный дух своих войск, распространяли ужасающий снимок убитых британских солдат. Он был сделан неизвестным бурским фотографом через десять дней после сражения, которое стоило жизни тысяче тремстам британским солдатам. Особую агрессивность придает изображению отсутствие пейзажа. Все пространство снимка занимает уходящий вдаль ров, загроможденный трупами. Узнав об этом новом бурском безобразии, британцы были крайне возмущены, хотя выражались сухо. Публикация таких фотографий, объявил «Аматёр фотографер», «не служит никакой полезной цели и апеллирует исключительно ко всему нездоровому в человеческой натуре».

Цензура была всегда, но долго оставалась sporadicческой и зависела от воли генералов и глав государств. Впервые организованное ограничение на фронтовые фотографии в прессе было наложено во время Первой мировой войны: и германское, и французское командование допускали в печать лишь избранные фотографии с театра военных действий (цензура британского генерального штаба была менее жесткой). И понадобилось пятьдесят лет, ослабление цензуры и первая в истории телевизионная хроника войны, чтобы стало понятно, какое

воздействие на публику в своей стране могут оказать шокирующие фотографии. Во время вьетнамской войны фотография стала по преимуществу критикой войны. Это имело свои последствия: теперь средства массовой информации, работающие на основную массу населения, не стремятся к тому, чтобы народ затошнило от войн, на которые его мобилизуют, и тем более не занимаются пропагандой против войны.

С тех пор цензура – самая глубокая, то есть самоцензура, а также цензура военных – нашла многих влиятельных апологетов. При начале кампании на Фолклендах в апреле 1982 года правительство Маргарет Тэтчер дало допуск только двум фотожурналистам (отказано было, среди прочих, мастеру военной фотографии Дону Маккалину), и до того, как острова были очищены от неприятеля в мае, Лондон получил всего три партии пленок. Прямая телетрансляция была запрещена. Таких суровых ограничений на репортажи о британских военных операциях не было со времен Крымской войны. Американским властям оказалось трудно последовать примеру Тэтчер в освещении своих военных предприятий. Во время войны с Ираком в 1991 году американские военные старались создать образ войны технической: небо над умирающими, исчерченные трассами ракет и снарядов – реклама абсолютного военного превосходства над врагом. Американским телезрителям не дали увидеть хронику, приобретенную компанией Эн-би-си (компания не пустила ее в эфир) и демонстрировавшую результаты этого превосходства – судьбу тысяч иракских солдат, которые о ставили Эль-Кувейт в конце войны, 27 февраля, и пешим ходом или в механизированных колоннах устремились на север, в Басру. Они подверглись ковровой бомбардировке фугасами, напалмом, снарядами с радиоактивным обедненным ураном и кассетными бомбами. «Стрельба по индейкам» цинично назвал это побоище один американский офицер. Большинство американских операций в Афганистане в конце 1991 года было недоступно для фоторепортеров.

Всё большую роль в войне играют оптические устройства, позволяющие точно отследить противника; в связи с этим доступ невоенной фотографии на фронт ограничивают всё строже. Нет войны без фотографии, писал в 1930 году известный эстет войны Эрнст Юнгер. «Тот же интеллект, чьи орудия уничтожения могут обнаружить врага с точностью до секунды и до метра, стремится запечатлеть великое историческое событие в мельчайших подробностях».¹¹

Американцы в последних войнах развили эту модель. Телевидение, доступ которому к месту боевых действий ограничен правительством и самоцензурой, подает войну как зрелище. Сама война, в меру возможности, ведется дистанционно методом бомбардировок, причем объекты их могут выбираться с другого континента, на основе мгновенно получаемой визуальной информации. Ежедневными бомбардировками в Афганистане в конце 2001 года и начале 2002-го управляло Объединенное центральное командование в Тампе, Флорида. Задача – нанести противнику достаточно тяжелый урон, сведя к минимуму возможность ответных действий; американские и союзные солдаты, погибшие в транспортных катастрофах или от своего огня, – и считаются, и не считаются.

В эпоху телеуправляемых войн против бесчисленных врагов американской державы политика в отношении того, что можно, а чего нельзя видеть публике, все еще вырабатывается. Продюсеры телевизионных новостей и фоторедакторы газет и журналов ежедневно принимают решения, из которых складывается неустойчивое согласие касательно границ

¹¹ За тринадцать лет до разрушения Герники Артур Харрис, впоследствии командующий стратегической авиацией ВВС Великобритании, а в ту пору молодой командир эскадрильи в Ираке описывал воздушную войну с восставшими туземцами новообретенной британской колонии – с приложением фотографий, подтверждающих успех кампании. «Арабы и курды, – писал он в 1924 г., – теперь знают, какие разрушения и людские потери может причинить настоящая бомбардировка; они знают, что за сорок пять минут целая деревня (см. прилагаемые фото Кушан-Аль-Аджаза) может быть практически уничтожена и треть ее населения убита четырьмя или пятью машинами, которые недоступны для их огня, не дают возможности проявить воинский героизм и не оставляют эффективного пути спасения».

допустимого в информировании общества. Часто их решения аргументируют с я «хорошим вкусом» – критерий неизменно репрессивный, когда его применяют институты. Именно из соображений хорошего вкуса не демонстрировались ужасные снимки погибших при атаке на Центр международной торговли 11 сентября 2001 года. (В показе страшных изображений таблоиды обычно смелее полноформатных газет; в одном из номеров нью-йоркской «Дейли ньюс» вскоре после теракта была напечатана фотография, оторванной руки среди обломков башен, – в других газетах она, кажется, не появлялась.) А телевизионные новости, работающие на более широкую аудиторию и потому более чуткие к запросам рекламодателей, еще сильнее ограничивают себя в том, что «прилично» давать в эфир. Эта новая озабоченность хорошим вкусом в культуре, подчиненной коммерческим стимулам, как раз снижающим вкус, может показаться странной. Но она станет понятной, если увидеть за ней стремление затушевать множество проблем и страхов, касающихся общественного порядка и морального духа нации, которых нельзя назвать. С другой стороны, она указывает на невозможность как-нибудь иначе сформулировать или защитить традиционные условности, связанные с публичным выражением скорби. Что можно показывать, чего нельзя показывать – мало найдется вопросов, вызывающих такие же шумные споры.

Еще один довод в пользу запрета на снимки – права родственников. Когда бостонская еженедельная газета разместила в Сети снятое в Пакистане пропагандистское видео с «признанием» (что он еврей) и ритуальным убийством похищенного в начале 2002 года в Карачи американского журналиста Дэниела Перла, разгорелась яростная дискуссия. Одна сторона требовала, чтобы вдова Перла была избавлена от лишних мучений, другая – отстаивала право газеты печатать и распространять в Интернете то, что сочтет нужным, и право публики видеть это. Видео быстро убрали. Характерно, что спорящие видели в этих трех с половиной минутах ужаса всего лишь документальную короткометражку о садистическом убийстве. Из дискуссии невозможно было понять, что видео содержало и другой материал – монтаж шаблонных обвинений (например, фотографии Ариэля Шарона, сидящего в Белом доме с Джорджем У. Бушем, палестинских детей, погибших в результате израильских атак), что это политическая диатриба и что заканчивалась она зловещими угрозами и списком конкретных требований. Поэтому, наверное, стоило бы вытерпеть весь фильм целиком (тому, кто сможет его вытерпеть), дабы лучше противостоять непримиримой жестокости сил, убивших Перла. Легче, конечно, считать врага просто дикарем, который убивает, а потом поднимает голову жертвы для всеобщего обозрения.

Что касается наших убитых, всегда было строгое правило не показывать их лицо. Фотографии Гарднера и О'Салливана до сих пор производят шокирующее действие, потому что солдаты Союза и Конфедерации лежат навзничь и лица их отчетливо видны. После этого американских солдат, погибших на многих войнах, не показывали. Табу нарушил в сентябре 1943 года журнал «Лайф», напечатав фотографию Джорджа Строка (вначале ее задержали военные цензоры) – три солдата, убитых на берегу во время высадки на Новой Гвинее. (Всегда пишут, что на фотографии «Три мертвых американских солдата на берегу близ Буны» изображены трое солдат лежащих ничком на сыром песке. На самом деле один лежит навзничь, но из-за ракурса его головы не видно.) После высадки во Франции (6 июня 1944 г.) газеты печатали снимки безымянных убитых американцев – они везде лежали ничком или укрытые, или с отвернутыми от камеры лицами. Для чужих погибших такое уважение не считали необходимым.

Чем дальше и экзотичнее страна, тем больше вероятности, что мы увидим мертвых и умирающих анфас. Так, в сознании публики постколониальная Африка существует – помимо ее знойной музыки, – главным образом, как набор незабываемых фотографий большеглазых жертв: фигуры на голодных землях Биафры в конце 1960-х, пережившие геноцид в Руанде в 1994 году, где были убиты почти миллион тутси, а несколькими годами позже

дети и взрослые с отрубленными конечностями во время массового террора, устроенного РУФом¹², повстанцами в Сьерра-Леоне. (А еще позже – фотографии нищих деревенских жителей, целыми семьями умирающих от СПИДа.) Эти картины несут двоякое содержание. Они показывают возмутительные, незаслуженные страдания, которые должны быть устранены. Они подтверждают, что именно такова жизнь в этих местах. Обыденность этих фотографий, этих ужасов заставляет поверить что в отсталых непросвещенных частях мира трагедия неизбежна.

