

Искусство фотографии и Красный Крест: «безнадежные картины» и фотографии вооруженных конфликтов как фактор привлечения внимания к международному движению, 1855–1865 гг.

Соня де Лаат*

Д-р Соня де Лаат является членом исследовательской группы по вопросам гуманитарной этики здоровья, научным консультантом программы аспирантуры «Глобальное здоровье» при Макмастерском университете, Канада, и членом Канадской сети специалистов по истории гуманизма.

* Автор выражает признательность членам диссертационного совета, рассматривавшим ее диссертацию на соискание докторской ученой степени: Шэрон Сливински (Западный университет), Аманде Гржиб (Западный университет) и Лайзе Шварц (Макмастерский университет).

Аннотация

Призывы Анри Дюнан к созданию нейтральной и беспристрастной организации, которая занималась бы оказанием помощи раненым комбатантам, совпали с ростом критики в связи с вооруженными конфликтами, имевшими место в странах Европы и Северной Америки в середине XIX века. В настоящей статье рассматривается совпадение таких важных аспектов, как «безнадежные картины», нарисованные Дюнаном в его книге «Воспоминание о битве при Сольферино», и горячий отклик публики, потрясенной увиденным как на страницах книги, так и на фотографиях с полей битв, получивших широкое распространение в период с 1855 по 1865 гг. Эти изображения и та реакция, которую они вызвали у аудитории, способствовали формированию единой и широкомасштабной концепции достойного заботы человечества, которая, в свою очередь, позволила привлечь внимание к международному гуманитарному движению.

Ключевые слова: история Красного Креста, военная фотография, гуманитарная визуальная культура, Анри Дюнан, Сольферино.



Введение

Середина XIX века ознаменовалась появлением новых видов СМИ, которые, по словам историка и философа Ричарда Рорти, способствовали «беспрецедентному ускорению темпов нравственного прогресса»¹. Новые СМИ, к которым относились телеграф, иллюстрированная печатная пресса и фотография, с головокружительной скоростью и в мельчайших деталях распространяли новости о кровавых конфликтах в Европе и Северной Америке, сопровождая их изображениями с мест боевых действий. И пусть эта информация находила разный отклик у читательской аудитории, восприятие людей постепенно начинало меняться — появление фотографии позволило взглянуть на эти события под новым углом зрения. Рост демократического национализма в обществе сопровождался все более широким неприятием войны и осознанием того, что простые солдаты являются не «отребьем», как их прежде презрительно именовали некоторые вое-

Она также благодарит Валери Горен (CERAH), Доминика Маршалла (Карлтонский университет) и членов Канадской сети специалистов по истории гуманизма за их замечания в отношении первых редакций настоящей статьи. Успеху исследовательской работы при подготовке этой статьи в значительной степени способствовали участие автора в Глобальной академии гуманитарных исследований, а также стипендии, предоставляемые докторантам в рамках программ SSHRC (Совет общественных наук и гуманитарных исследований) и OGS (аспирантский грант Онтарио).

1 Richard Rorty, “Human Rights, Rationality and Sentimentality”, in *Truth and Progress: Philosophical Papers*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 121.

начальники того времени, а такими же гражданами, как и все остальные, и заслуживают защиты и помощи².

Призыв Анри Дюнана к созданию организации, в основу которой легла бы международная конвенция об оказании медицинской помощи раненым комбатантам, независимо от их звания или национальной принадлежности, совпал с требованиями зрительской аудитории, которая так или иначе не могла не реагировать на новые фотографии с мест вооруженных конфликтов, и в результате идеи Дюнана были воплощены в жизнь. В данной статье в качестве примера того, как опыт прошлого может быть полезен для понимания настоящего, приводится история Дюнана, который, оказавшись на войне в качестве случайного «туриста», без лишних слов так описал увиденные им ужасы и страдания, что его читатели откликнулись на «безнадежные картины» со всем пылом и горячностью³. В XIX веке его книга стала своего рода аналогом «вирусных» новостей о трех основных вооруженных конфликтах того времени — Крымской кампании, битве при Сольферино (австро-итало-французской войне 1859 г. — *Прим. пер.*) и Гражданской войне в США — и фотографий с мест этих событий. Считается, что именно эти конфликты и беспрецедентный охват и детальность информации о них способствовали ускоренному распространению гуманистических настроений в обществе.

Если внимательно изучить свидетельства очевидцев сражений, происходивших в середине XIX века, и недавние визуальные исследования того, как зрители реагировали на изображения жестокости и человеческих страданий, то можно по-новому осмыслить слова Дюнана, взглянув на них через призму первых фотографий военных действий и в рамках гуманитарного дискурса. Сегодня гуманитарные организации и агентства прилагают все усилия для оценки влияния своих информационных стратегий на глобальную аудиторию, и этот исторический обзор представляет собой попытку проанализировать ту роль, которую сыграла фотография в расширении границ единого представления о том, кто является человеком и кто достоин помощи. Как показывают некоторые примеры, приводимые в настоящей статье, ни использование фотографий, ни проявление интереса к ним не дают никаких гарантий. Однако сам факт горячего отклика на эти изображения со стороны зрительской аудитории не может не обратить на себя внимания, поскольку именно эта реакция сыграла ключевую роль в формировании гуманистических настроений. В случае «безнадежных картин» Дюнана этот горячий отклик в итоге способствовал становлению международного гуманитарного движения.

2 2 июня 1813 г. герцог Веллингтонский выступил с речью, сказав следующие слова: «Командовать британской армией в условиях действующей системы не смогу ни я, ни кто бы то ни было другой. В рядовых у нас служит сплошное отребье». Это заявление является наглядным свидетельством общего отношения к солдатам, особенно со стороны дворянства. См.: Jonathan Marwil, "Photography at War", *History Today*, Vol. 50, No. 6, 2000, p. 35.

3 Как и Дарнтон, я считаю, что внимательное изучение прошлого позволяет нам лучше понять настоящее. См.: Robert Darnton, *George Washington's False Teeth: An Unconventional Guide to the Eighteenth Century*, Norton, New York, 2003.

Наглядное описание страданий

Анри Дюнан написал эти строки почти в самом конце своей книги «Воспоминание о битве при Сольферино», опубликованной в 1862 г.:

Зачем было рассказывать обо всех этих страданиях и вызывать, вероятно, мучительные чувства? Зачем описывать потрясающие картины с мельчайшими подробностями, кажущимися безнадежными до отчаяния?⁴

Эти слова Дюнана являются своего рода логическим переходом к призыву о создании гуманитарной организации, которая занималась бы оказанием помощи солдатам, получившим ранения во время военных действий. Если судить по цитате, можно предположить, что в книге содержится множество таких картин, однако, поразительным образом, единственной иллюстрацией первого издания книги стал набросок географической карты⁵. И хотя никаких изображений в физическом понимании этого слова (фотографий, гравюр или рисунков) в книге не было, она содержала немало описаний, которые заставляли читателя рисовать иллюстрации в собственном воображении (мысленные образы и умозрительные картины)⁶.

«Зрительское сопереживание», которое как понятие использовалось уже в XVIII веке применительно к поэзии, театру и литературным романам, стало популярным инструментом, к которому прибегали, когда хотели затронуть сердца людей и заставить их прозреть⁷. Дюнан для этих целей использовал особый авторский стиль, который он смог досконально изучить благодаря помощи очень авторитетного человека из круга его знакомств.

4 Дюнан, Анри. «Воспоминание о битве при Сольферино», МККК, 2009.

5 В течение первого года Дюнан подготовил три редакции своей книги: один вариант предназначался его близким друзьям, второй — главам государств и политическим деятелям, а третий был адресован широкой общественности. Martin Grumpert, *Dunant: The Story of the Red Cross*, Oxford University Press, New York, 1938, p. 84.

6 Дюнан познакомился с фотографией благодаря Жан-Габриэлю Эйнару (1775–1863 гг.), который был другом семьи, состоятельным банкиром, а также одним из первых поклонников фотографии. Фотография постепенно приобретала все большую популярность, а технология воспроизводства изображений в то время подразумевала, что фотографию сперва переносили на бумагу в виде оттиска (деревянные клише) или ручным способом для каждого экземпляра книги по отдельности, что делало весь процесс чрезвычайно дорогостоящим. Дюнан полагал себя в первую очередь литератором, и совершенно логично, что он предпочитал выражать свои мысли и идеи посредством письменного творчества. В то же время он признавал, что иллюстрации представляют собой убедительный аргумент в риторике и использовал гравюры при составлении своих первых брошюр с призывами к созданию гуманитарной организации. Впоследствии он помогал организовать фотосъемку для создания сводного группового портрета участников первой Женевской конвенции. См.: Roger Durand, *Henry Dunant, 1828–1910*, Slatkine, Geneva, 2011, p. 42; Roger Durand, personal communication, July 2015; Natalie Klein-Kelly, “Dot to Dot: Exploring Humanitarian Activities in the Early Nineteenth Century”, *Human Rights and Humanitarianism Blog*, 13 October 2017, доступно по адресу: <https://hhr.hypotheses.org/1766#more-1766> (все ссылки на интернет-ресурсы приводятся по состоянию на январь 2021 г.).

7 Karen Halttunen, “Humanitarianism and the Pornography of Pain in Anglo-American Culture”, *American Historical Review*, Vol.100, No. 2, 1995, p. 307.

В 1853 г. Дюнану посчастливилось познакомиться с приехавшей в Женеву Гарриет Бичер-Стоу, американской писательницей, перу которой принадлежит книга «Жизина дяди Тома» (1852). В ходе своего турне, организованного, чтобы «отстаивать дело гуманизма в странах старой Европы», она остановилась в доме родственников генерала Дюфура⁸. Бичер-Стоу и ее собратья по литературному цеху Чарльз Диккенс, Виктор Гюго и Эмиль Золя придерживались своего рода гуманитарного дискурса, то есть стремились «при помощи книг и призывов побудить людей к борьбе со злом»⁹. До изобретения фотографии в различных популярных и авторитетных изданиях — от романов до правительственных расследований и заключений патологоанатомов о результатах вскрытия — иллюстрации (например, гравюры) и образный язык изложения использовались все более и более активно, поскольку авторы преследовали вполне конкретную цель — изменить восприятие публики и добиться ее сочувствия. Специалист по истории общества Томас Лакер утверждает, что эти тексты представляли собой разновидность того, что он называет «гуманитарным дискурсом». Регулярное и последовательное появление таких публикаций, по мнению Лакера, означало, что «некоторые люди начали мыслить и чувствовать по-новому», и это постепенно заставило их воспринимать значительно бóльшую часть окружавшего их общества как представителей человечества, достойных того, чтобы заботиться об их судьбе¹⁰. Как правило, читателям предлагалась хроника событий, где всегда присутствовала жертва, которую почти всегда описывали как ни в чем не повинного человека, вынужденного бороться со злом (например, болезнью, стихийным бедствием, отдельным злодеем или группой лиц, которые являются источником его страданий), но в итоге на помощь к нему приходит спаситель — в большинстве случаев речь шла о новых технологиях или людях из привилегированных слоев общества. Подробное и натуралистичное описание мучительных физических страданий, которые жертва испытывала или которым ее подвергали, преследовало две цели: подтвердить достоверность представленных фактов и «добиться внимания и сочувствия» со стороны читателя¹¹. Идея заключалась в том, чтобы с помощью подобных текстов формировать своего рода связь между читателем и жертвой, с тем чтобы персонификация страданий последней развивала «нравственное воображение» аудитории и тем самым способствовала становлению более человеческого отношения

8 См.: R. Durand, *Henry Dunant* (примечание 6 выше), p. 67. Дюфур стал для Дюнана наставником в самых разных вопросах: именно он позднее помог организовать встречу Дюнана и Наполеона III на поле сражения, в результате которой Дюнан — совершенно случайно — оказался свидетелем битвы при Сольферино, что впоследствии побудило его стать одним из пяти основателей Красного Креста.

