

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 различались 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; Мостар; 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 нехристях; 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 воинствующего 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 зажигательности 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 действия.^[3] 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 стойком, 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 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.

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