Подобные жестокости и бедствия происходили и в Европе – жестокости, превосходящие по масштабу и жуту все, что можно увидеть в бедных странах, притом всего шестьдесят лет назад. Но ужас из Европы ушел давно, так что нынешнее умиротворенное ее состояние кажется необратимым. То, что через пятьдесят лет после Второй мировой войны на европейской земле еще могут быть лагеря смерти, осады городов, истребление тысяч мирных граждан и захоронения в коллективных могилах, как это было во время войны в Боснии и сербских бесчинств в Косове, представляется особым случаем, анахронизмом.

Но военные преступления, творившиеся в Европе в 1990-х годах можно истолковать еще и так, что Балканы, в конце концов, никогда по-настоящему не были частью Европы. В большинстве же изуродованные тела на публиковавшихся фотографиях – африканские или азиатские. Эта журналистская практика наследует старинному обыкновению демонстрировать экзотических – то есть колониальных – представителей человечества как дикуины: с XVI до начала XX века в Лондоне, Париже и других европейских столицах африканцев и обитателей далеких азиатских стран показывали на этнографических выставках, как животных из зоопарка. В «Буре» первая мысль Тринкуло при виде Калибана – что его можно было бы показывать в Англии: «любой зевака отвалил бы мне серебряную монету за просмотр. Те, кому жалко подать грош безному калеке, охотно выложат в десять раз больше, чтобы поглазеть на мертвого индейца»¹³. Демонстрация фотографий с жестокостями, творимыми над людьми с более темной кожей в экзотических странах – деятельность того же порядка. При этом забывают о соображениях, не позволяющих нам показывать таким же образом своих жертв насилия. Как будто чужой, пусть и не враг даже, это тот, кого можно видеть, а не тот, кто сам (как мы) может видеть. Но у раненого талибанского солдата, умоляющего о пощаде на фотографии в «Нью-Йорк таймс», тоже, надо думать, были жена, дети, родители, сестры и братья, и кому-нибудь из них могут попасться на глаза три цветные фотографии с убийством их мужа, отца, сына, брата – если уже не попались.

¹² Revolutionary United Front – Революционный объединенный фронт. – Прим. перев.

¹³ Перевод Михаила Донского. – Прим. перев.

5

В основе современных ожиданий и современных этических представлений лежит мысль, что война – это отклонение от нормы, пусть и не прекращающееся. Что норма, пусть и не достижимая, – это мир. На протяжении истории к войне относились, конечно, не так. Война была нормой, а мир исключением.

Описания, как именно ранят и убивают тела в бою, – это повторяющиеся кульминации эпизодов, рассказанных в «Илиаде». Война рассматривается как занятие, которому человечество предается издревле, не останавливаясь перед страданиями, ею причиняемыми, и, чтобы изобразить войну в словах или картинах, требуется острый, отстраненный взгляд. Когда Леонардо да Винчи учит, как надо писать батальные картины, он требует от художника смелости и воображения, чтобы показать всю жуть войны.

«Побежденные и побитые должны быть бледными, с поднятыми и сдвинутыми бровями, с многочисленными страдальческими морщинами на лбу... Зубы разжаты, как бы показывая крик... Изобрази мертвые тела, одни покрытые пылью наполовину, другие сплошь... и пусть будет видно, как кровь своего настоящего цвета стекает неправильную струей с тела на пыльную землю. Некоторые, умирая, с судорожно сведенными ногами, скрежещут зубами, выкатывают глаза, прижимают к телу кулаки».¹⁴

Задача состоит в том, чтобы созданные образы огорчали: были достаточно конкретными, достаточно детализированными. Сострадание может привести к нравственному суждению, утверждает Аристотель, если под состраданием понимать чувство, возникающее при виде того, кто страдает безвинно. Но сострадание, вовсе не будучи близнецом страха в драмах о катастрофических несчастьях, ослабляется страхом – страх отвлекает от него; страх (ужас) обычно топит в себе сострадание. По мысли Леонардо, взгляд художника должен быть буквально безжалостным. Образ должен ужасать, и в этой *terribilita* заключена красота, бережущая душу.

То, что кровавая батальная сцена в исполнении художника может быть красива – возвышенной, устрашающей или трагической красотой, – общее место. С фотографическими изображениями дело обстоит иначе: находить красоту в военных снимках кажется бессердечием. Но пейзаж с разрушениями – все равно пейзаж. В руинах есть красота. Видеть красоту в фотографиях Центра международной торговли после его разрушения – в этом было бы что-то легкомысленное, кощунственное. Самое большее, что осмеливались сказать люди, – фотографии «сюрреалистические». За этим лихорадочным эвфемизмом пряталось стыдное признание красоты. А многие снимки, в частности сделанные такими ветеранами, как Жиль Пересс, Сьюзен Мейселас и Джоэл Мейеровиц, действительно были красивы. Само место массовой гибели, получившее название «Нулевая отметка», красивым отнюдь не было. Фотография, независимо от сюжета, имеет свойство преобразовывать, а изображение может быть красивым, или ужасающим, или непереносимым, или наоборот, вполне выносимым – в отличие от того, что снято.

Преображение – дело искусства, но фотографию, свидетельствующую о чем-то бедственном или предосудительном, сурово критикуют, если она кажется «эстетичной», то есть слишком похожей на искусство. Двоякая способность фотографии – создавать документы и создавать произведения визуального искусства породила некоторые удивительные преувеличения относительно того, что должны делать фотографы и чего не должны. В последнее время самое расхожее преувеличение – противопоставлять эти две ее способности. Фотографии, изображающие страдания, не должны быть красивыми, а подписи к ним – морали-

¹⁴ Перевод Акима Волынского. – Прим. перев.

заторскими. Согласно этой точке зрения красивая фотография уводит внимание от отрезвляющего сюжета и переключает его на собственные средства, то есть компрометирует статус снимка как документа. Фотография шлет разные сигналы. Прекратите это, – требует она. Но и восклицает: Какое зрелище!¹⁵

Возьмем один из самых горьких снимков Первой мировой войны: цепь английских солдат, ослепших после газовой атаки; положив руку на левое плечо идущего впереди, они бредут к перевязочной. Это могло бы быть сценой из какого-нибудь пронзительного фильма о той войне – «Большого парада» Кинга Видора (1925), «Западного фронта» Г.В. Пабста (1918), «На Западном фронте без перемен» Льюиса Майлстоуна (1930) или «Утреннего патруля» Говарда Хоукса (1930). Военная фотография, кажется, вторит важным военным фильмам и в то же время служит образцом при реконструкции батальных сцен в кино. Это обернулось неприятными последствиями для работы фотографа. Достоверность знаменитому фильму Стивена Спилберга о высадке на участке «Омаха» «Спасти рядового Райана» придало то, что он основывался, среди прочих источников, на фотографиях, которые с необычайной храбростью делал во время высадки Роберт Капа. Но военный снимок, даже не постановочный, выглядит не подлинным, если он похож на кинокадр. Главной мишенью недавней кампании против фальши красивых фотографий был Себастио Сальгадо, специализирующийся на разного рода бедствиях (не только вызванных войной).

В частности, постоянной критике подвергается семилетний проект «Миграции: человечество в движении» – за эффектность больших, прекрасно скомпонованных фотографий, в которых усматривают «кинематографичность».

Слащавая риторика в духе «Семьи человеческой», которой приправлены книги и выставка Сальгадо, повредила самим фотографиям, хотя это, может быть, и несправедливо. (В декларациях некоторых замечательных совестливых фотографов встречается много чепухи, и на нее не стоит обращать внимания.) К фотографиям Сальгадо относились кисло еще и потому, что его портреты несчастий, как правило, демонстрировались в коммерциализированной обстановке. Но проблема в самих снимках, а не в том, как и где их показывают: в их сосредоточенности на бессильных, низведенных до бессилия. Знаменательно, что бессильные не поименованы в подписях. Портрет, отказывающийся назвать свою модель, становится, пусть неумышленно, соучастником в культе знаменитостей, который подогревал интерес к фотографиям совсем другого рода. Называть имена только знаменитых – значит отказывать в характерных сведениях об остальных людях – об их занятии, этнической принадлежности, об их конкретных лишениях. Сделанные в тридцати девяти странах, эти фотографии, за которыми уйма разных причин и видов несчастья, объединены у Сальгадо под одним заголовком. Такой охват при неясности адресов, глобализация картин страдания может побудить людей «озаботиться сильнее». С другой стороны – поселить чувство, что страдания и несчастья слишком огромны, неотвратимы, всеохватны и локальные политические действия не могут их существенно сократить. Когда тема преподносится в таком масштабе, сострадание может притупиться, стать абстрактным. Но вся политика, как и вся история, – конкретны. (Хотя, конечно, тот, кто по-настоящему думает об истории, не может воспринимать политику совсем всерьез.)

Когда репортажная съемка была редкостью, думали, что, если показать людям то, что им следует увидеть, если приблизить мучительное, то это сделает зрителей более чувствительными. В мире, где фотография великолепно служит консюмеристским манипуляциям,

¹⁵ Снимки Берген-Бельзена, Бухенвальда и Дахау, сделанные в апреле и мае 1945 г. безымянными свидетелями и военными фотографами впечатляют больше, чем более «хорошие» работы выдающихся профессионалов Маргарет Бурк-Уайт и Ли Миллера. Но критика профессионального взгляда на войну началась не сегодня. Уокер Эванс, например, терпеть не мог работы Бурк-Уайт. При этом сам Эванс, снимавший бедных американских крестьян для книги с глубоко ироническим названием «Давайте воздадим хвалу знаменитым людям», никогда не снял бы ни одну знаменитость.

воздействие печальной фотографии нельзя оценить однозначно. В результате морально чутких фотографов и идеологов фотографии все больше беспокоит вопрос об эксплуатации зрительских чувств (жалости, сострадания, негодования) в военной фотографии и механические способы вызывать нужные чувства.