9 M. Grunpert (примечание 5 выше), p. 15. Грумперт пишет далее: «Они были предметом поклонения и восхищения еще при жизни, и даже сегодня киноиндустрия в полной мере отдает должное их творчеству. Казалось, что даже любой намек на боль и страдания был несмысленным клеймом бесчестия для современной цивилизации».

10 Thomas W. Laqueur, "Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative", in Lynn A. Hunt (ed.), *The New Cultural History*, MPublishing, University of Michigan Library, 1989, p. 200.

11 *Ibid.*, p. 184.

к людям, которые до этого времени считались «не заслуживающими внимания»¹². Гуманитарный дискурс как таковой является центральным элементом «воспитания чувств», при котором, как утверждает Рорти, публику знакомили с печальными жизненными историями. Цель такой манипуляции чувствами людей, особенно если эта манипуляция направлена на «развитие способности видеть сходство между нами и теми, чья жизнь чрезвычайно отличается от нашей», заключается в «расширении понятий “люди нашего круга” и “такие люди, как мы”»¹³. Рорти считал, что эта практика стала ключевым фактором в создании более равноправного и справедливого мира. В последних исследованиях на тему гуманистической визуальной культуры отмечается схожий дискурс, присущий гуманитарной фотографии¹⁴.

В своем романе Бичер-Стоу использовала множество душераздирающих описаний тел рабов и тех мучений, которым их подвергали, чтобы заставить читателя осознать — они такие же люди, как и он сам¹⁵. Ее манера писать и искусство убеждения оказали колоссальное влияние на юного Дюнанна¹⁶. В своей книге он, следуя примеру Бичер-Стоу, рисовал такие же наглядные и убедительные картины: «Я поливаю холодной водой его засохшие губы и огрубелый язык, потом беру кусок корпии, смачивая в ведре воды, которое несут за мной, и выжимаю в бесформенное отверстие, в которое превратился рот несчастного»¹⁷. А так он описывал другого солдата, которого изрешетило картечью: «Вздутое тело — зеленовато-черное, он не может ни как следует улечься, ни сесть. Я смачиваю большие куски корпии в воде и стараюсь уложить его на этой подстилке, но гангрена скоро унесет его»¹⁸.

12 Thomas W. Laqueur, “Bodies, Details, and the Humanitarian Narrative”, in Lynn A. Hunt (ed.), *The New Cultural History*, MPublishing, University of Michigan Library, 1989, pp. 176, 191.

13 R. Rorty (примечание 1 выше), pp. 129, 122–123.

14 Heide Fehrenbach and Davide Rodogno (eds), *Humanitarian Photography: A History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.

15 Впоследствии литературные критики много спорили по поводу сцен насилия в романе Бичер-Стоу и предлагали самые разные трактовки. Так, например, в своей аналитической работе «Восторги по поводу трагических мучений в романе “Хижина дяди Тома”» (“The Ecstasies of Sentimental Wounding in *Uncle Tom’s Cabin*”) Марианн Нобл излагает свои мысли в форме диалога с Лакером и Халттунен, по-разному объяснявших как причины, по которым Бичер-Стоу прибегла к детальному описанию жестокости в книге, так и воздействие этих сцен на читателя. Нобл объясняет, каким образом гуманитарный дискурс может оказаться своего рода палкой о двух концах, поскольку в результате безо всяких доказательств на одну доску ставятся освобождение и репрессии, информирование людей и объективизация жертв. В этой критике описывается вечный и давний парадокс, когда попытки совершить доброе дело путем объективизации жертв и их страданий могут в конечном счете обернуться вредом для людей. См.: Marianne Noble, “The Ecstasies of Sentimental Wounding in *Uncle Tom’s Cabin*”, *Yale Journal of Criticism*, Vol. 10, No. 2, 1997.

16 Утверждают, что Авраам Линкольн считал роман Бичер-Стоу одним из факторов, которые приблизили начало Гражданской войны в США. На момент встречи писательницы с Дюнанном до войны оставалось еще почти десять лет. M. Grumpert (примечание 5 выше), p. 15. По словам Хэманд, «при встрече с Гарриет Бичер-Стоу Авраам Линкольн, как говорят, произнес: “Так вот кто та самая милая леди, из-за которой началась эта великая война!”». Wendy F. Hamand, “‘No Voice from England’: Mrs. Stowe, Mr. Lincoln, and the British in the Civil War”, *New England Quarterly*, Vol. 61, No. 1, 1988, p. 3.

17 А. Дюнан (примечание 4 выше). С. 67.

18 Там же. С. 70.

Дюнан написал и опубликовал книгу, в которой описывал свой опыт ухода за ранеными солдатами, лишь спустя три года после битвы при Сольферино. Несмотря на то что с момента сражения прошло немало времени, он сумел детально воспроизвести и все подробности пережитого и увиденного им, и те чувства, которые испытал во время этих событий. В своей книге Дюнан просто рассказывает о том, что он делал в попытках помочь солдатам, получившим ранения в ходе битвы. Поскольку у Дюнана не было какой бы то ни было медицинской подготовки, всё, что он мог сделать в той ситуации, — это пытаться хоть как-то облегчить страдания тех, у кого была надежда на спасение, и тех, кто был обречен на смерть, и просто быть с ними рядом, проявляя человеческое участие. По существу, он занимался оказанием базовой паллиативной помощи. Основное внимание в книге уделяется тому, как солдаты преодолевают боль и страдания, зрелище которых и побудило его действовать, и, как он надеялся, эти картины непременно должны были оказать такое же воздействие и на читателей. Рассказывая о сражении, Дюнан пишет: «...мне, простому туристу, не причастному к этой страшной борьбе, довелось присутствовать при тех потрясающих сценах, которые я решился описать»¹⁹. Он специально строит свое повествование таким образом, чтобы в воображении читателя возникали те картины, которые он видел собственными глазами, и чтобы читатель, как и он сам, превратился в такого же потрясенного свидетеля этих событий. Манера изложения Дюнана, выбор слов и описываемых им сцен призваны завладеть вниманием читателей и заставить «стороннего наблюдателя» и таких же «туристов» мысленно вообразить чудовищную панораму сражений и ужасающие сцены страданий и гибели их участников²⁰.

Важное отличие работы Дюнана от знаменитого романа Бичер-Стоу заключалось в том, что в его книге героем (или персонажем, которого сегодня охарактеризовали бы как героя) выступал он сам, пусть даже он и не был наделен героическими качествами. Дюнан рассказывает о том, как из стороннего туриста он превратился в человека, который отстаивает необходимость оказания помощи раненым солдатам. Его книге присущи многие характеристики классического «воспитательного романа» или поучительного повествования о взрослении. Джозеф Слотер считал, что воспитательный роман является идеальным форматом для книг, направленных на развитие благотворительной деятельности и защиту прав человека²¹. Традиционный гуманитарный дискурс, центральными элементами которого являются страдания и наглядные описания физических мучений как источник нравственного развития, по словам Слотера, не дает гарантий того, что отклик читателя будет соответствовать ожиданиям авторов. Такого рода литературные произведения с самого момента появления этого жанра действительно часто вызывали опасения и подвергались критике

19 А. Дюнан (примечание 4 выше). С. 35.

20 Там же. С. 39, 69.

21 Joseph Slaughter, *Human Rights Inc.*, Fordham University Press, Brooklyn, NY, 2007.

из-за того, что читательская аудитория могла воспринимать описываемые истории как развлечение или даже хуже²². Подход, при котором центральной темой книги стала трансформация главного героя, позволил сместить фокус внимания с телесных страданий людей и сосредоточиться на том, чтобы вызвать у читателей стремление последовать этому примеру, пробуждая в них «чувство ответственности за нравственную чистоту представителей своей социальной группы»²³. Преимущество такого подхода заключалось в том, что читатели не были предоставлены сами себе в попытках понять, что именно они «должны чувствовать» и какие действия следует предпринять в связи с возникшими чувствами²⁴. Такой акцент на развитии главного героя является важной составляющей подобных произведений, которые, по определению Рорти, играют ключевую роль в воспитании чувств, что, в свою очередь, может способствовать росту многообразия и всеохватности человеческого общества.

В своем «Воспоминании о битве при Сольферино» Дюнан неоднократно демонстрирует читателям ужасающие сцены, но одновременно предлагает им четкий и практически осуществимый путь к решению проблем. В духе классического воспитательного романа в своей книге Дюнан приводит примеры тех чувств, которые должно испытывать читателям, и проповедует именно такую модель восприятия:

Нравственное сознание важности человеческой жизни, желание хоть сколько-нибудь облегчить страдания этих несчастных и приободрить их, напряженная и неустанная деятельность, вызванная такими событиями, порождают особую, неведомую энергию и стремление помочь как можно большему числу людей²⁵.

Дюнан подчеркивает, что солдаты и офицеры, союзники и противники испытывали эти страдания в равной мере²⁶. Он находит литературные приемы, которые позволяют донести эту мысль до сознания читателя:

22 Kevin Rozario, "Delicious Horrors": Mass Culture, the Red Cross, and the Appeal of Modern American Humanitarianism", *American Quarterly*, Vol. 55, No. 3, 2003, доступно по адресу: <https://muse.jhu.edu/article/46647>.

23 Lynn Festa, *Sentimental Figures of Empire in Eighteenth-Century Britain and France*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, MD, 2006, p. 103; see also Jane Lydon, *Photography, Humanitarianism, Empire*, Bloomsbury, London, 2016.

24 К. Halttunen (примечание 7 выше), p. 307.

25 А. Дюнан (примечание 4 выше). С. 75.