Фотограф-свидетель может решить, что будет правильнее, если он подаст эффектное зрелище не эффектно. Но эффектность – важная составляющая религиозных повествований, через которые на протяжении большей части западной истории осознавалось страдание. Ощутить пульс христианской иконографии в некоторых снимках войны и бедствий – вовсе не будет сентиментальной проекцией. Трудно не заметить некоторых черт «Пьеты» в снятой Юджином Смитом женщине из Миниматы с увечной, слепой и глухой дочерью на руках. Или лекал «Снятия с креста» в нескольких вьетнамских фотографиях умирающих американских солдат, запечатленных Доном Маккалином. Однако такие аллюзии – добавляющие изображению ауру и красоту – возможно, теряют силу. Немецкий историк Барбара Дуден сказала, что несколько лет назад, когда она читала лекции об истории изображения тела, из двадцати студентов в большом американском университете ни один не смог назвать тему канонических картин Бичевания Христа, которые она показывала на слайдах. (Лишь один решился сказать: «Я думаю, это религиозная картина».)

Единственный канонический образ, который большинство студентов способны были опознать, – Распятие.

* * *

Предметность фотографий: они превращают событие или персонажа в вещь, которой можно обладать. И фотографии – род алхимии, притом что ценятся как честный отчет о действительности.

Иногда что-то выглядит – или кажется, что выглядит – «лучше» на фотографии. Фактически это одна из функций фотографии – улучшить внешний вид вещей. (Поэтому мы всегда бываем разочарованы, если фотография нас не приукрасила.) Украшение – классическая операция камеры, и оно приглушает моральный отклик на то, что показано. Уродование, показ чего-то в наихудшем виде – функция более современная: дидактическая, она побуждает к более активной реакции. Чтобы фотографии обвиняли и, возможно, влияли на поведение, они должны шокировать.

Пример: несколько лет назад в Канаде, где по оценкам умирали от курения сорок пять тысяч человек в год, руководители здравоохранения решили, что на каждой пачке сигарет должно быть напечатано предупреждение с пугающей фотографией – легкого, пораженного раком, или инсультного мозга с закупоренными сосудами, или изношенного сердца, или рта с кровоточащими деснами. Пачка с такой картинкой и предупреждением о пагубности курения, по расчетам экспертов, должна была в шестьдесят раз сильнее убедить курящего отказаться от вредной привычки, чем пачка с одним только предупреждением.

Предположим, что это так. Но можно задаться вопросом: надолго ли? Имеет ли шок временные пределы? Сейчас канадские курильщики с отвращением отшатываются от такой картинки. А те, кто продолжит курить еще пять лет – они будут так же расстроены? Шок может стать привычным. Шок может выветриться. Если даже это не произойдет – можно ведь *не смотреть*. У людей есть средства защиты от огорчений – в данном случае от неприятной информации, если человек хочет и дальше курить. Это представляется нормальным, то есть адаптацией. И как привыкают к ужасному в реальной жизни, так можно привыкнуть и к ужасу некоторых изображений.

Но в некоторых случаях образы, которые потрясают, огорчают, ужасают, не теряют своей силы от многократного повторения. Привыкание не происходит автоматически,

потому что изображения (переносные, хранимые) подчиняются другим правилам, чем реальная жизнь. Изображения Распятия не становятся банальными для верующих, если они действительно верующие. В еще большей степени это относится к сценическим образам. Можно не сомневаться, что на представлениях «Цусингуры», возможно самого известного японского повествования, зрители прослезятся, когда Асано будет любоваться цветущей сакурой перед тем, как сделать харакири. Прослезятся каждый раз, сколько бы ни смотрели (в театре Кабуки, в кукольном театре Бунраку, в кино). Тааазие, мистерия о преданном и убитом имаме Хусейне, вызывает у иранцев слезы, сколько бы раз они ни смотрели на его мученичество. Наоборот. Они плачут отчасти потому, что видели это много раз. Люди хотят плакать. Жалостное в форме повествования не изнашивается.

Но хотят ли люди ужасаться? Вряд ли. И все же есть картины, чья сила не убывает – отчасти потом у, что на них не можешь смотреть часто. Фотографии изуродованных лиц всегда будут напоминаниями о пережитых несправедливостях – обезображенные лица ветеранов Первой мировой войны, побывавших в окопном аду, оплавленные, в рубцах лица жителей Хиросимы и Нагасаки после атомной бомбардировки, искромсанные тяжелыми ножами лица тутси, переживших геноцид, устроенный народом хуту в Руанде, – можно ли сказать, что люди к *этом* у привыкают?

Само понятие военного преступления, зверства сразу наводит на мысль о фотографическом свидетельстве. Такие свидетельства – обычно посмертные, так сказать, следы: груды черепов в Камбодже Пол Пота, массовые захоронения в Гватемале и Сальвадоре, в Боснии и Косове. И эта посмертная реальность часто – самый пронзительный из итогов. Как указала Ханна Арендт вскоре после окончания Второй мировой войны, все фотографии и киносъемки концентрационных лагерей вводят в заблуждение, потому что показывают лагерь в тот момент, когда в них вошли союзные войска. То, что делает эти изображения непереносимыми – штабеля трупов, люди-скелеты, оставшиеся в живых, – вовсе не типично для лагерей: пока они функционировали, заключенных непрерывно уничтожали (газом, а не голодом и болезнями) и немедленно сжигали. И фотографии вторят фотографиям: снимки истощенных боснийцев в Омарске, концлагере, устроенном сербами в Северной Боснии в 1992 году, неизбежно напоминают снимки из нацистских конц лагерей 1945 года.

Фотографии военных жестокостей иллюстрируют и подтверждают. Не касаясь споров о точном числе убитых (эти числа поначалу завышаются), фотоснимок предоставляет неоспоримый образец. Иллюстративная функция фотографии не затрагивает мнений, предрассудков, фантазий, ложной информации. Информация о том, что гораздо меньше палестинцев погибло при атаке на Дженин, чем утверждали палестинские представители (вопреки заявлениям израильтян), произвела гораздо меньше впечатления, чем снимки снесенного центра лагеря беженцев. И, конечно, преступления, не закрепленные в нашей памяти яркими фотографиями, или такие, от которых вообще осталось мало фотографических документов, кажутся нам более далекими. Таковы полное истребление народа хереро в Намибии по приказу германской колониальной администрации, или японские зверства в Китае, в частности Нанкинская резня в декабре 1937 года, когда были убиты около четырехсот тысяч и изнасилованы восемьдесят тысяч, или изнасилование победоносными советскими солдатами в 1945 году при попустительстве командования ста тридцати тысяч немок, женщин и девушек (десять тысяч из них покончили с собой). Эти воспоминания – достояние немногих.

Некоторые привычные фотографии формируют наше ощущение настоящего и недавнего прошлого. Фотографии задают направление отсылкам и служат тотемами идеологий: чувства, скорее, кристаллизуются вокруг фотографий, чем вокруг словесных лозунгов. И фотографии помогают создать – и пересмотреть – ощущение более отдаленного прошлого путем посмертных открытий, когда в обращении появляются доселе неизвестные снимки.

Всеми узнаваемые фотографии являются теперь составной частью того, о чем общество пожелало думать или заявило, что желает. Эти идеи оно называет «воспоминаниями», и они, в конечном счете, фикция. Строго говоря, нет такого предмета, как коллективная память, — она из того же набора сомнительных понятий, что коллективная вина. Но коллективный урок есть.

Всякая память индивидуальна и не копируема — она умирает вместе с человеком. То, что называется коллективной памятью, — не воспоминание, а договоренность: *вот* что важно, *вот* история того, как всё происходило, и фотографии закрепляют эту историю в нашем сознании. Идеологии создают подтверждающий архив изображений, характерных изображений, которые конденсируют в себе *общие* идеи о значительном и дают толчок предсказуемым мыслям, чувствам. Фотографии, которые просятся на плакаты — грибовидное облако при испытании атомной бомбы, Мартин Лютер Кинг, выступающий у мемориала Линкольна в Вашингтоне, астронавт, идущий по Луне, — суть визуальные эквиваленты звуковых файлов. Они увековечивают не менее прямолинейно, чем почтовые марки, Важные Исторические Моменты; а триумфальные (за исключением атомного гриба) сами становятся почтовыми марками. К счастью, нет какого-то одного канонического снимка нацистских лагерей уничтожения.

За век модернизма искусство получило новое определение — как нечто помещаемое в того или иного рода музей; и уделом многих фотографических коллекций стали демонстрация и хранение в музеях и подобных институтах. Из всех архивов ужаса фотографии геноцида институализированы в наибольшей степени. Смысл организации общественных хранилищ для таких фотографий в том, чтобы изображенные на них преступления продолжали фигурировать в умах людей. Называется это памятью, но на самом деле это нечто гораздо большее.