26 Знаменитые слова Флоренс Найтингейл, которыми она описывала свой крымский опыт, звучат следующим образом: «Страдание заставляет забыть про привычные ценности. Пока человек подвергается страданиям, для него не существуют ни хорошее, ни плохое, важное или неважное, друзья или враги. Жертва оказывается там, где нет места обычным человеческим категориям или моральным суждениям, и ее страдание само по себе является достаточным притязанием». См.: British Red Cross, "Florence Nightingale and the Red Cross", 20 August 2017, доступно по адресу: www.redcross.org.uk/stories/health-and-social-care/health/how-florence-nightingale-influenced-the-red-cross#. Парадокс заключается в том, что Найтингейл была против плана Дюнана, утверждая, что в результате правительства забудут про свои обязательства перед собственными солдатами. У специалистов, занимающихся исследованиями конфликтов, эти опасения получили название «риск Найтингейл». См.: Katherine Davies, *Continuity, Change and*

...кастильонские женщины, видя, что я не делаю никакого различия между национальностями, следуют моему примеру и одинаково доброжелательно относятся ко всем этим людям различных народностей и чуждым им. “*Tutti fratelli*” [«Все братья»], — растроганно повторяли они²⁷.

Увидев своими глазами ужасающие последствия битвы и приняв непосредственное участие в судьбе воевавших там солдат, Дюнан полностью изменил свои представления о том, как должна выглядеть медицинская помощь во фронтовых условиях. Его книга, полная ярких и детальных описаний, стала для читателей своего рода проводником, заставив их ощутить, будто они вместе с автором со стороны наблюдают за битвой и ее последствиями. В последней главе книги Дюнан озвучивает наметки своего необычного плана: «Отчего нельзя создать в мирное время общества, которые во время войны оказывали или организовывали бы помощь раненым и осуществляли бы уход за ними силами преданных, усердных и хорошо подготовленных добровольцев?»²⁸. Вся эта книга составляла немногим более ста страниц.

Дюнан специально писал как можно более наглядно и выпукло, делая ставку на силу визуального изображения, — пусть даже оно возникло исключительно в воображении читателя, — чтобы повлиять на людей, затронуть их чувства и побудить к действиям. Под «людьми» в данном случае понимаются, разумеется, представители его социального круга, лица, располагающие средствами для осуществления политических или материальных преобразований, и именно им он и адресовал свои призывы. Дюнан обращался к «благополучным гражданам, которым было присуще интернациональное стремление творить добро»²⁹, что является дополнительным подтверждением доводов Рорти, который утверждал, что эмоционально трогательные истории лучше всего адресовать людям «наверху», которые располагают политическими и финансовыми средствами, поскольку именно они в наибольшей мере способны стать проводниками перемен. Это представители того социального класса, который чувствует себя в достаточной безопасности, чтобы иметь возможность «расслабиться настолько, чтобы прислушаться» к призывам таких людей, как Дюнан³⁰.

Contest: Meanings of “Humanitarian” from the “Religion of Humanity” to the Kosovo War, Humanitarian Policy Group Working Paper, Overseas Development Institute, 2012, p. 5; R. Durand, *Henry Dunant* (примечание 6 выше); Eleanor O’Gorman, *Conflict and Development*, Zed Books, New York and London, 2011.

27 А. Дюнан (примечание 4 выше). С. 74.

28 Там же. С. 99.

29 David P. Forsythe, *The Humanitarians: The International Committee of the Red Cross*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005, p. 17.

30 R. Rorty (примечание 1 выше), pp. 128, 130. См. также: D. P. Forsythe (примечание 29 выше), p. 17: те, кто располагал «средствами и свободным временем, чтобы так или иначе использовать это стремление во благо, оказались восприимчивыми к идеям Дюнана. Дюнану в конечном счете помогло то, что можно охарактеризовать как “исключительность женецев”: коллективное представление о себе, то есть жителей Женевы, как об особых людях, которым отводится некая созидательная роль. Это представление, несомненно, отчасти связано с распространением идей кальвинизма».

В стремлении добиться поставленных целей Дюнан немного переосмыслил и видоизменил часть пережитого им опыта, чтобы повествование выглядело более убедительным и производило желаемый эффект. Он также предложил читателям четкий план действий, следуя которому они могли бы найти должное применение переполняющим их чувствам³¹. Успех «Воспоминания о битве при Сольферино» в значительной степени стал результатом усилий самого Дюнана. Он умело использовал свои обширные социальные связи, чтобы убедить влиятельных людей того времени сплотиться ради правого дела³². Благодаря своим навыкам общения Дюнан смог распространить «Воспоминание о битве при Сольферино» по всей Европе и обсудить содержание своей книги и предлагаемые в ней идеи с авторитетными деятелями своего социального круга³³. Он лично встречался с представителями европейского дворянства, политическими лидерами, министрами обороны и военными врачами, а также представил свою книгу участникам всех салонов Парижа.

«Воспоминание о битве при Сольферино» удостоилось высокой похвалы со стороны самых разных представителей политической и культурной элиты того времени. Братья де Гонкур, популярные общественные комментаторы того времени, 8 июня 1863 г. написали в своем «Дневнике» про «Воспоминание о битве при Сольферино»: «Закрываешь книгу... проклиная войну»³⁴. В числе таких философов и филантропов оказался и Виктор Гюго, который написал в письме Дюнану: «Я прочитал вашу книгу с огромным интересом. Вы вооружаете гуманистов и служите делу свободы... От всей души поддерживаю ваш благородный труд и шлю вам самые наилучшие пожелания»³⁵. В 1863 г. «самый популярный писатель Англии» Чарльз Диккенс опубликовал в своем еженедельном литературном журнале «Круглый год» материал под названием «Человек в белом», который «представлял собой подробный анализ книги "путешественника-любителя" и его отважных и отчаянных попытки облегчить тяготы войны и получил широкую популярность во всем англоязычном мире»³⁶.

31 D. P. Forsythe (примечание 29 выше). См. также: N. Klein-Kelly (примечание 6 выше).

32 Во время своего пребывания в Брешии, где Дюнан провел большую часть всего времени, занимаясь уходом за ранеными солдатами, пострадавшими во время битвы при Сольферино, он обращался к ряду женеvских филантропов с просьбами пожертвовать средства и организовать поставки необходимых материалов. В их числе были и представители королевской семьи Нидерландов, которая взяла Комитет Красного Креста под свое покровительство, и этот королевский патронат сохраняется и по сей день. R. Durand, *Henry Dunant* (примечание 6 выше); Caroline Moorehead, *Dunant's Dream: War, Switzerland, and the History of the Red Cross*, HarperCollins, London, 1998.

33 R. Durand, *Henry Dunant* (примечание 6 выше). Своим умением выстраивать социальные связи Дюнан обязан работе в Ассоциации молодых христиан (YMCA), которую ему было поручено вывести на международный уровень. Он занимался этим в те десять лет, которые предшествовали битве при Сольферино. Деятельность Дюнана в ассоциации совпала с периодом Первой итальянской войны за независимость (1848–1849 гг.) и русско-турецкой войной (1853–1856 гг.). Крымская военная кампания была частью русско-турецкой войны; битва при Сольферино стала одним из сражений во Второй итальянской войне за независимость в 1859 г.

34 Цит. по: M. Grumpert (примечание 5 выше), p. 84.

35 Цит. по: *ibid.*, p. 85.

36 *Ibid.*, pp. 84–85. Название публикации Диккенса является отсылкой к прозвищу, которое Дюнану дали опекаемые им солдаты; дело в том, что он прибыл на поле, где состоялось сражение, в тропическом колониальном костюме, который надел для встречи с Наполеоном III.

Книга Дюнана и связанные с ней эмоции наверняка быстро стерлись бы из памяти всех тех влиятельных людей, с которыми встречался ее автор, если бы не помощь все того же отважного и преданного генерала Дюфура. Именно он познакомил Дюнана с Гюставом Муанье, который в то время возглавлял Женевское общество общественного благосостояния³⁷; вместе с Луи Аппиа и Теодором Монуаром эти пятеро создали то, что станет впоследствии Международным движением Красного Креста.

Принято считать, что именно книга «Воспоминание о битве при Сольферино» стала тем импульсом, благодаря которому состоялось учреждение Международного Комитета Красного Креста (МККК)³⁸, однако призыв Дюнана к созданию общества по оказанию помощи солдатам был воспринят его читателями как «осуждение войны» и «вооружение» во имя свободы главным образом потому, что простые люди уже тогда начали иначе относиться к войне и по-новому смотрели на ее последствия для простых пехотинцев. Те аргументы и проекты, которые Дюнан предложил в своей книге, могли найти у читателей отклик только в том случае, если к этому уже располагала атмосфера, царившая в обществе того времени. Примером растущей в тот период неприязни к войне могут служить работы Франсиско Гойи; этот испанский придворный живописец, который прославился своими идиллическими изображениями повседневной жизни дворянства, всего за сорок лет до выхода книги Дюнана стал фактическим документалистом и комментатором жестокостей, которыми сопровождалось вторжение Наполеона Бонапарта в Испанию, приведшее в конечном счете к Пиренейской войне 1808–1814 гг.

В то время как его коллеги-художники писали полотна, прославлявшие войну или изображавшие связанные с ней тяготы как нечто неизбежное, Гойя предпочел отойти от этой традиции и использовать в своих работах чудовищные сцены жестокости, голода и репрессий в подчеркнуто избличительных целях³⁹. Все эти изображения зверств и человеческого отчаяния, которые были написаны художником в совершенно бескомпромиссной манере, сопровождались названиями, недвусмысленно свидетельствующими о протесте автора против войны. Давая своим офортам такие названия, как «Они не хотят», «Хоронить и молчать» и «Никто не поможет», Гойя предлагал зрителям новый взгляд на войну — как на нечто ужасающее и вызывающее отторжение.

Репутация Гойи не помогла, и эта серия гравюр при его жизни так и не получила широкого распространения⁴⁰. К 1863 г., когда Анри Дюнан

37 А. Дюнан (примечание 4 выше). С. 13.

38 Этот факт признается не только представителями МККК, но и ключевыми специалистами в области гуманистических исследований, такими как, например, Дэвид Рифф. См.: J. Slaughter (примечание 21 выше), p. 327.

39 Считается, что в этом смысле на Гойю повлияла серия гравюр Жана Калло под названием «Великие горести войны» 1633 г.

40 Утверждалось, что эти офорты излишне критически изображали французов, а Франция в то время была главной экономической державой Европы. См.: Jonathan Jones, "Look What We Did", *The Guardian*, 20 June 2002, доступно по адресу: www.theguardian.com/culture/2003/mar/31/arts-features.turnerprize2003.

прилагал все усилия, чтобы донести свою книгу «Воспоминание о битве при Сольферино» до читателей в Париже и в кругу европейских элит, общественное мнение начало меняться, и эти работы Гойи вдруг вновь обрели значение. Чувства, которые прежде казались неуместными и спорными, к этому моменту уже отражали мнение большинства и стали социально одобряемыми, поскольку «роковые последствия» многочисленных битв, следовавших одна за другой, благодаря появлению фотографии внезапно стали очевидны для очень многих⁴¹. В 1863 г. офорты Гойи были напечатаны большим тиражом в виде серии под общим названием «Бедствия войны». После этого его стали считать первым выдающимся деятелем XIX века, заявившим о неприемлемости войны⁴². Более того, начальник медицинской службы МККК Поль Бувье представил убедительные аргументы в пользу теории о том, что офорты Гойи отображают саму сущность гуманитарной деятельности⁴³. Несомненно, работы Гойи способствовали изменению взаимоотношений в социуме перед лицом конфликта.

Давний тезис о существовании убедительной взаимосвязи между способностью человека видеть и его моральными убеждениями имеет глубокие философские корни. Задолго до Дюнана целая плеяда мыслителей эпохи Шотландского Просвещения склонялась к тому, что сцены страданий являются наиболее эффективным способом пробудить воображение человека, поскольку они заставляют зрителя мысленно «ощутить» себя в теле жертвы и в полной мере осознать, какие действия необходимо предпринять, чтобы положить конец мучениям других⁴⁴. Уже в наше время специалист по теории визуального восприятия Шэрон Сливински размышляла о том, какую роль сыграло появление фотографии в развитии гуманистических настроений и кодификации прав человека. Сливински в своей работе описывает, каким образом «горячий отклик» зрителей на те или иные визуальные изображения, например в форме негодования, недоверия, огорчения или фрустрации, «может быть истолкован как наглядное свидетельство “нравственного облика” человечества»⁴⁵. Именно эти лежащие в плоскости чувств и эстетики реакции на изображения страданий и бедствий предшествуют — а вернее, придают импульс — действиям по улучшению человечества. Роль изображений в этом процессе нравственного развития заключается в демонстрации примеров ситуаций, требующих вмешатель-

41 Эта серия офортов Гойи, первоначально получившая название «Роковые последствия кровавой войны против Бонапарта в Испании и другие возвышенные Капричос», содержала множество сцен насилия над мирным населением, главным образом — над женщинами. Потребовалось почти сто лет, которые прошли с момента появления этих картин, чтобы начали действовать нормы гуманитарного права, направленные на защиту женщин, детей и других гражданских лиц.

42 Sharon Sliwinski, *Human Rights in Camera*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 2011; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, 2004.

43 Paul Bouvier, “In Folio: ‘Yo Lo Vi’. Goya Witnessing the Disasters of War: An Appeal to the Sentiment of Humanity”, *International Review of the Red Cross*, Vol. 93, No. 884, 2011.

44 Например: David Hume, Francis Hutcheson, and Adam Smith: см.: К. Haltunen (примечание 7 выше), p. 307. См. также: К. Rozario (примечание 22 выше).

45 S. Sliwinski (примечание 42 выше), pp. 5, 23.

ства со стороны зрителей, и возможных вариантов такого вмешательства. «Безнадежные картины» Дюнана, изображающие страдания и требующие ответных мер, также были призваны воздействовать на эстетическое чувство читателя, и детальное описание подобных сцен заставляло аудиторию осознать, какие меры необходимы для облегчения жизни очень и очень многих людей. Если идеи Дюнана позволили добиться поддержки конкретных мер, направленных на улучшение условий жизни простых солдат, то рост гуманистических настроений во многом стал возможным благодаря появлению фотографических изображений конфликтов (и сопутствующих комментариев), создавших предпосылки для горячего отклика аудитории. Именно об этих изменениях в обществе и пойдет речь в следующем разделе.

Новые средства массовой информации и ускоренное изменение общественной морали

Битву при Сольферино иногда называют самым современным вооруженным конфликтом XIX века. Благодаря изобретению парового двигателя, телеграфа и фотографии информация стала распространяться с головокружительной скоростью, на большие расстояния и в невероятных подробностях⁴⁶. И поскольку общественное мнение оценивалось чуть ли не ежедневно, этот стремительный обмен информацией — пусть даже и внутри определенных привилегированных кругов, имевших доступ к новейшим технологиям, — в XIX веке стал своего рода эквивалентом сегодняшних «вирусных» новостей⁴⁷. В десятилетие с 1855 по 1865 гг., помимо битвы при Сольферино, в центре внимания общественности, политиков и СМИ оказались еще два крупномасштабных конфликта: Крымская кампания и Гражданская война в США.

К тому моменту, как Дюнан начал работать над своей книгой «Воспоминание о битве при Сольферино», фотография уже почти два десятилетия как получила широкое распространение. Технология постепенно совершенствовалась, и на смену единичным дагеротипам пришел коллодионный процесс, при котором на стеклянные негативы непосредственно перед экспозицией наносилась мокрая эмульсия⁴⁸. В случае экспонирования за пределами фотостудии проявлять такие негативы приходилось в условиях передвижных фотолабораторий. Фотографии распространялись в виде отдельных пластин и выставлялись на выставках или использова-

46 M. Grumpert (примечание 5 выше), p. 39.

47 Simon J. Potter, “Webs, Networks, and Systems: Globalization and the Mass Media in the Nineteenth- and Twentieth-Century British Empire”, *Journal of British Studies*, Vol. 46, No. 3, 2007, доступно по адресу: www.jstor.org/stable/10.1086/515446?seq=1. См. также: Jeremy Stein, “Reflections on Time, Time-Space Compression and Technology in the Nineteenth Century”, in Jon May and Nigel Thrift (eds), *Timespace: Geographies of Temporality*, Routledge, London, 2001.

48 Допускалось и использование сухого коллодионного процесса, но большинство фотографов той эпохи предпочитали мокрый процесс, поскольку, как отмечал один из фотографов, сухой процесс «занимал слишком много времени, а экспозиция должна происходить быстро». См.: J. L., “Photography at the Seat of War”, *Photographic News*, Vol. 2 No. 42, 24 June 1859, p. 183.

лись при проведении лекций с диапозитивами. Их также публиковали при помощи метода ксилографии в газетах и книгах, выходящих большими тиражами.

Фотографы, журналисты и медиамагнаты быстро осознали все выгоды, которые сулило использование фотокамеры на полях сражений: это позволило бы им произвести впечатление на уже имевшуюся аудиторию и привлечь новую, к тому же головы кружила и сама идея вести фотосъемку во время военных действий⁴⁹. В 1842 г. издание *Illustrated London News* на первых страницах опубликовало серию смелых иллюстраций, зачастую сделанных на базе фотографий и изображавших бедствия и вооруженные конфликты. Издатели уверовали в то, что «бедствия хорошо отражаются на продажах»⁵⁰. В то же время правительства и политические лидеры активно использовали новые технологии массовой информации в стремлении склонить общественное мнение в пользу своих действий, в том числе таких как развязывание вооруженных конфликтов, подвергавших угрозе жизни многих сограждан. В любом случае какими бы ни были намерения правительств, издателей, писателей и фотографов, никто не мог дать гарантию, что аудитория истолкует услышанное, прочитанное или увиденное именно так, как им хотелось бы. Появление фотографии порой оказывало самое неожиданное воздействие на восприятие людей⁵¹; это утверждение в ничуть не меньшей мере справедливо и для военных фоторепортажей, начиная с одного из первых вооруженных конфликтов, во время которых велась фотосъемка, — Крымской войны.

Это война, прославившая Флоренс Найтингейл, вызвала чрезвычайное недовольство в Соединенном Королевстве после того, как участие англичан вопреки всем ожиданиям затянулось на всю зиму, которая в тот год выдалась особенно суровой. Британская армия понесла в Крымской войне колоссальные потери, как считали в стране, — из-за ошибок руководства, в результате которых войска столкнулись с огромной нехваткой продо-

49 Jason E. Hill and Vanessa Schwartz (eds), *Getting the Picture: The Visual Culture of the News*, Bloomsbury Academic, London and New York, 2015. Дж. Л. так описывал свои попытки запечатлеть на фотографии военные действия, которые постепенно разворачивались в Италии: «Когда я уезжал из Англии, то намеревался проехать с фотокамерой по всей Швейцарии, но невероятная перспектива заполучить фотопластинки с видами полей сражений, осад и других сопутствующих событий заставила меня переменить планы и покинуть ледники и заснеженные вершины гор ради залитых солнцем равнин Италии». J. L. (примечание 48 выше), p. 183.

50 Издание *Illustrated London News* Герберта Ингрэма, регулярно публиковавшее репортажи о преступлениях, стихийных бедствиях и катастрофах, специализировалось на более серьезной проблематике, чем другой британский журнал Punch, который начал выходить примерно в то же время. *Illustrated London News* тщательно чередовал такого рода новости с публикациями, призванными как следует развлекать и будоражить публику, поскольку издатели боялись падения продаж и потери аудитории и не хотели ни задевать чувства читателей, ни идти вразрез с нравами викторианской эпохи. См.: Paul Hockings, “Disasters Drawn: *The Illustrated London News* in the Mid-19th Century”, *Visual Anthropology*, Vol. 28, No.1, 2015, p. 22.

51 Уолтер Бенджамин стал одним из первых теоретиков, всерьез начавших рассматривать фотографию как социальный феномен, убедительно доказывая, что это средство информации способно влиять на умонастроения в обществе. См.: Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA, 2008.

вольствия и снаряжения. По имеющимся данным, болезни и обморожение унесли больше жизней британских солдат, чем огонь неприятеля. Во время безжалостной зимы 1854 г. Уильям Рассел, работавший в лондонской *The Times*, публиковал сводки новостей, рисовавшие «мрачные картины» событий⁵². Эти репортажи очень отличались от правительственной пропаганды и традиционных исторических материалов, прославлявших величие войны. В конце концов градус общественного недовольства вырос настолько, что в феврале 1855 г. правительство Джорджа Абердина было вынуждено уйти в отставку. Период с весны и до начала лета того же года Роджер Фентон провёл в Крыму, куда он отправился, чтобы сделать фотографии военной кампании. По сей день ведутся споры о цели этой экспедиции: многие считают, что спонсоры Фентона надеялись с помощью этих фотографий коренным образом изменить настроения в обществе и добиться от сограждан преданности и большего патриотизма — иными словами, речь шла о пропаганде⁵³.

Фентон, одним из первых в истории осуществивший фотосъемку вооруженного конфликта, был профессиональным фотографом, которого английский продавец гравюр и эстампов Томас Агнью нанял для съемки событий Крымской войны⁵⁴. Фентон, которому довелось быть фотографом королевской семьи, также путешествовал под королевским патронажем и при поддержке британского правительства. Он был не единственным фотографом, который вел съемку во время Крымской войны, но его наследие оказалось самым богатым и на сегодняшний день, несомненно, самым известным⁵⁵. Предполагалось также, что сделанные Фентоном фотографии впоследствии послужат исходным материалом для картин прославленного живописца Томаса Джонса Баркера, и творческий подход Фентона к фотосъемке может быть обусловлен именно этим обстоятельством⁵⁶. За три месяца весны и начало лета 1855 г. Фентону удалось сделать около 350 экспозиций, которые были представлены широкой публике в виде опубликованных альбомов и на передвижных выставках⁵⁷.

52 T. J. Brady, "Roger Fenton and the Crimean War", *History Today*, Vol. 18, No. 2, 1968, p. 80.

53 *Ibid.*, p. 76. Для ознакомления с самыми последними возражениями против такой точки зрения, на которые ссылается Брейди, см.: Sophie Gordon, *Shadows of War: Roger Fenton's Photographs of the Crimea*, 1855, Royal Collection Trust, London, 2017.