Мемориальный музей в его нынешнем разветвленном виде вызван к жизни размышлениями и скорбью о европейских евреях, уничтоженных в 1930-х и 1940-х годах. Его составные части — Яд Вашем в Иерусалиме, Мемориальный музей холокоста в Вашингтоне и Еврейский музей в Берлине. Фотографии и другие мемориальные вещи постоянно циркулируют между ними — чтобы помнилось то, о чем они рассказывают. Фотографии страданий и мученичества народа напоминают не только о смерти, жертвах и несчастье. Они говорят о чуде спасения. Если речь идет об увековечении памяти, это означает, что кто-то взял на себя задачу постоянно возобновлять, создавать воспоминания — и прежде всего с помощью впечатляющих фотографий. Люди хотят, чтобы у них была возможность посетить — и освежить — свои воспоминания. Сегодня многие народы-жертвы хотят мемориального музея — храма, хранящего подробную, хронологически организованную, иллюстрированную повесть об их страданиях. Армяне, например, давно уже агитируют за создание музея в Вашингтоне, чтобы сохранить память о геноциде их народа в османской Турции. Но почему в столице с преобладающим афроамериканским населением нет музея истории рабства? Такого, где была бы представлена эта история полностью, начиная с торговли рабами в Африке, а не только избранные эпизоды вроде Подземной железной дороги? Такого музея вообще нет в Соединенных Штатах. Видимо, считается, что пробудить и создать такую память было бы слишком опасно для стабильности общества. Мемориальный музей холокоста и будущий музей геноцида армян посвящены тому, что происходило не в Соединенных Штатах, и поэтому нет риска озлобить местное население против властей. Открыть музей, живописующий великое преступление, каким было рабство африканцев в Америке, значило бы признать, что зло творилось *здесь*. Американцы предпочитают думать, что зло творилось *там*, а Соединенные Штаты, единственная страна, во главе которой никогда не было патентованного злодея, злу не подвержены. То, что у нашей страны, как и у всякой другой, есть трагическое прошлое, плохо вяжется с основополагающей и все еще всемогущей верой в аме-

риканскую исключительность. Национальное представление об американской истории как об истории прогресса – это новый фон для гнетущих фотографий – оно фокусирует наше внимание на несправедливостях здешних и чужих, от которых Америка мнит себя избавительницей или лекарством.

* * *

Даже в нынешнюю эпоху кибермоделей сознание все равно представляется нам, как в древности, внутренним пространством наподобие театра – в нем возникают картины, и эти картины позволяют нам вспоминать. Проблема не в том, что люди помнят благодаря фотографиям, а в том, что помнят только фотографии. Этот вид памяти заслоняет другие формы понимания – и запоминания. Для большинства американцев главное, что ассоциируется с нацизмом и бедствиями Второй мировой войны, – это концлагеря, то есть фотографии лагерей, сделанные после их освобождения в 1945 году. Из несчастий и беззаконий, творящихся в постколониальной Африке, люди помнят преимущественно картины ужасных смертей (от геноцида, голода и болезней).

Вспомнить – теперь это чаще всего означает вспомнить не текст, а картинку. Даже такой погрузившийся в литературные печали XIX века и ранних лет модернизма писатель, как В.Г. Зебальд, захотел прослоить свои романы-ламентации о пропащих жизнях, утраченной природе, утраченных городских ландшафтах фотографиями. Зебальд был не просто элегиком, он был воинствующим элегиком. Вспоминая, он желал, чтобы читатель вспомнил вместе с ним. Страшные фотографии не обязательно теряют способность шокировать. Но не очень помогают нам понять. Понять иногда помогают письменные свидетельства. У фотографий другое свойство: они преследуют нас. Возьмите один из самых незабываемых снимков войны в Боснии, о котором корреспондент «Нью-Йорк таймс» Джон Кифер писал: «Изображение беспощадное, один из самых стойких документов о балканских войнах. Сербский ополченец мимоходом пинает в голову умирающую мусульманку. Фотография говорит вам всё, что вам надо знать». Но, конечно, она не всё говорит, что нам надо знать.

В сопроводительном тексте фотограф Рон Хавив сообщает, что снимок сделан в городе Биелине; время – апрель 1992 года, когда начались бесчинства сербов в Боснии. Мы видим сзади молодого сербского солдата с темными очками, сдвинутыми на темя, с сигаретой в левой руке и винтовкой в правой. Он занес правую ногу, чтобы пнуть женщину, лежащую ничком на тротуаре между двумя другим телами. Фото не говорит нам, что она мусульманка, хотя вряд ли ее можно определить как-то иначе: с чего бы тогда она и другие двое лежали тут как мертвые (почему «умирающие»?) На самом деле фотография сообщает нам очень мало: только то, что война – ад и стройные молодые люди с винтовками могут пнуть в голову беспомощно лежащую или уже убитую толстую женщину.

Фотографии боснийских зверств были представлены зрителям вскоре после самих событий. Подобные фотографии с вьетнамской войны – в частности, свидетельства Рона Хаберли о побоище в Сонгми, когда американская рота в марте 1968 года перебила около пятисот безоружных жителей деревни Ми Лай, – подогревали возмущение этой войной, которая вовсе не была неизбежной и могла быть прекращена гораздо раньше. Как ни тягостны эти картины, человек чувствовал себя обязанным смотреть на них: ведь необходимо было что-то делать в связи с этим, и немедленно. Совсем другие вопросы возникают, когда публике предлагается доселе неизвестная коллекция подобных ужасов, ставших достоянием прошлого.

Пример – фотографии жертв линчевания в провинциальной Америке между 1890-ми и 1930-ми годами. Для тысяч посетителей этой выставки в нью-йоркской галерее в 2000 году она явилась страшным откровением. Картины линчевания рассказывают нам о зле, сидящем

в человеке. О бесчеловечности. Они заставляют нас задуматься о размерах зла, выпущенного на волю конкретно расизмом. И составная часть этого зла – бесстыдство фотографирующих. Фото делались на память, как сувенир, некоторые превращались в открытки. На многих улыбающиеся зрители, должно быть, исправные прихожане в большинстве своем – позируют на фоне голого, обожженного, изувеченного тела, висящего на суку. Выставка этих снимков превращает и нас в зрителей.

Какой смысл демонстрировать эти снимки? Чтобы возбудить негодование? Огорчить нас, привести в ужас? Вызвать скорбь? А нужно ли вообще их видеть, если это варварство осталось в далеком прошлом и уже не наказуемо? Лучше ли станем, если их увидим? Научат ли они нас чему-нибудь? Или только подтвердят то, что мы и так знаем (или хотим знать)?

Все эти вопросы задавались и во время выставки, и после, когда вышел в свет альбом фотографий под заглавием «Без прибежища». Говорилось, что некоторые могут оспаривать необходимость этой жуткой выставки на том основании, что она потакает извращенному любопытству, увековечивает картины надругательства над черными или просто притупляет сознание. И всё же, доказывали нам, мы обязаны «изучить» эти сцены (клиническое «изучить» вместо «увидеть»). Пройдя это тяжкое испытание, доказывали нам далее, мы будем воспринимать эти зверства не как проявление варварства, а как результат системы убеждений – расизма, который, признавая один народ полноценным, а другой – нет, узаконивает пытки и убийства. Но, возможно, те люди все-таки были варварами. Возможно, варвары так и выглядят. (Выглядят, как все остальные.)

Сказавши всё это, кого мы хотим обвинить? Для одного он «варвар», для другого – «делает то же, что все делают». (От многих ли можно ожидать лучшего?) Точнее, кого, по нашему мнению, мы вправе обвинить? Дети Хиросимы и Нагасаки были не менее невинны, чем молодые афроамериканцы (и афроамериканки), которых кромсали и вешали на деревьях в американской глубинке. В ночь 13 февраля 1945 года от британских зажигательных бомб в Дрездене погибли сто с лишним тысяч гражданского населения – три четверти из них женщины. Семьдесят две тысячи убила американская бомба в Хиросиме. Список можно продолжить. Еще раз – кого мы хотим обвинить? Какие зверства из непоправимого прошлого мы считаем себя обязанными увидеть?

Вероятно, если мы американцы, то думаем, что смотреть на фотографии мирных жителей, сожженных атомной бомбой в Японии или напалмом во Вьетнаме, – «нездоровое» любопытство, зато наш моральный долг увидеть фотографии линчевания (если мы принадлежим к партии правильно мыслящих, – а в этом вопросе таких сегодня много). Поэтапное осознание чудовищности рабовладельческой системы, некогда существовавшей в Америке и у большинства не вызывавшей сомнений – национальный проект последних десятилетий, и многие евроамериканцы считают своей обязанностью в нем участвовать. Этот продолжающийся проект – большое достижение и проба гражданской добродетели. Но осознание того, что Америка использовала в войнах неоправданно большую огневую мощь (в нарушение одного из кардинальных законов войны), – отнюдь не национальный проект. Музей, посвященный истории американских войн, в том числе – беспощадной войне с партизанами на Филиппинах с 1899 по 1902 годы (мастерски разоблаченной Марком Твенем), музей, где были бы беспристрастно представлены доводы в пользу и против атомной бомбардировки 1945 года, вместе с фотографиями её результатов – такой музей сочли бы непатриотической затеей. И сегодня – с большей готовностью, чем прежде.