54 Издатель намеревался получить прибыль от продажи открыток и альбомов, которые в то время являлись популярными форматами для распространения фотографий. См.: T. J. Brady (примечание 52 выше); Beaumont Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, Museum of Modern Art, New York, 1982; J. Marwil (примечание 2 выше).

55 Т. Дж. Брейди упомянул еще несколько человек, которым было поручено сделать фотографии событий Крымской войны. Это были Ричард Никлин в 1854 г. и «двое молодых офицеров — лейтенанты Брендон и Доусон» весной 1855 г. Ни одна из сделанных ими фотографий не дошла до наших дней. T. J. Brady (примечание 52 выше), p. 76.

56 S. Gordon (примечание 53 выше), p. 40.

57 Фентон и его помощник отправились в Севастополь морем, а добравшись до места, превратили запряженную четверкой лошадей крытую повозку, которая использовалась для перевозки вина, в импровизированную мобильную фотолабораторию. Копии фотографий, сделанных Фентоном, позднее, в 1855 г., были распространены среди членов британской королевской семьи и при дворе Наполеона III. Открытую для широкой публики выставку, на которой были представлены 312 фотографий, посетили тысячи людей как в Лондоне, так и в Париже. См.: T. J. Brady (примечание 52 выше), pp. 76, 83; S. Gordon (примечание 53 выше), p. 40.

Фотографии Фентона всегда отличались продуманностью композиции. Учитывая, что время экспозиции тогда исчислялось в секундах или даже минутах (в отличие от сегодняшних долей секунды), фотокамеры представляли собой огромные тяжелые ящики, а проявлять снимки следовало сразу же после экспозиции, фотограф был лишен возможности делать снимки в естественной обстановке или в движении — причем дело было не только в несовершенстве технологии, но и в тех тематических ограничениях, которые накладывал на него работодатель. В результате фотохроники Фентона стало принято называть скучными⁵⁸. Очевидно, что по сравнению с современными военными фоторепортажами, которые ведутся в самой гуще событий, фотографии Фентона могут показаться пресным анахронизмом. Вероятно, именно этот устаревший подход заставил искусствоведа Бомонта Ньюхолла сделать вывод, что Фентону пришлось «смириться со съемкой натюрмортов после окончания битвы»⁵⁹. На эту мысль Ньюхолла, скорее всего, навели снимки вроде самой известной фотографии Фентона времен Крымской войны (см. рис. 1).



Рис 1. «Долина смертной тени», Роджер Фентон, 1855 г. Библиотека Конгресса США, LC-DIGppmsca-35546

58 J. Marwil (примечание 2 выше), р. 32.

59 В. Newhall (примечание 54 выше), р. 85.

«Долина смертной тени» (1855) — это фотография, на которой изображена дорога, пересекающая иссушенную и безжизненную местность⁶⁰. На самом деле существуют две экспозиции этого пейзажа, сделанные с одной и той же точки. На одной из них дорога пустынна, а на второй — усеяна пушечными ядрами. Судя по всему, Фентон перетащил ядра из рвов на дорогу, чтобы фотография смотрелась иначе. Хотя наибольшую популярность получила версия с разбросанными снарядами, о влиянии, которое эти конкретные фотографии оказали на современников, стали по большей части забывать, поскольку вскоре после их появления начались споры (которые ведутся и по сей день) о том, насколько правдивым было это изображение⁶¹. Впрочем, Фентон фотографировал не только итоги сражений. Большая часть его военных фотографий представляла собой портреты солдат и офицеров, которые позировали как по отдельности, так и группами на фоне британских военных лагерей.

Фентон использовал все возможности фотокамеры, тщательно представляя военных в таких позах, которые подчеркивали их безупречную дисциплину, товарищество, силу духа и жизненную энергию. Но Ньюхолл прав в том, что хотя по уровню технического мастерства Фентон значительно превосходил своих коллег-современников, его военные фоторепортажи кажутся относительно скучными по сравнению с работами других фотографов того времени. Фотографы, специализировавшиеся на военной фотосъемке, в те времена, как, впрочем, и сейчас, не испытывали нехватки в чрезвычайно зрелищном материале для оттачивания своих профессиональных навыков. Уже существовали военные фотографии человеческих увечий, нанесенных во время сражений, и самым ранним из известных примеров таких снимков является фотографическое изображение ампутации в условиях военных действий, сделанное во время американо-мексиканской войны 1847 г. (см. рис. 2). Сдержанность фотографий Фентона была, скорее всего, обусловлена не техническими ограничениями или недостаточным мастерством фотографа, а политико-экономическими соображениями. Фотографии, натуралистично изображающие ранения и гибель людей, вряд ли соответствовали задачам, поставленным его работодателем.

Снимки, на которых Фентон запечатлел рядовых солдат и офицеров в полном военном обмундировании (см. рис. 3), скорее всего, пробудили чувство патриотизма в сердцах части его аудитории. Несмотря на то что изначально цель этой фотосъемки состояла в том, чтобы вновь заручиться общественной поддержкой в отношении военных кампаний, фотографии Фентона также позволили взглянуть на вооруженные конфликты

60 Так солдаты прозвали еще одну долину в Севастополе. Это название является отсылкой одновременно к Псалму 22 и популярному стихотворению Теннисона «Атака легкой кавалерии» (1854), в котором речь идет о битве под Балаклавой, состоявшейся еще до приезда Фентона.

61 Michael Zhang, "Famous 'Valley of the Shadow of Death' Photo Was Almost Certainly Staged", *PetaPixel*, 1 October 2012, доступно по адресу: <https://petapixel.com/2012/10/01/famous-valley-of-the-shadow-of-death-photo-was-most-likely-staged/>.

под новым углом. После Лондонской выставки 1855 г., на которой были представлены фотографии событий Крымской войны, журналист газеты *The Times* написал, что «рядовые солдаты были изображены на этих снимках ничуть не хуже, чем генералитет»⁶². Этот комментарий может показаться простой констатацией очевидного факта, но для чопорного британского общества с его жесткой иерархией слова о возможности равного обращения с людьми из разных социальных слоев — пусть даже всего лишь на фотографии — были серьезной попыткой заявить о равноправии.



Рис. 2. «Ампутация, американо-мексиканская война, Серро-Гордо», 1847 г., неизвестный автор, 1847 г. Национальный фотоархив, Национальный институт антропологии и истории, Мехико, каталог № 839971

По словам философа Джудит Батлер,

существуют такие способы композиции, благодаря которым мы можем увидеть всю хрупкость и неопределенность человеческой жизни и которые помогают нам выступать в защиту ценности этой жизни и человеческого достоинства и негодовать при виде ситуаций, когда эта жизнь оказывается растоптана и уничтожена безо всякого уважения к ее зна-

62 Цит по.: В. Newhall (примечание 54 выше), р. 85.

чимости. Но композицию можно составить и таким образом, который будет препятствовать всякому отклику⁶³.

Составление композиции, о котором говорит Батлер, лишь отчасти связано со способами размещения предмета съемки перед объективом камеры. Речь также идет о влиянии политических и идеологических ограничений, которыми фотограф руководствуется при работе, чтобы ослабить чрезмерную смысловую нагрузку, присущую некоторым фотографиям⁶⁴. Сегодня мы не располагаем какими-либо историческими документами, позволяющими достоверно определить, какой смысл Фентон вкладывал в композицию своих фотографий. А его работодатели вполне могли рассчитывать на то, что эти снимки помогут им заручиться общественной поддержкой в отношении Крымской кампании. В то же время никто не мог гарантировать, что после представления фоторепортажей Фентона на суд тысячи простых граждан, эти люди усмотрят в них именно те ценности, которые соответствуют идеалам правящего класса.

Простые граждане, чьи сыновья были в числе тех самых «рядовых солдат» — героев статей *The Times*, могли усмотреть в фотографиях Фентона не только повод для гордости за свою страну — особенно на фоне «мрачных картин», публикуемых в прессе последних лет, и подробностей, которые сообщали в своих письмах близким сами воевавшие солдаты⁶⁵. Не все зрители отдавали себе отчет в демократизирующем воздействии снимков Фентона, но само появление этих фотографий повышало шансы на такой исход. После того как фотография достигла определенного уровня популярности, не требовалось особых усилий для перехода на следующий этап — когда благодаря искусству жизнь простых солдат стала «достойной скорби»⁶⁶. Об этом также свидетельствуют работы и рассказы фотографов и других свидетелей вооруженных конфликтов, которые произошли в Европе спустя буквально несколько лет. Известно, что ряд профессиональных фотографов и любителей делали снимки во время сражений в период австро-итало-французской войны, заключительным и решающим аккордом в которой стала битва при Сольферино⁶⁷. Таких фотогра-

63 Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, Verso, London and New York, 2009, p. 77.

64 Ibid. См. также: Stephen D. Reese, “Framing Public Life: A Bridging Model for Media Research”, and James Tankard, “The Empirical Approach to the Study of Media Framing”, in Stephen D. Reese, Oscar H. Gandy and August E. Grant (eds), *Framing Public Life: Perspectives on Media and Our Understanding of the Social World*, Lawrence Erlbaum, Mahwah, NJ, 2003.

65 Cambridge University Library, “The Crimean War Letters of Captain Blackett”, *Cambridge University Library Special Collections*, 2012, доступно по адресу: <https://specialcollections-blog.lib.cam.ac.uk/?p=2308>.

66 J. Butler (примечание 63 выше).

67 William Johnson, “Combat Photography during the Franco-Austrian War of 1859”, 21 August 2017, доступно по адресу: <https://vintagephotosjohnson.com/2012/02/18/combat-photography-during-the-francoaustrian-war-of-1859/>; см. также: J. Marwil (примечание 2 выше). Спустя десятилетие после Первой итальянской войны за независимость (1848–1849 гг.) последовала Вторая, получившая название австро-итало-французской (1859 г.). Битва при Сольферино была заключительным сражением в этих войнах. См.: С. Moorehead (примечание 32 выше).

фий на сегодняшний день сохранилось гораздо меньше, чем работ Фентона, и ни одна из них не получила такой же известности, как его крымские фото-репортажи.



Рис. 3. «Рядовые солдаты и офицеры 3-го полка (“Быки”) составляют оружие в козлы», Роджер Фентон, 1855 г. Библиотека Конгресса США, LC-USZC4-9289

Несмотря на то что битва при Сольферино стала самым кровопролитным сражением XIX века, она запомнилась людям гораздо меньше, чем предшествовавшая ей Крымская кампания или последовавшая буквально через пару лет Гражданская война в США. Возможно, тот факт, что битва при Сольферино оказалась едва ли не предана забвению повсюду, кроме Италии и гуманитарных структур, отчасти объясняется малочисленностью фотографий этих событий по сравнению с богатыми фотоархивами, оставшимися после двух других войн. В то же время нельзя не обратить внимание на комментарии современников по поводу их создания: становится понятно, насколько существенно фотография повлияла на отношение людей к ценности человеческой жизни.