6

Можно считать, что ты обязан смотреть на фотографии, запечатлевшие большие жестокости и преступления. Но ты обязан думать о том, что значит – смотреть на эти фотографии, о том, насколько ты воспринял изображенное на них. Не все реакции на подобные картины продиктованы разумом и совестью. Большинство изображений истерзанных, изувеченных тел вызывает еще и похотливое любопытство («Бедствия войны» – яркое исключение: офорты Гойи такого любопытства не могут вызвать. Он не акцентирует внимание на красоте человеческого тела; тела тяжелые, в толстой одежде). Все изображения, где показано надругательство над красивым телом, – до некоторой степени порнография. Все знают, что не из простого любопытства люди сбавляют скорость на шоссе, проезжая мимо страшной аварии. У многих это еще и желание увидеть что-то ужасное. Называя такие желания «болезненными», мы тем самым предполагаем, что это – редкое отклонение. Но тяга к подобным зрелищам не редкость и является постоянным источником внутреннего разлада. Влечение к зрелищу изуродованных тел впервые отмечено (насколько я знаю) в основополагающем описании душевного конфликта. Это пассаж в книге IV «Государства» Платона, где Сократ говорит о том, что недостойное желание может взять верх над разумом, и тогда в человеке просыпается гнев на часть своей натуры. Платон развивал трехчастную теорию душевной деятельности, состоящей из разумного начала, гнева, или ярости духа и жажды, или вожделения, предвосхитив фрейдовскую схему «сверх-я», «я» и «оно» (с той разницей, что Платон ставит во главе разум, а совесть, представленную гневом, – в середину). В ходе этого рассуждения, чтобы проиллюстрировать, как человек может поддаться, даже против воли, своему влечению к отвратительному, Сократ рассказывает слышанную им историю о Леонтии, сыне Аглайона:

«Возвращаясь из Пирея, по дороге, снаружи под северной стеной, [он] заметил, что там у палача валяются трупы. Ему и посмотреть хотелось, и вместе с тем было противно, и он отворачивался. Но сколько он ни боролся и не закрывался, вожделение оказалось сильнее – он подбежал к трупам, широко раскрыв глаза и восклицая: “Вот вам, злополучные, насыщайтесь этим прекрасным зрелищем!”».¹⁶

Не захотев иллюстрировать борьбу между разумом и желанием более обычным примером недостойной или противозаконной сексуальной страсти, Платон, по-видимому, принимает как данность наш интерес к зрелищам деградации, страдания и надругательства над телом.

И, обсуждая воздействие жестоких картин, конечно, следует учитывать и эту презренную подспудную склонность.

В начале новейшего времени, вероятно, было легче признать, что человеку присущ тропизм к ужасному. Эдмунд Бёрк отмечал, что люди любят смотреть на зрелища страданий. «Я убежден, что мы получаем удовольствие, и немалое, от чужих бед и страданий», – писал он в «Философском исследовании о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1757). «Нет зрелища, к которому мы тянулись бы так жадно, как к зрелищу необычайного и прискорбного несчастья». Уильям Хэзлитт в своем эссе о шекспировском Яго и о привлекательности злодейства на сцене спрашивает: «Почему мы всегда читаем в газетах сообщения об ужасных пожарах и шокирующих убийствах?» Потому, объясняет он, «что любим злое, и любовь к жестокости так же соприсродна человеку, как сочувствие».

Один из великих теоретиков эротики Жорж Батай держал у себя на столе, чтобы видеть ее каждый день, фотографию, сделанную в 1910 году в Китае, – заключенного, которого пре-

¹⁶ Перевод А.Н. Егунова. – Прим. перев.

дают казни «расчленением на сто кусочков». (Ставшая легендарной, она воспроизведена в последней изданной при его жизни книге «Слезы Эроса» [1961].) «Эта фотография, – писал Батай, – сыграла решающую роль в моей жизни. Я постоянно был одержим этим зрелищем муки, экстагическим и вместе с тем непереносимым». Созерцание этой картины, согласно Батаю, и умерщвляет чувства, и высвобождает табуированное эротическое знание – сложная реакция, у многих людей, вероятно, вызывающая недоверие. Для большинства эта картина просто невыносима: с уже безрукой жертвы, над которой трудятся несколько ножей, скоро будет содрана кожа – фотография, не картина; живой Марсий, не мифический. На этом снимке он еще жив, на поднятом лице выражение не менее экстагическое, чем у любого святого Себастьяна с итальянских ренессансных картин. Как объект созерцания, жестокое изображение может отвечать разным потребностям. Укрепить себя против слабостей. Приглушить свою чувствительность. Принять существование непоправимого.

Батай не говорит, что получает удовольствие, глядя на это мучительство. Он говорит, что может представить себе крайнее страдание как нечто большее, чем просто страдание, как в некотором роде преображение. Такой взгляд на страдание, на мучения других коренится в религиозном мышлении, которое связывает боль с жертвенностью, жертвенность с экзальтацией. Взгляд этот глубоко чужд современному мироощущению, для которого страдание – это некая ошибка, или несчастный случай, или преступление. Что-то такое, что надо исправить. Такое, чего быть не должно. Такое, что заставляет чувствовать себя бессильным.

* * *

Что делать с таким знанием, которое несут фотографии далеких страданий? Люди зачастую не могут воспринять страдания тех, кто к ним близок. (Захватывающий документ на эту тему – фильм Фредерика Уайзмана «Больница».) При всей вуайеристской заманчивости и возможном удовлетворении от мысли: «Это происходит не со мной, я не болен, я не умираю, я не угодил на войну», – кажется нормальным, что люди отгоняют от себя мысли о несчастье других, даже если им легко поставить себя на место этих других.

Жительница Сараева, женщина, безоговорочно преданная югославскому идеалу, с которой я познакомилась в первый свой приезд туда в апреле 1993 года, сказала: «В октябре 1991-го, когда сербы вторглись в Хорватию, я жила здесь в моей красивой квартире и помню, увидев в вечерних новостях, как разрушают Вуковар всего в трех сотнях километров отсюда, подумала про себя: “Какой ужас”, – и переключила канал. Как же я могу возмущаться тем, что кто-то во Франции, Италии или Германии, видя в вечерних новостях смертоубийство, которое творится здесь каждый день, говорит: “Какой ужас”, – и переходит на другую программу?» Это нормально. Они такие же люди. Когда люди чувствуют себя в безопасности – в этом была суть ее горького укора себе, – они равнодушны. Но жительницу Сараева заставляло отвернуться от ужасов, происходящих в другой части тогда еще её страны, возможно, другое чувство, нежели иностранцев. Безразличие последних отчасти проистекало из ощущения, что сделать ничего нельзя. Для неё же эти картины близкой войны были предвестием и рождали чувство беспомощности и страха.

Люди могут отворачиваться не только потому, что их ежедневно потчуют картинами насилия, и это делает их равнодушными, но и из страха. Всеми отмечен непрерывно возрастающий уровень допустимого насилия и садизма в массовой культуре: в кино, на телевидении, в комиксах, в компьютерных играх. То, от чего зритель отшатнулся бы с отвращением сорок лет назад, подростки в многозальном кинотеатре смотрят не моргнув глазом. В большинстве современных культур побоище для многих не шок, а развлечение. Но не всякое

насилие созерцают с одинаковой отрешенностью. Некоторые катастрофы – более подходящий объект для иронии, чем другие.¹⁷

Скажем, люди за границей могли отключать телевизоры от страшных картин потому, что война в Боснии не прекращалась, потому что лидеры утверждали: ситуация неразрешима. Реакция на ужасы притуплялась потому, что войну, любую войну, кажется, невозможно остановить. Сострадание – не стойкое чувство. Его надо перевести в действие, иначе оно гложет. Вопрос в том, как быть с чувствами, которые пробуждены, со знанием, которое донесено. Если человек думает, что «мы» ничего не можем сделать – но кто такие «мы»? – и «они» ничего не могут сделать – и кто эти «они»? – тогда им овладевает скука, он впадает в цинизм, апатию.

Но растроганность – это не обязательно лучше. Сентиментальность, как известно, вполне уживается с жестокостью и даже чем-то худшим. (Вспомним эталонный пример: комендант Освенцима приходит вечером домой, обнимает жену и детей и садится за рояль, поиграть перед ужином Шуберта.) Человек свыкается (если это слово годится для описания происходящего) с тем, что ему показывают, не из-за *количества* обрушенных на него изображений. Отупляет – пассивность. Состояния, описываемые как апатия, моральная или эмоциональная анестезия, полны чувств: чувства эти – гнев и бессилие. Но если подумать, какие чувства были бы желательны, сочувствие представляется слишком простым ответом. Воображаемая близость к страданиям других, внушаемая изображениями, предполагает связь между далекими страдальцами – показанными вблизи на телеэкране, – и привилегированным зрителем. Но связь эта – мнимая, это просто еще одна аберрация касательно наших истинных отношений с властью. Поскольку мы сочувствуем, мы не считаем себя соучастниками того, что причиняет страдания. Сочувствуя, мы объявляем и о нашей невинности, и о нашем бессилии. В этом смысле (при всех наших благих намерениях) сочувствие может быть реакцией неуважительной, а то и не уместной. Отставить сочувствие к людям, попавшим в горнило войны, и вместо этого задуматься о том, что наши привилегии и их страдания находятся на одной карте и могут быть взаимосвязаны (как именно, нам, быть может, и вообразить не захочется) так же, как богатство одних может существовать за счет нищеты других, – вот задача, которую еще только приоткрывают перед нами эти мучительные, тревожащие картины.

¹⁷ Интересно, что адепта смерти и проповедника радостей апатии Энди Уорхола притягивали сообщения о разнообразных смертях (об автомобильных и авиационных катастрофах, о самоубийствах и казнях). Но на его шелкографиях никогда не было убитых на войне. Газетное фото электрического стула, кричащий заголовок таблоида «129 погибших в авиакатастрофе» – да. «Бомбардировка Ханоя» – нет. Единственная фотография, как-то связанная с войной, – общеизвестная, то есть уже клише – атомный гриб, размноженный им как лист с марками, подобно лицам Мэрилин, Жаклин Кеннеди, Мао, дабы проиллюстрировать непрозрачность образа, зачарованность им и его банальность.

7

Рассмотрим две распространенные идеи – сейчас они быстро становятся общим местом – касательно воздействия фотографии. Поскольку они сформулированы в моих эссе о фотографии – первое написано тридцать лет назад, – я испытываю непреодолимое искушение оспорить их.