Со времен австро-итало-французской войны сохранилось несколько наборов стереографических изображений, которые во многом схожи с фотографиями, сделанными Фентоном⁶⁸. Стереоскопическая

⁶⁸ W. Johnson (примечание 67 выше).

съемка представляла собой разновидность фотографии, которая пользовалась особенной популярностью у фотографов-пейзажистов; эти стереопары, для просмотра которых требовался специальный окуляр, производили впечатление трехмерных⁶⁹. Самая крупная коллекция фотографий, оставшихся со времен австро-итало-французской войны, принадлежала авторству братьев Годен, профессиональных французских фотографов, приглашенных для съемки французских войск и их союзников на фоне бивуаков (см. рис. 4). Как и работы Фентона, эти снимки носили нарочито постановочный характер и отличались тщательностью композиции. И пусть фотосъемка регулярных войск была новейшим «инструментом, позволившим увековечить в памяти военные достижения», из виду не был упущен и ее коммерческий потенциал⁷⁰. Подобные фотографические картины, у которых практически не было аналогов среди образчиков художественного искусства прошлого, призванного воспевать войну, наглядно демонстрировали масштаб и значимость жизни, которые были поставлены на карту.



Рис. 4. «Французская армия на бивуаке», 1859 г., авторство братьев Годен, 1859 г. Стереоподобная фотография. Предоставлено vintagephotosjohnson.com

69 Стереодиаграммы утратили свою популярность к концу XIX века, поскольку эту технологию невозможно было быстро адаптировать для использования в серийных фотоаппаратах, предназначенных для широкого потребителя. Поскольку сегодня гуманитарные организации начинают использовать такие техники, как 360-градусная фотография и виртуальная реальность, возможно, пришло время для возвращения технологии трехмерного изображения. Нам еще предстоит выяснить, насколько сильный эмоциональный отклик способны вызывать эти технологии, однако путь их развития наверняка будет во многом напоминать историю других технических инноваций, включая стереодиаграмму.

70 W. Johnson (примечание 67 выше).

Автором еще одного, менее богатого фотоархива тех времен, считают Жюль Купье⁷¹. Он фотографировал поля сражений в дни после ряда военных столкновений австро-итало-французской войны, продолжавшейся с 26 апреля по 11 июля 1859 г. Купье предпочитал вести панорамную съемку с определенного расстояния, тогда как у Фентона благодаря ближней съемке вид долины на фотографии заставлял зрителя ощутить почти физическую близость поля боя. В то же время снимки Фентона и Купье роднило то, что на запечатленных ими полях сражений вообще отсутствовали люди. Купье, впрочем, сделал ряд фотографий, которые не смог или был не вправе выполнить Фентон: в коллекции Купье имеется несколько фотографических изображений раненых и мертвых людей. Со времен Сольферино сохранилась стереопара, запечатлевшая «колонну раненых и тех, кому удалось уцелеть в сражении»⁷². Это фото сделано с высоты — возможно, с верхушки церковной колокольни. На нем изображена процессия повозок с ранеными солдатами, которая тянется до горизонта и следует по направлению к Брешии, где размещены временные медицинские пункты (см. рис. 5). Дюнан упоминал подобные сцены в своей книге, приводя следующие описания: «Длинная вереница интендантских фургонов, наполненных солдатами, унтер-офицерами и офицерами всех чинов и родов войск... окровавленных, измученных, в пыли и грязи»⁷³.

После битвы при Мадженте, которая произошла за две недели до событий в Сольферино, осталась поражающая воображение фотография, на которой запечатлена гора человеческих тел — они дожидались захоронения на местном кладбище (см. рис. 6 и более детально — рис. 7). Тот факт, что изображение было сделано путем стереофотографии, делало это зрелище еще более тягостным: фотография с грудой мертвых тел сама по себе носила беспрецедентный и шокирующий характер, но видеть все это в трехмерном формате было особенно невыносимо. Именно об этом говорил Оливер Венделл Холмс, вспоминая свое первое знакомство со стереофотографией (возможно, ему довелось увидеть именно это самое фото): в коллекции фотографий приятеля он натолкнулся на изображение «груды непогребенных тел» на кладбище в Меленьяно⁷⁴.

71 Представленные здесь фотографии, чье авторство приписывается Жюлю Купье, были всесторонне изучены Дженис Шиммельман, которая также занималась изучением творчества Клода-Мари Феррье, еще одного фотографа той эпохи, которого считают возможным создателем этих стереофотографий. После того как Шиммельман проанализировала целый ряд различных факторов и сопоставила почерки, она пришла к выводу, что автором изображений все же является Купье. Фотографии Купье и братьев Годен получены из личного архива историка фотографии Уильяма Джонсона и воспроизведены с его разрешения. См.: John B. Cameron and Janice G. Schimmelman, *The Glass Stereoviews of Ferrier and Soulier, 1852–1908*, Collodion Press, Rochester, MI, 2016; Janice G. Schimmelman, *Jules Couppier: Glass Stereoviews, 1853–1860*, Collodion Press, Rochester, MI, 2018.

72 W. Johnson (примечание 67 выше).

73 А. Дюнан (примечание 4 выше). С. 61.

74 Oliver Wendell Holmes, "Sun-Painting and Sun-Sculpture: With a Stereoscopic Trip Across the Atlantic", *The Atlantic Monthly*, Vol. 8, No. 45, 1861, p. 27; см. также: J. Marwil (примечание 2 выше).



Рис. 5. «Вид дороги на Брешию. Колонна раненых и тех, кому удалось уцелеть в сражении» [Vue de l'Avenue de Brescia avec convoi de blessés et de Vivres], автор предположительно Жюль Купье, 1859 г. Стереофотография итогов битвы при Сольферино, 24–26 июня 1859 г. Предоставлено vintagephotosjohnson.com



Рис. 6. 702. «Вид кладбища в Меленьяно — на следующий день после сражения» [Vue du Cimetière de Melegnano — le lendemain du Combat], автор предположительно Клод-Мари Феррье, 1859 г. Стереофотография. Предоставлено vintagephotosjohnson.com

Холмс — американский поэт, врач, публицист и один из основателей издания *The Atlantic Monthly* — писал:

Юные девы и нежные дети, отверните свой взор, ибо вот то, что остается нам после войны. Люди свалены в кучу, словно мешки с зерном,

тела некоторых чудовищно изувечены, а на ком-то нет и следа ранений, но у всех или почти всех на лицах застыло одно и то же выражение — покоя и безмятежности. На переднем плане лежат два юноши — словно простые пареньки, которые просто прилегли отдохнуть после тяжких трудов, — и глядя на этих славных мальчишек, невозможно сдержать слезы, за пеленой которых перестаешь различать изображение на фотографии⁷⁵.



Рис. 7. Элемент 702. «Вид кладбища в Меленьяно — на следующий день после сражения» [Vue du Cimetiere de Melegnano — le lendemain du Combat], автор предположительно Клод-Мари Феррье, 1859 г. Предоставлено vintagephotosjohnson.com

Холмс, чей сын позднее, во время Гражданской войны, пропадет без вести, глубоко скорбел о пренебрежительном обращении с телами «простых парней» и о гибели «двух славных мальчишек»⁷⁶. Судьбы простых солдат, пусть даже находившихся где-то за океаном, вызывали горячее сочувствие у людей, облеченных властью. Реакция Холмса являлась примером как того отклика, который вызывали зарубежные новости у влиятельных представителей литературных кругов, так и эстетического потрясения, заставившего автора сперва горячо отозваться на увиденное, а затем подсказать своим читателям,

⁷⁵ O. W. Holmes (примечание 74 выше), p. 27.

⁷⁶ Ibid.

какие гуманистические настроения должны возобладать в обществе. В отличие от Дюнана, Холмс не был очевидцем описываемых событий, но его опыт является наглядным свидетельством того, как фотография повлияла на его собственный нравственный прогресс. Благодаря удивительной игре со временем и пространством это фотографическое изображение заставило Холмса поверить в то, что он действительно (хотя и не в полной мере) является свидетелем происходящего — до такой степени, что он увидел в простых солдатах сыновей, чья гибель должна быть оплакана.

Растущая популярность фотографии способствовала «возникновению нового отношения к визуальному искусству»⁷⁷. Это стало возможным благодаря иллюзорному стиранию расстояния во времени и пространстве, что создавало у зрителей ощущение личного присутствия. К тому же широкая публика получила доступ к совершенно новой информации. Благодаря публичным выставкам и другим средствам распространения информации люди смогли увидеть фотографии, сделанные в самых разных уголках света, и открыть для себя совершенно новые места и культуры, осознав существующее в мире богатство возможностей и жизненных укладов. Кроме того, фиксирующая способность фотокамеры позволила изучить те аспекты физического мира, которые до тех пор было невозможно увидеть невооруженным глазом.

Фотографии вынуждали зрителей подолгу изучать одни и те же сцены, как это произошло, например, с изображением тел молодых солдат на кладбище в Меленьяно, и в результате отдельные и давно минувшие моменты прошлого продолжали существовать в настоящем, обретая всё новые и новые значения. Использование фотокамеры для бесчисленного множества социальных задач, включая съемку на полях сражений, повлекло за собой новые возможности и ограничения, которые самым неожиданным образом влияли на перестройку настроений в обществе⁷⁸.

По словам культуролога Реймонда Уильямса, «структуры чувствования», по сути, означают «способы мышления и восприятия» в определенном культурном контексте в конкретный момент времени⁷⁹. Если говорить о форме коммуникации, способной «пережить своих носителей», то на это способно лишь искусство, где идеи и чувства — «подлинный и живой смысл, глубокое единство» — в отношении прошлого сохраняются в неизменном виде и остаются доступными для изучения, что очень удобно для людей, изучающих историю⁸⁰. Любые нарушения и отклонения от нормы в сфере

77 Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, Verso, London, 2012, p. 65.

78 Raymond Williams, *The Long Revolution*, Encore Edition, Broadview Press, Peterborough, 1961.

79 Ibid., p. 64.

80 Ibid., p. 65. Историк искусств Питер Берк также отмечает, что художественные произведения содержат творческие искажения и допущения художника, которые сами по себе представляют для историков огромный интерес; эти искажения несут в себе верования, идеологические догмы и особенности восприятия, присущие той эпохе. Берк далее поясняет, что изображения могут восприниматься как проводники исторических событий в той мере, в которой они влияют на восприятие этих самых событий. См.: Peter Burke, *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 2001, pp. 30, 145.

чувств также поначалу находят свое выражение в искусстве. Именно благодаря деятельности в области искусств или изучению художественных работ

новое поколение находит собственные способы взаимодействия с уникальным миром, который ему предстоит унаследовать от предков, повторяя этот отслеживаемый цикл многократно и воспроизводя многочисленные аспекты организации, которые можно описывать и по отдельности. При этом новые поколения в некотором смысле совершенно иначе воспринимают всё бытие этого мира и облачают свой творческий отклик в новую структуру чувствования⁸¹.

Именно поэтому фотография создает возможности для проявления новых чувств и перестройки умонастроений в масштабах целого общества. Именно таким образом фотографии и связанный с ними дискурс могут способствовать воспитанию чувств во имя более справедливого и человеческого мира.