Первая идея – что вниманием публики управляет внимание средств массовой информации, то есть прежде всего – изображения. Когда есть фотографии, война становится «реальностью». Так, протест против войны во Вьетнаме был мобилизован изображениями. Осознание, что надо предпринимать меры в связи с войной в Боснии, пришло благодаря работе журналистов – когда-то это было названо эффектом Си-эн-эн, – их стараниями на протяжении трех с лишним лет картины осажденного Сараева ежевечерне появлялись в миллионах и миллионах комнат. Эти примеры говорят о решающем влиянии фотографии на то, какие кризисы и катастрофы требуют нашего внимания, какими мы должны быть озабочены и, в итоге, как их следует расценивать.

Вторая идея (она может показаться обратной тому, о чем сказано выше): мир насыщен, нет, – перенасыщен изображениями, и те, что должны много значить, действуют все слабее – мы черствеем. В результате такие изображения делают нас менее чувствительными, слабее берегут нашу совесть.

В первом из шести эссе «О фотографии» я утверждала, что, хотя событие, известное по фотографиям, представляется более реальным, чем было бы без них, после многократной их демонстрации оно становится менее реальным. Так же, как фотографии порождают сочувствие, писала я, так они его и ослабляют. Верно ли это? Я думала, что верно, когда писала. Теперь я не уверена. Где свидетельства того, что воздействие фотографий ослабевает, что наша зрительская цивилизация нейтрализует моральную силу фотографий жестоких событий?

Этот вопрос обращает нас к главному средству передачи новостей – к телевидению. Изображение теряет силу из-за того, как его используют, где и как часто мы его видим. Телевизионные картинки – это, по определению, картинки, от которых рано или поздно устаешь. То, что кажется черствостью, объясняется неустойчивостью внимания, которое телевизор привлекает и притупляет благодаря изобилию изображений. Их избыток делает внимание поверхностным, переменчивым, более или менее безразличным к содержанию. Поток изображений исключает наличие какого-то одного привилегированного. В том и особенность телевидения, что можно переключать каналы, что это нормально – переключать каналы, что можно соскучиться, перескакивать с одного на другое. Потребитель никнет. Его надо стимулировать снова и снова. Содержание – всего лишь один из этих стимуляторов. Более вдумчивое отношение к содержанию потребовало бы более интенсивной деятельности сознания – а ее как раз и ослабляют ожидания, связанные с картинками, которые поставляет медиа. Содержание вымывается, и это больше всего притупляет чувства.

* * *

Один из основных пунктов в критике современности состоит в том, что современная жизнь беспрерывно кормит нас ужасами, и мы развращены, поскольку привыкаем к ним. Критика эта почти так же стара, как сама современность. В 1800 году Вордсворт в предисловии к «Лирическим балладам» сетовал на развращение чувств, обусловленное тем, что «ежедневно происходят большие национальные события, а люди скапливаются в больших

городах и однообразие их занятий рождает жажду чрезвычайного происшествия, ежечасно утоляемую быстрыми сообщениями».

Английский поэт объяснил, что сознание притупляется из-за «ежедневных» событий и «ежечасных» новостей о «чрезвычайном происшествии». (В 1800 году!) Какие именно события и происшествия – об этом он тактично предоставил догадываться читателю. Шестьюдесятью годами позже другой замечательный поэт и диагност культуры – француз и потому так же склонный к гиперболе, как англичанин к сдержанности выражений, – дал более пылкую версию того же обвинения. Вот что пишет Бодлер в своем дневнике в начале 1860-х годов:

«Невозможно, просматривая какую-нибудь газету – все равно, от какого числа, месяца или года, – не обнаружить в каждой строчке признаков самой жуткой человеческой испорченности... Любая газета, с первой до последней строчки, как бы соткана из ужасов. Войны, преступления, кражи, бесстыдства, пытки, преступления государей, преступления наций, преступления частных лиц, какое-то опьянение всеобщей жестокостью. И вот этот-то отвратительный аперитив культурный человек поглощает каждое утро за завтраком».¹⁸

В то время газеты еще не печатали фотографий. Но бодлеровское мрачное изображение буржуа, садящегося завтракать с утренней газетой, полной мировых ужасов, ничем не отличается от современной критики отупляющего действия страшных новостей, которые мы поглощаем ежедневно благодаря газетам и телевидению. Новая техника подает эту пищу бесперебойно: сколько времени мы этому уделим, столько жестокостей, катастроф и увидим.

После книги «О фотографии» многие критики отмечали, что военные мучения – благодаря телевидению – превратились в ежевечернюю банальность. Под лавиной изображений, которые некогда потрясали и возбуждали негодование, мы теряем способность реагировать. Сострадание, которое нагружается без конца, немеет. Таков привычный ныне диагноз. Но какое из него вытекает требование? Показывать бойню, скажем, только раз в неделю? Или, в более общем плане, озаботиться «экологией изображений», к чему я призывала в книге «О фотографии»? Никакой экологии изображений не будет. Никакой Надзорный Комитет не установит норму ужасов, чтобы сохранилась свежей способность переживать увиденное. Да и самих ужасов не убудет.

* * *

Мнение, изложенное в книге «О фотографии», относительно того, что наш эмоциональный и нравственный отклик на увиденное теряет остроту из-за непрерывного показа вульгарных и страшных изображений – это мнение можно назвать консервативной критикой демонстрации таких изображений.

Я называю эту точку зрения консервативной, поскольку она подразумевает, что выветривается *чувство* реальности. То есть реальность еще существует независимо от попыток ослабить ее власть. Это утверждение, по существу, – защита реальности и слабеющего живого отклика на нее.

В более радикальном, циничном варианте критики – защищать нечего: громадная пасть современности сжевала реальность и выплюнула в виде представления. Согласно одному весьма влиятельному исследованию, мы живем в «обществе спектакля». Чтобы стать реальной – то есть интересной – для нас, любая ситуация должна быть превращена в спектакль. Люди сами стремятся стать «имиджами»: знаменитостями. Реальность сложила полномочия. Есть только представления: медиа.

Затейливая риторика. И убедительная для многих, потому что одна из характерных черт современности – людям нравится думать, что они могут предвосхищать свой опыт. (В

¹⁸ Перевод Эллис. – Прим. перев.

частности, такого взгляда придерживался покойный Ги Дебор, который считал, что он описывает иллюзию, обманку, и Жан Бодрийяр, утверждающий, будто он думает, что теперь существуют только образы, симуляции действительности; в общем, это, видимо, специальность французов.) Часто говорят, что война, как и всё остальное, кажущееся реальностью, — *mediatique*¹⁹. Такой диагноз поставили ей несколько выдающихся французских интеллектуалов, на день-другой заглядывавших в Сараево во время осады, в том числе Андре Глюксманн: что война будет выиграна или проиграна не в результате того, что происходит в Сараево или вообще в Боснии, а в результате того, что происходит в средствах массовой информации. Часто утверждают, что «Запад» всё более склонен рассматривать саму войну как зрелище. Сообщения о смерти реальности — а также о смерти разума, смерти интеллектуала, смерти серьезной литературы — без особых размышлений принимаются многими, кто пытается понять, почему современная политика и культура рожают ощущение неправильности, или пустоты, или идиотического самодовольства.

Говорить, что реальность превращается в зрелище, — поразительный провинциализм. Это значит приписывать всем зрительские привычки маленькой образованной группы населения, обитающей в богатых странах, где новости превращены в развлечение, — вызревший способ смотреть на вещи, важное приобретение «современности» и предварительное условие развала традиционных форм многопартийной политики, обеспечивающей подлинное разногласие и дебаты. Это значит предполагать, что каждый — зритель. Это — капризное, несерьезное допущение, что реального горя в мире нет. Но абсурдно отождествлять весь мир с теми слоями в зажиточных странах, где люди обладают сомнительной привилегией быть — или не быть, если не хочется, — зрителями чужих мук; абсурдно делать общие выводы о способности реагировать на чужие беды исходя из умонастроения тех потребителей новостей, которые непосредственно не сталкивались с войной, масштабными несправедливостями и террором. Есть сотни миллионов телезрителей, которые отнюдь не очерствели от того, что они видят на экране. Роскошь покровительственного отношения к реальности — не для них.

В космополитической дискуссии об изображениях военных бедствий стало общим местом, что воздействуют они слабо и в их распространении есть элемент цинизма. Притом, насколько важными считают люди изображения войны, это не отменяет подозрений относительно интереса, вызываемого ими, и намерений тех, кто их производит. Эта подозрительность характерна для групп, находящихся на противоположных концах спектра: для циников, не видевших войны вблизи, и для тех, кто устал от войны и сам подвергается тому, что другим показывают на снимках.

Граждане современности, потребители зрелищ насилия, осведомленные без риска, приучились относиться цинично к тому, что искренность возможна. Некоторые пойдут на что угодно, лишь бы сохранить душевное спокойствие. Насколько проще, сидя в кресле, вдали от опасности, занимать позицию превосходства. Презрительные отзывы о тех, кто слал свидетельства из зоны боевых действий как о «военных туристах», повторяются настолько часто, что проникли уже в дискуссии о военной фотографии как профессии.

Упорно сохраняется идея, что интерес к таким изображениям — низменный или извращенный интерес; что это — коммерческая эксплуатация ужасов. В Сараево, в годы осады, во время артиллерийского обстрела или снайперской стрельбы нередко случалось слышать, как сараевец кричит фотожурналистам, которых легко было опознать по аппаратуре, висащей на шее: «Ждешь, когда прилетит снаряд, чтобы поснимать трупы?»

Иногда действительно ждали, хотя гораздо реже, чем можно подумать, потому что на улице, под обстрелом, фотограф так же рисковал быть убитым, как местный житель, которого он — или она — снимал. Кроме того, азарт и храбрость фотожурналистов, работавших

¹⁹ Медийна (фр.). — Прим. перев.