Фотография, о которой говорил Холмс, в то время еще не могла быть распространена большими тиражами (до изобретения полутоновой печати оставалась еще пара десятилетий). Выразительная манера изложения, к которой прибег Холмс для описания увиденной им фотографии, была во многом схожа со стилем Дюнана и представляла собой попытку воспроизвести на бумаге опыт очевидца, отраженный на фотографии. Этого же стиля придерживались и любители фотографического искусства, которые следили за работами своих коллег и публиковали тематические статьи в популярных газетах и технических журналах⁸². И пусть цели этих статей изначально были совершенно иными, они тоже могли служить примером того эмоционального отклика, который вызывала у людей фотография. В месяцы, предшествовавшие битве при Сольферино, в одном из выпусков *Photographic News* были опубликованы такие слова: «Будем надеяться, что не найдется никого, кто захочет воспроизвести крымский опыт г-на Фентона в Италии»⁸³. Однако желающие повторить этот опыт все же нашлись.

Воспоминания еще одного фотографа, которому довелось присутствовать при сражении, предшествовавшем битве при Сольферино, помогают лучше понять характер эмоционального воздействия работ Куппье. Этот фотограф, чье имя до нас дошло только в виде инициалов — Дж. Л., рассказывал о себе как о британском туристе, который отказался от своего первоначального плана фотографировать природу в горах Швейцарии и Италии, когда услышал о предстоящей битве при Палестро (30–31 мая

81 R. Williams (примечание 80 выше), p. 65.

82 До изобретения полутоновой печати, которая значительно упростила процесс переноса фотографических изображений на бумагу, оставалось еще несколько десятилетий; ознакомиться с фотографиями Фентона можно было лишь на выставках и лекциях с использованием диапозитивов, а для их печати в газетах использовался метод ксилографии, в результате чего эти картины подвергались дополнительной редакции и ретуши.

83 “Miscellaneous: Photographic Incidents”, *Photographic News*, Vol. 2, No. 37, 20 May 1859, p. 129.

1859 г.). В итоге, по воле случая и совершенно того не планировав, он фактически оказался корреспондентом журнала *Photographic News*, который публиковал главным образом материалы, посвященные техническим аспектам фотографии.

Дж. Л. направил в издание три обширных статьи, в которых подробно описывались технические трудности, возникшие у него при попытках вести фотосъемку в условиях сражения, включая вмешательство «бестолкового пьемонтского солдата», загубившего две из пяти сделанных экспозиций⁸⁴. В действительности ни одна из фотографий Дж. Л. не дожила до наших дней, зато сохранились его весьма подробные описания увиденного:

Я пришлю вам пробные отпечатки [уцелевших экспозиций] сразу же, как только мне представится возможность сделать оттиски. Они довольно сильно отличаются от тех фото, которые я поначалу планировал вам направить. На них изображено множество человеческих тел, разбросанных на земле между деревьями. Многие лежат в ряд — их захоронят в общей могиле после того, как она будет выкопана. Однако сделать фотографии сражающихся солдат мне не удалось: я понял, что подобраться к полю боя настолько близко, чтобы можно было установить камеру, совершенно невозможно. Впрочем, я сам смог наблюдать сражение целиком от начала до конца довольно детально⁸⁵.

На стереофотографиях Купье изображены практически те же сцены, которые описывал Дж. Л., поэтому фотографии одного могут служить подтверждением рассказов другого, и наоборот. Дж. Л. тоже предпочитал излагать свои мысли довольно образным языком, чтобы описать все то, что ему довелось увидеть, но не удалось сфотографировать. Помимо технических деталей, он также поведал читателям о том — и здесь нельзя не вспомнить рассказы Дюнана о событиях в Сольферино, — как вид битвы повлиял на его собственное отношение к войне. Он следил за происходящим с верхушки дерева, где сидел в обществе священника, от которого и узнал об этом сражении, и из его повествования становится понятно, что в процессе наблюдения на смену восхищению войной пришло чувство ужаса и потрясения:

Звуки марширующих колонн вооруженных солдат не могут не впечатлять. <...> Впоследствии я увидел, как люди движутся по направлению друг к другу, собираясь сойтись в настоящей схватке, и при этом не испытывают каких-либо подобных чувств. <...> Мне не хватает слов, чтобы описать то, что происходило на всем поле боя⁸⁶.

84 J. L., "Photography at the Seat of War", *Photographic News*, Vol. 2, No. 44, 8 July 1859, p. 208.

85 Ibid.

86 Ibid.

Возможно, Дж. Л. обошел молчанием некоторые подробности, а может быть, он действительно был захвачен увиденным врасплох. Он рассказывает о том, какие изменения претерпело его собственное восприятие: отношение к войне как в целом героическому и будоражающему мероприятию сменилось осознанием того, какую человеческую трагедию она в себе таит. Немногим позже он так живописует увиденное сразу после окончания боя:

Мы находили их [раненых] по стонам, даже когда разглядеть этих людей было невозможно. Вы даже не можете себе вообразить то тошнотворное чувство, которое охватило меня при виде крови, лившейся потоками отовсюду. Она обдавала нас брызгами на каждом шагу, и все вокруг было пропитано этим тягостным запахом. Тела убитых и раненых лежали вперемешку, и очень немногим живым удавалось отодвинуться подальше от этого зловещего соседства. Мы оттаскивали их одного за другим и осторожно укладывали на спину — мертвых, умирающих и раненых в один ряд⁸⁷.

Дж. Л., рассказы которого во многом созвучны будущей книге Дюнана, обращался к «тем из вас, [кто], оставаясь дома, плохо представляет себе все ужасы войны и те несправедливость и жестокость, которые с ней неразрывно связаны»⁸⁸. Истории Дж. Л., не противореча ни свидетельствам Дюнана, ни большей части военных фотографий той эпохи, посвящены главным образом тому, как война отражается на простых солдатах. Его описание погибших и раненых солдат, «лежащих вперемешку», резко контрастирует с традиционными художественными произведениями на военную тему: их авторы в качестве раненых героев войны обычно изображали офицеров и генералов в кругу соратников. Благодаря военной фотографии XIX века люди наконец смогли со всей ясностью увидеть, какой чудовищной жестокости подвергались простые солдаты в ходе боев.

Дж. Л. и Дюнана объединяет много общего. И тот, и другой называли себя «туристами» на войне, хотя Дж. Л. действительно был самым настоящим туристом, решившим изменить маршрут своего путешествия ради заманчивой перспективы стать свидетелем реального военного сражения (и, возможно, даже попытаться запечатлеть его при помощи фотокамеры). Оба они своими глазами видели, как выглядит поле боя после окончания битвы и во что война превращает человеческое тело. Впрочем, Дж. Л. довелось наблюдать и само сражение. И хотя Дж. Л. был не писателем, а фотографом, оба автора использовали яркие словесные образы, чтобы описать схожие сцены. Впрочем, на этом сходство авторов заканчивается и начинаются различия. Нет никаких исторических свидетельств того, что пережитый Дж. Л. опыт заставил его пересмотреть свои жизненные цели, как это случилось с Дюнаном. Восприятие Дж. Л. действительно изменилось, но,

87 J. L., "Photography at the Seat of War", *Photographic News*, Vol. 2, No. 44, 8 July 1859, p. 208.

88 J. L. (примечание 48 выше), p. 183.

в отличие от Дюнана, он не предпринял никаких попыток вмешаться в происходящее, чтобы облегчить страдания солдат. Судя по всему, он не стал ни заниматься уходом за ранеными, ни посвящать свою жизнь тому, чтобы добиться лучших условий для солдат, пострадавших в боях. История Дж. Л. также очень отличается от опыта Фентона: хотя он и стал одним из первых военных фотографов того времени, его работы (включая их описания) не получили тех охвата и популярности, которых удалось добиться Фентону. И все же рассказ Дж. Л. может служить свидетельством того, как эстетическое потрясение пробуждает в человеке горячий эмоциональный отклик. Нельзя не почувствовать, что пережитое заставило Дж. Л. по-новому взглянуть на войну, которая вблизи оказалась совсем не таким героическим зрелищем, как ему представлялось прежде, и пересмотреть свои идеи о ней. Что до его аудитории, то вряд ли можно утверждать, что статьи Дж. Л. способствовали эмоциональному развитию людей или становлению гуманистически настроенного общества, тогда как работы Дюнана и даже Холмса могли служить именно таким средством воздействия. Однако сам факт существования писем Дж. Л. давал возможность взглянуть на простых солдат как на людей, достойных сочувствия, что само по себе могло придать импульс развитию сострадания в обществе.

Подобные публикации, посвященные сражениям австро-итало-французской войны, выходили не только в узкоспециализированных технических журналах и не ограничивались исключительно странами Европы⁸⁹. С появлением телеграфа и парового транспорта новости о вооруженных конфликтах стали доходить и до Северной Америки. Так совпало, что первым сражением, о котором написала недавно созданная *New York Times*, была битва, вдохновившая Анри Дюнана на создание книги⁹⁰. Крымская кампания казалась американцам чем-то совсем далеким и, в отличие от итальянских войн за независимость, не представляла для них особого интереса. Весной 1859 г. редактор и один из основателей *New York Times* Генри Джарвис Реймонд в сопровождении двух коллег отправился в Италию, поскольку его побуждало к этому «необъяснимое и извращенное свойство человеческой природы — тяга к сценам кровопролития»⁹¹. Как и Дюнан в своем «Воспоминании о битве при Сольферино», Реймонд писал в такой манере, которая была призвана заставить читателей «забыть о том расстоянии, которое разделяло их и автора, и мысленно вообразить все то, что они не могли увидеть собственными глазами»⁹². В отличие от Дюнана, который прибыл уже после окончания битвы, Реймонд оказался на месте

89 В «Женевском журнале» (1826–1991 гг.) в качестве иллюстраций воспроизводились не сами фотографии, а описание того, что на них изображено. В те времена была распространена практика переписывания получаемых при помощи телеграфа репортажей из других зарубежных изданий. Дюнан, несомненно, читал в «Женевском журнале» впечатляющие перепечатки таких материалов, а также получал дополнительные сведения о событиях, которые разворачивались в далеких странах, от людей, входивших в его обширную и международную сеть контактов.

90 Газета *New York Times* была основана в 1851 г.

91 Jonathan Marwil, “The New York Times Goes to War”, *History Today*, Vol. 55, No. 6, 2005, p. 47.

92 *Ibid.*, p. 48.

событий днем 24 июня, когда сражение было в самом разгаре. Если Дж. Л. удалось удачно устроиться на верхушке дерева, с которой ему открывался обширный вид, то Реймонд, расположившийся на дальнем холме, почти ничего не мог разглядеть за завесой дыма. Впрочем, даже со своего далекого наблюдательного пункта он смог увидеть кровопролитные сцены, которые во многом напоминали более поздние описания Дж. Л. и Дюнана.