в Сараеве, объяснялись не только желанием добыть хороший материал. На продолжении всей осады большинство многочисленных опытных журналистов, освещавших конфликт, не были нейтральны. И жители хотели, чтобы их тяжелая ситуация была запечатлена на фотографиях: жертвам надо, чтобы видели их страдания. Но они хотят, чтобы их страдания были представлены как уникальные. В начале 1994 года английский фотокорреспондент Пол Лоу, проживший больше года в осажденном городе, устроил в частично разрушенной галерее выставку своих фотографий Сараева и фотографий, сделанных несколько лет назад в Сомали. Сараевцы очень хотели видеть новые снимки продолжающегося разрушения города, но были обижены тем, что рядом вывешены снимки из Сомали. Лоу считал, что дело тут простое. Он – профессиональный фотограф и представляет два собрания своих работ, которыми он может гордиться. Для сараевцев тоже всё было просто. Показывать их страдания рядом со страданиями другого народа – значит сравнивать их (чей ад хуже?), низводить мученичество Сараева до рядового случая. Жестокости, творящиеся в Сараеве, не имеют никакого отношения к тому, что происходит в Африке, возмущались они. В их возмущении, несомненно, был и расистский оттенок: боснийцы – европейцы, они не уставали напоминать об этом своим иностранным друзьям, но они возражали бы и в том случае, если бы на выставке были показаны жестокости по отношению к гражданскому населению Чечни или Косова. Непереносимо, когда твои страдания приравниваются к чьим-то еще.

8

Обозначить ад — это, конечно, еще не значит сказать нам, как вызволить людей из ада, как притушить адское пламя. Но уже то хорошо, что признано, что нам дано яснее почувствовать, сколько страданий причиняет человеческое зло в мире, который мы делим с другими. Кто вечно удивляется человеческой испорченности, кто продолжает испытывать разочарование (и даже не хочет верить своим глазам), столкнувшись с примерами того, какие отвратительные жестокости способны творить люди над другими людьми, — тот в моральном и психологическом отношении еще не стал взрослым.

После определенного возраста никто не имеет права на такую наивность, на такое легкомыслие, невежество или беспамятство.

Накоплен громадный объем изображений, и ныне трудно сохранять подобную моральную неполноценность. Пусть жестокие изображения преследуют нас. Даже если они только символы и не могут охватить всю реальность, на которую указывают, все равно они выполняют важную функцию. Изображения говорят: вот что способны делать люди — даже добровольно, с энтузиазмом, с сознанием своей правоты. Не забывай.

Это не совсем то же, что призыв запомнить особенно чудовищную вспышку зла. («Никогда не забудем».) Может быть, слишком большое значение приписывается памяти в ущерб обдумыванию. Воспоминание — этический акт, оно имеет этическую ценность само по себе. Память — наша единственная и окрашенная болью связь с умершими. Для нас, людей, воспоминание — этический акт, ибо мы знаем, что умрем, и скорбим о тех, кто умирает до нас — наши деды, родители и старшие друзья. Бессердечие и потеря памяти, по-видимому, сопутствуют одно другому. Но история шлет противоречивые сигналы насчет ценности воспоминания в более долгой своей перспективе. Просто слишком много в мире несправедливостей. И если воспоминаний слишком много (о старинных обидах: сербов, ирландцев), это озлобляет. Помириться — значит забыть. Для примирения нужно, чтобы память была ограниченной, с пробелами. Если цель в том, чтобы найти пространство, где можно жить своей жизнью, то, столкнувшись с сообщением о конкретных несправедливостях, желательно не упускать из виду более общую картину: люди повсюду творят друг над другом ужасное.

* * *

Устроившись перед маленьким экраном — телевизора, компьютера, планшета — мы можем листать картинки и короткие отчеты о несчастях на всем свете. Кажется, что таких новостей стало больше. Вероятно, иллюзия. Просто новости теперь «отовсюду». И страдания одних людей гораздо интереснее аудитории (если считать, что у страданий есть аудитория), чем страдания других. Новости о войне распространяются по всему свету, но это еще не значит, что способность думать о чужих страданиях сильно увеличилась. В современной жизни, с ее избытком вещей, на которые нам предлагают обратить внимание, представляется нормальным, что мы отворачиваемся от изображений, которые нас огорчают. Если бы в новостях уделяли больше времени показу конкретных страданий из-за войн и других низостей, то намного больше людей переключали бы каналы. Но что люди реагируют меньше — это сомнительно.

Что мы не полностью изменились и можем отвернуться, перелистнуть страницу, переключить канал, не опровергает этической ценности обрушиваемых на нас изображений. Это не дефект наш, что они нас не обжигают, что мы *недостаточно* страдаем при виде них. И фотография не обязана ликвидировать нашу неграмотность в истории и в том, что касается

страданий, которые она выбрала для показа. Эти изображения всего лишь предлагают обратить внимание, задуматься, выяснить, чем оправдывают необходимость массовых страданий те, у кого сила? Кто устроил то, что здесь показано? Кто за это в ответе? Простительно ли это? Неизбежно ли? Надо ли исправить то положение дел, которое мы до сих пор считали приемлемым? При всем этом надо понимать, что моральное негодование, как и сочувствие, сами не определяют стратегию действий.

Разочарование оттого, что ты бессилён повлиять на показанное, может принять форму обвинительную: рассматривать такие изображения непристойно или непристойно их распространять рядом, как бывает, с рекламой кремов, болеутоляющих и внедорожников. Если бы мы могли повлиять на то, что нам показывают, то, наверное, меньше были бы озабочены такими подозрениями.

* * *

Ущербность изображений видели в том, что благодаря им можно наблюдать страдания со стороны, – как будто наблюдать можно иначе. Наблюдение вблизи – без посредничества камеры – это все равно лишь наблюдение.

Некоторые упреки в адрес изображения жестокостей не отличаются от характеристик самих событий. Зрение не требует усилий; зрение требует определенной дистанции; зрение можно отключить (у нас есть веки на глазах, а в ушах дверей нет). Те свойства, из-за которых древнегреческие философы считали зрение самой лучшей и благородной чувственной способностью, теперь относят к его изъянам.

Полагают, что есть что-то безнравственное в конспекте реальности, представляемом фотографией; что никто не вправе наблюдать страдания других на расстоянии, будучи избавленным от прямого контакта с происходящим; что мы платим слишком большую человеческую (или моральную) цену за прежде восхищавшую способность зрения – за возможность стоять в стороне от агрессии мира и наблюдать, выбирая объекты, достойные интереса. Но это ведь характеристика самого сознания.

Нет ничего плохого в том, чтобы стоять в стороне и думать. Перефразируя сразу нескольких мудрецов: «Ни один человек не может думать и бить одновременно».

9

Некоторые фотографии – эмблемы страдания, такие как снимок 1943 года в варшавском гетто, где мальчика с поднятыми руками ведут для отправки в лагерь уничтожения, – могут служить вещественным *memento mori*, объектом созерцания, чтобы углубить ваше чувство реальности, секулярной иконой, если угодно. Но для этого надо было бы смотреть на них в каком-то другом месте, пригодном для медитации или в некотором роде священном. В современном обществе место для серьезных размышлений трудно найти: у нас главная модель общественного места – торговый центр (может быть, аэропорт или музей).

Рассматривать мучительные фотографии чужих несчастий в художественной галерее – в этом есть что-то корыстно-потребительское. Даже те бесспорные фотографии, чья весомость и эмоциональная сила, кажется, неподвластны времени – фотографии концентрационных лагерей 1945 года, – даже они имеют разный вес, если смотреть на них в фотографическом музее (парижском отеле «Сюлли», Международном центре фотографии Нью-Йорка), в галерее современного искусства, в музейном каталоге, по телевизору, в газете «Нью-Йорк таймс», в журнале «Роллинг стоун», в книге. Фотография в фотоальбоме или напечатанная на грубой газетной бумаге (как снимки с гражданской войны в Испании) несет несколько иной смысл, нежели вывешенная в бутике «Агнес Б». В печально известной рекламной кампании «Бенеттона», итальянского производителя повседневной одежды, использовалась фотография окровавленной рубашки убитого хорватского солдата. Рекламные фотографии бывают так же изысканны, мастеровиты, лукаво небрежны, дерзки, ироничны или серьезны, как художественные фотографии. Когда падающий солдат Капы появился в «Лайфе» рядом с рекламой «Виталиса», между двумя этими видами фотографий, «редакционной» и «рекламной» было огромное, разительное отличие. Теперь его нет.

Нынешний скепсис в отношении работы некоторых социально ответственных фотографов, в общем, сводится к недовольству тем, что фотографии показывают в такой разнообразной среде, что невозможно гарантировать обстановку уважительного смотрения, полного зрительского отклика. В самом деле, за исключением мест, где демонстрируется патристическое почтение к лидерам, обстановки для углубленного созерцания чего бы то ни было обеспечить теперь, кажется, невозможно.

Постольку поскольку фотографии самого мрачного и душераздирающего содержания – искусство (а они становятся таковыми, когда висят на стенах, какими бы это ни сопровождалось оговорками), они разделяют судьбу всякого развешенного на стенах и стоящего на полу искусства, выставленного в общественных местах. То есть, они – остановки на пешем пути, обычно с сопровождением. Посещение музея или галереи – событие общественное, перемежающееся отвлечениями, в ходе его искусство рассматривают и комментируют²⁰. В какой-то мере весомость и серьезность таких фотографий лучше сохраняется в книге, которую можно смотреть в одиночестве, задерживаясь на картинках, не разговаривая. Но рано или поздно книгу закрываешь. Сильное чувство постепенно уходит. В конце концов направ-

²⁰ Сам музей эволюционирует в сторону всё большего количества отвлечений. Прежде он был вместилищем для сохранения и показа произведений искусства прошлого, а теперь это образовательно-торговый институт, и демонстрация искусства – лишь одна из его функций. Главная функция – развлечение и образование в различных пропорциях и маркетинг – ознакомление с разными сторонами человеческого опыта, продвижение вкусов и симулякров. Нью-Йоркский музей современного искусства устраивает выставку нарядов Жаклин Буве Кеннеди-Онассис, которые она носила в годы ее пребывания в Белом доме, а Имперский военный музей в Лондоне, знаменитый своей коллекцией военного снаряжения и картин, теперь представляет две инсталляции, воспроизводящие обстановку Первой мировой войны, «Окопный опыт» (Сомма, 1916) – озвученную галерею (со взрывами снарядов, криками), но без запахов (гниющих трупов, отравляющих газов) – и одну из времен Второй мировой, «Опыт блица», изображающую обстановку подземного бомбоубежища в период воздушных налетов на Лондон в 1940 году.

ленность фотографического обвинения расплывается, осуждение конкретного конфликта становится осуждением человеческой жестокости и дикости вообще. Намерения фотографа не играют существенной роли в этом протяженном процессе.

* * *

Есть ли противоядие против извечного соблазна войны? И не женщина ли скорее задаст этот вопрос, чем мужчина? (Вероятно, да.)

Может ли мобилизовать на противодействие войне изображение (или ряд изображений) так, как убеждает в неприемлемости смертной казни «Американская трагедия» Драйзера или тургеневская «Казнь Тропмана» – рассказ о ночи, проведенной в парижской тюрьме со знаменитым преступником, которого ждет гильотина? Повествование представляется более действенным, чем изображение. Отчасти дело в том, что чувству, глазу приходится работать дольше. Никакая фотография и серия фотографий не может разворачиваться, забирать всё сильнее и сильнее так, как «Восхождение» украинского режиссера Ларисы Шепитько – более волнующего фильма об ужасе войны я не видела. Или как поразительный документальный фильм Кадзуо Хары «Голая армия императора на марше» (1987) – портрет «помешанного» ветерана войны, который посвятил жизнь разоблачению военных преступлений японцев: он разъезжает по Токио на машине с громкоговорителем и наносит неприятные визиты своим бывшим начальникам-офицерам, требуя, чтобы они извинились за свои преступления, как, например, убийство пленных американцев на Филиппинах по их приказу или при их попустительстве.

Среди одиночных изображений войны образцовым по своей глубине, внятности и страстности мне представляется огромная фотография Джефа Уолла «Мертвые солдаты разговаривают (Видение после засады на красноармейский дозор зимой 1986 года под Мукурором в Афганистане)». Этот диапозитив размером 4х2¼ метра, установленный на ящике с подсветкой, – не документный снимок. Фигуры солдат сняты на развороченном склоне холма, выстроенного в студии. Канадец Уолл никогда не был в Афганистане. Засада – инсценированный эпизод жестокой войны, постоянно освещавшейся в новостях. Задавшись целью передать ужас войны, Уолл изобразил ее в традициях исторической живописи XIX века (по его словам, вдохновлялся Гойей) и других видов изобразительного искусства конца XVIII – начала XIX вв., перед изобретением фотографии, представлявших историю как спектакль – живых картин, восковых групп, диорам, панорам. Прошное, в особенности недавнее прошлое, обретало в них поразительную, тревожащую реальность.

Фигуры на фотографии Уолла «реалистичны», но образ рожден воображением. Мертвые солдаты не разговаривают. Здесь они заняты этим.

Тринадцать русских солдат в сапогах и громоздкой зимней форме расположены в каменистой яме, забрызганной кровью и усеянной мусором войны: тут гильзы, искореженный металл и сапог с нижней частью ноги... Эта сцена могла бы быть видоизмененным финалом «Я обвиняю» Абея Ганса, где убитые солдаты Первой мировой войны встают из могил. Но этих солдат, убитых в глупой, запоздалой колониальной войне Советского Союза, не похоронили. На некоторых еще каски. У одного, который стоит на коленях и оживленно разговаривает, из головы красной пеной вылезают мозги. Атмосфера компанейская, теплая. Кто-то полулежит, опершись на локоть, кто-то болтает сидя, с раздробленной головой или рукой. Один склонился над другим, застывшим в глубоком сне, как будто побуждает его подняться. Трое дурачатся: один с громадной раной в животе оседлал другого, который лежит и смеется, а третий, стоя на коленях, держит перед его носом что-то вроде часов на цепочке. Еще один, в каске и без ног, с бодрой улыбкой смотрит в сторону товарища. Двое под ним, по видимому, еще не воскресли: лежат навзничь на каменистом склоне вниз головой.

Погрузившись в эту обличительную картину, можно вообразить, что солдаты сейчас повернутся и заговорят с нами. Но нет, ни один не смотрит оттуда на зрителя. Протестом тут не пахнет. Они не закричат нам: положите конец этой мерзости, которая зовется войной. Они не для того вернулись к жизни, чтобы побрести прочь и обвинять устроителей войны, которые послали их убивать и умирать. В них нет никакой угрозы для других, потому что среди них (на левом краю) сидит мародер-афганец в белом и увлеченно роется в чем-то вещевом мешке. Они его не замечают, не замечают и двух других афганцев, тоже, видимо, солдат, появившихся на тропинке вверху и судя по «калашниковым», сваленным у их ног, успевших обезоружить мертвецов. Эти мертвецы совершенно не интересуются живыми – ни теми, кто отнял у них жизнь, ни свидетелями... ни нами. Зачем им искать нашего взгляда? Что они могут сказать нам? «Нам» – это всем, кто не испытал ничего подобного, – не понять. Не обнять умом. Не вообразить, каково это. Мы не можем представить себе, как страшна, как ужасна война – и какой она становится обыденной. Не поймем, не прочувствуем. В этом твердо убежден каждый солдат, каждый журналист, каждый медик и независимый наблюдатель, побывавший под огнем и счастливо избежавший смерти, которая уносила тех, кто был рядом. И они правы.

Благодарности

Часть соображений, приведенных в этой книге, первоначально была изложена на лекции в Оксфордском университете в пользу «Амнести интернешнл» в феврале 2001 года и впоследствии опубликована в сборнике лекций «Human Rights, Human Wrongs» (Oxford University Press, 2003). Я благодарна Николасу Оуэну за приглашение прочесть лекцию и за гостеприимство. Часть соображений была опубликована в предисловии к книге фотографий Маккалина «Don McCullin» (Jonathan Cape, 2002). Я признательна Марку Холборну, редактору фотографических книг этого издательства за поддержку и, как всегда, – моему первому читателю Паоло Дилонардо. Благодарю за замечания Роберта Уолша, а также Минду Рей Амиран, Питера Перрона, Бенедикта Йомена и Оливера Шванера-Олбрайта.

Меня тронули и послужили стимулом в работе статья Корнелии Бринк (Cornelia Brink) «Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps» в журнале «History & Memory» vol.12, no 1 (Spring/Summer 2000) и превосходная книга Барби Зелизер (Barbie Zelizer) «Remembering to Forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eye» (University of Chicago Press, 1998), откуда я позаимствовала цитату из Липпмана. Ценная информация и анализ карательных бомбардировок иракских деревень британской авиацией в 1920—1924 гг. содержатся в статье Джеймса Корума (James S. Corum // Aerospace Power Journal [Winter 2000]), который преподает в Училище перспективных военно-воздушных исследований на базе ВВС Максвелл в Алабаме. Об ограничениях на работу фотожурналистов во время Фолклендской войны и войны в Персидском заливе рассказано в двух важных книгах: John Taylor. Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War (Manchester University Press, 1998) и Caroline Brothers. War and Photography (Routledge, 1997). На с. 178—184 своей книги Каролин Брадерс резюмирует аргументы, опровергающие подлинность фотографии Капы. Противоположная точка зрения: статья Ричарда Уилана (Richard Whelan) «Robert Capa's Falling Soldier» в журнале «Aperture» no. 166 (Spring 2002). Уилан останавливается на морально неоднозначных обстоятельствах фронтовой работы фотографа, в которых, по его утверждению, Капе случайно удалось сфотографировать гибель республиканского солдата.

Сведениями о Роджере Фентоне я обязана статье Натали Хьюстон (Natalie M. Houston) «Reading the Victorian Souvenir: Sonnets and Photographs of the Crimean War» в журнале «The Yale Journal of Criticism» vol. 14, no 2 (Fall 2001). О двух вариантах фентоновского снимка «Долина смертной тени» я узнала от Марка Хоуарта-Бута из музея Виктории и Альберта; оба воспроизведены в книге Ulrich Keller. The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War (Routledge, 2001). Сообщение о реакции британцев на фотографию непогребенных британских солдат после сражения у Спидон-Коп содержится в книге «Early War Photographs» (New York Graphic Society, 1974), со ст. авленной Патом Ходжсоном (Pat Hodgson). То, что Александр Гарднер, по всей вероятности, переместил тело конфедератского солдата для своей фотографии, показал Уильям Фрассанито (William Frassanito) в книге «Gettysburg: A Journey in Time» (Scribner's, 1975). Цитата из Гюстава Муанье взята из книги Дэвида Риффа (David Rieff) «A Bed for the Night: Humanitarianism in Crisis» (Simon & Schuster, 2002).

И вот уже много лет я продолжаю учиться, беседуя с Иваном Нагелом.