Реймонд приложил все усилия для того, чтобы его читатели, которым никогда не приходилось сталкиваться с такими массовыми побоищами, смогли вообразить происходящее. Как и Дюнан в его «безнадежных картинах», Реймонд писал про огнестрельные и сабельные ранения, отсеченные челюсти и дыры, зияющие в человеческих телах, и предлагал читателям представить, что площадь перед Ратушей Нью-Йорка⁹³ вся запружена телегами, доверху заполненными окровавленными телами солдат. Он рассчитывал таким образом донести до них весь масштаб этого сражения. Как и Дюнан, Реймонд уделял основное внимание страданиям людей и призывал к проявлению гуманизма. Однако, в отличие от Дюнана, он, будучи в первую очередь репортером, не предлагал никаких путей для практической мобилизации этих чувств. Образный язык, которым написаны статьи Реймонда, вряд ли мог в полной мере повлиять на читателей, которые не располагали ни личным, ни коллективным визуальным опытом такого рода и были не в состоянии представить себе эти чудовищные картины с поля боя⁹⁴. Впрочем, уже буквально через несколько лет появится обширная коллекция военных фотографий, которые будут сделаны во время Гражданской войны в США и окажут огромное влияние на восприятие общества.

Фотографии, сделанные Мэтью Брейди и его командой во время Гражданской войны в США, включали в себя как снимки, во многом напоминающие фотоархивы Фентона⁹⁵, так и более ужасающие изображения, подобные тем, что были отсняты в Сольферино. Впрочем, у работ Брейди и его коллег имелись и существенные отличия от фоторепортажей с мест двух других битв. Брейди и его команда имели доступ к зонам сражений и фотографировали их до того, как тела погибших уносили с поля боя (см. рис. 8). Фотографы не только делали обычные постановочные снимки с участием живых комбатантов в их военных лагерях и создавали опре-

93 Jonathan Marwil, "The New York Times Goes to War", *History Today*, Vol. 55, No. 6, 2005, p. 52.

94 При попытках мысленно представить себе описываемые картины европейские читатели Дюнана неизбежно должны были вспоминать многочисленные газетные иллюстрации и образчики изобразительного искусства, в основе которых, по существовавшей в то время традиции, лежали реальные фотографии (к примеру, популярные панорамные полотна, изображавшие битву за Севастополь, включая две картины Жан-Шарля Ланглуа 1855 и 1856 гг., посвященные именно этим событиям), или даже свой собственный опыт участия в европейских военных сражениях последних лет. См.: John Hannavy, "Crimea in the Round", *History Today*, Vol. 54, No. 9, 2004.

95 Когда в США началась Гражданская война, Мэтью Брейди проживал в Нью-Йорке и зарабатывал на жизнь фотографией. Он нанял команду из двадцати фотографов, или фотооператоров, которые должны были запечатлеть самые разные моменты военных сражений. Наибольшую известность получили такие члены этой команды, как Александер Гарднер и Тимоти Г. О'Салливан.

деленные композиции для «предметной» съемки, но и меняли положение мертвых тел, чтобы добиться более сильного эффекта. Точность и достоверность снимков, столь важные сегодня, в 1863 году мало кого интересовали: правдивость изображенного на фотографии была куда значимее, чем тщательное воспроизведение действительности, а правда в данном случае состояла в том, что юноши и мужчины на этих кадрах были изувечены или лишились жизни в результате войны.



Рис. 8. «Военная хроника: жатва смерти», Тимоти Г. О'Салливан, 1863 г. Библиотека Конгресса США, LC-B8184-7964-A

Фентон и его коллеги по цеху не стремились своими работами повлиять на восприятие общества и уж тем более добиться того, чтобы война в сознании людей перестала ассоциироваться с героизмом и превратилась в его полную противоположность. И вряд ли широкая общественность усматривала в этих фотографиях подобные смыслы, но тем не менее сама природа этих снимков заставляла людей постепенно пересматривать свое отношение к ценности человеческой жизни и искать новые ответы на вопрос о том, чьи жизни имеют значение⁹⁶. Если сравнить методы работы фотографов в Крыму, в районе Сольферино и в США во время Гражданской войны, то у них окажется много общего. В каждом из этих фотоархивов присутствовали изображения солдат и офицеров, которые старательно позиро-

96 Р. Burke (примечание 82 выше).

вали перед камерой. Не все эти снимки преследовали пропагандистские цели, что бы ни утверждало большинство современных критиков работ Фентона; некоторые из них были сделаны на память по просьбе отдельных солдат⁹⁷. В каждой коллекции фотографий с мест всех трех войн имелись виды полей, на которых велись сражения. Разумеется, по понятным техническим причинам никто из фотографов не мог запечатлеть сами бои, и поэтому их работы представляли собой картины «до и после». Все они заставляли зрителя осознать, что эти сильные и полные энергии и жизни солдаты превращались в пушечное мясо, гибли и просто вычеркивались из памяти после окончания битвы. Если сравнивать три этих фотоархива, то становится понятно, что пустынные и безжизненные виды полей сражений Фентона явились своего рода аллегорией, тогда как фотографии, сделанные Купье в Сольферино, куда сильнее поражают воображение, однако при этом носят обезличенный характер. Снимки времен Гражданской войны отличаются гораздо большей силой воздействия, поскольку изображенных на них людей уже можно узнать и даже установить их личность. Об этом свидетельствует и цитата из опубликованной в *New York Times* рецензии на фотовыставку 1863 г.:

Вряд ли кто-то из нас захочет оказаться в этой галерее в тот момент, когда одна из женщин, склонившихся над фотографиями безжизненных и неподвижных тел, которые лежат в ряд, дожидаясь упокоения в зияющей дыре общей могилы, вдруг узнаёт на них мужа, сына или брата⁹⁸.

С каждым новым вооруженным конфликтом связь между зрителями и погибшими становилась все более тесной, но всё же солдаты для большинства оставались безликой и безымянной массой. Благодаря фотокамере ужасные страдания, от которых не был застрахован ни один солдат, и чудовищность войны стали очевидными для всех. А уравнив генералов и рядовых, фотография стала своего рода инструментом демократии и заставила заговорить о необходимости всеобщего медицинского лечения для всех комбатантов, независимо от их чина.

97 The *Photographic News* писала: «Нам известно, что большинство обер-офицеров присутствуют на значительной части портретов того времени. Портреты на фоне военного лагеря вошли в моду». См.: «Miscellaneous» (примечание 85 выше), p. 129.

98 Цит. по: Susan Moeller, «Photography, Civil War», доступно по адресу: www.encyclopedia.com/defense/energygovernment-and-defense-magazines/photography-civil-war. Кара Финнеган приводит чрезвычайно интересные факты, свидетельствующие о том, что фотография постепенно начала играть все более важную роль в повседневной жизни людей того времени, и число тех, кто интересовался ею, неуклонно росло. Речь идет про середину XIX века — этап, который она описывает как «период, когда фотография превратилась в информационную доминанту общественной культурной жизни». Она также рассказывает о трудностях, связанных с отслеживанием тогдашних реакций и комментариев публики, поскольку в тот период они не считались хоть сколько-нибудь исторически значимыми и потому почти никак не документировались. См.: Cara A. Finnegan, *Making Photography Matter: A Viewer's History from the Civil War to the Great Depression*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 2017.

Военная фотография XIX века, благодаря которой общество смогло увидеть «человеческое лицо войны», способствовала постепенному признанию того, что солдаты — это «такие же граждане — сыновья, братья, отцы»⁹⁹. Создание и распространение военных фотографий — в виде выставок, словесных описаний или оттисков — сопровождалось целым валом горячих и полных сопереживания откликов, которые в конечном счете стали импульсом для принятия организованных ответных политических мер. Люди начали по-другому относиться к войне. Этому способствовали и конкретные действия, к которым призывал Дюнан: ему удалось направить эмоции людей в практическое русло. Идеи Дюнана, которые он изложил в своем «Воспоминании о битве при Сольферино», могли привлечь внимание и побудить к созданию международного движения только в таком мире, где солдаты уже относились к все более широкой категории людей, достойных заботы¹⁰⁰.

Заключение

Несмотря на то что середина XIX века ознаменовалась целым рядом вооруженных конфликтов, масштаб и число которых могли наглядно свидетельствовать об общем упадке нравов, отдельные аспекты этого исторического периода, ставшие предметом рассмотрения в настоящей статье, указывают на развитие гуманистической морали. Успех начинаний Дюнана можно объяснить его способностью объединять людей во имя общего дела, но та искра, которой стала его книга, вряд ли смогла бы разгореться в пламя в отсутствие легковоспламеняющегося материала, а благодаря фотокамере такой материал появлялся с беспрецедентной скоростью, и его детализация поражала воображение. Книга «Воспоминание о битве при Сольферино» увидела свет в то время, когда появление новых форматов международных путешествий и средств связи сопровождалось стремительными изменениями как в общественных настроениях, так и в социально-политической культуре. Одним из важнейших технологических новшеств стала фотографическая камера. Популярность, которую снискала фотография в конце 1830-х годов, способствовала появлению новых возможностей для

99 J. Marwil (примечание 2 выше), p. 35.

100 С самых первых лет своей работы движение Красного Креста активно использовало возможности фотографии, но всегда избегало изображений чрезмерной жестокости и, в отличие от других гуманитарных организаций и направлений, не принимало участия в практике, которую впоследствии назовут торговлей картинами человеческих страданий. Утверждалось, что организациям вроде Красного Креста нет никакой необходимости демонстрировать подобные картины, поскольку их сторонники вполне в состоянии представить в своем воображении все то, что описывается на словах. В изображениях человеческих страданий — будь то фотографии или иные виды иллюстрации — в окружающем мире того времени недостатка не было: от религиозных брошюр и лекций с диапозитивами до коммерческой «желтой прессы» и бульварного чтива. Как отмечал Розарио, «мы в состоянии мысленно вообразить любое гипотетическое зрелище людских страданий, даже если на словах от них отрешиваемся». K. Rozario (примечание 22 выше), p. 443.

просмотра изображений и, по сути, возвестила приход новой визуальной культуры. Фотография расширила временные и географические горизонты, заставив людей переосмыслить привычные способы наблюдения и восприятия. Это позволило привлечь внимание к уязвимым социальным группам, чьи интересы прежде не считались важными. В случае Дюнана это были простые солдаты. Действуя внутри своего социально-политического круга, Дюнан смог заручиться поддержкой со стороны влиятельных деятелей, готовых откликнуться на идеи, которые легли в основу предлагаемой им концепции. Пусть по некоторым стандартам его идеи могут показаться довольно скромными — он призывал всего лишь обеспечить медицинскую помощь для раненых солдат, а не положить конец войне как таковой — но появившаяся в результате новая форма гуманитарной деятельности, характеризовавшаяся независимостью, нейтральностью и беспристрастностью, заложила фундамент современной гуманитарной работы. Гуманитарные организации и агентства, работающие сегодня с различными видами визуального нарративного искусства, смогут, опираясь на этот исторический пример, по-новому оценить ту роль, которую фотография и ответная реакция общества сыграли в расширении представления о людях, чьи жизни имеют значение.