

СВИДЕТЕЛЬСТВО ИЛЛЮЗИИ: СТЕРЕОФОТОГРАФИИ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

ОЛЬГА АННАНУРОВА

Культуролог, исследователь фотографии
E-mail: olga.annan@gmail.com.

В статье речь идет о стереоскопических фотографиях военных действий из серии *The Great War* Чарльза Хилтона Гирдвуда (*Realistic Travel Publishers*). Созданные в условиях строгой цензуры постановочные стереофотографии войны рассматриваются не столько как сомнительные свидетельства и пропагандистские материалы, нуждающиеся в разоблачении, сколько как специфические следы опыта соприсутствия смерти на войне. В силу сочетания значений постановочного и документального, иллюзорного и реального они ставят зрителя в непростую позицию телесного и этического вовлечения в действие и одновременно дистанцирования от него.

Ключевые слова: стереофотография, Первая мировая война, постановочность, иллюзия, телесный опыт, этика взгляда, Чарльз Хилтон Гирдвуд, *Realistic Travel Publishers*.

EVIDENCE OF ILLUSION: STEREOGRAPHS OF WORLD WAR I

Olga Annanurova

MA in Cultural Studies, photography researcher

E-mail: olga.annan@gmail.com.

The article is devoted to the stereoscopic photographs of military actions, which are part of the series *The Great War* by Charles Hilton Girdwood (Realistic Travel Publishers). Created under conditions of strict censorship, these staged stereographs¹ of war are viewed here not so much as dubious evidence and propaganda materials that need to be denounced, but as specific traces of the experience of the co-presence of death in war, that are at the intersection of the meanings of staged and documentary, illusory and real and therefore put the viewer in a complicated position of bodily and ethical involvement in the action and, at the same time, distancing himself from it.

Key words: stereophotography, World War I, stageness, illusion, bodily experience, ethics of the gaze, Charles Hilton Girdwood, Realistic Travel Publishers.

[...] непрестанное институциональное стремление заставить значение приключиться [...] едва ли было бы столь настойчивым, столь яростным, не будь фотографии всегда присущи перепроизводство значения и одновременно [...] неспособность доставить желаемое послание: всегда она говорит и слишком много, и слишком мало – больше, чем хочется, и меньше, чем желается, – уверенно подрывая веру в то, что значение в фотографии вообще когда-либо может приключиться во всей своей полноте или быть определено все без остатка. (Tagg, 2016, p. 141)

В современных исследованиях фотографии существуют разные способы говорить о соотношении фотографического изображения и опыта зрителя, особенно телесного и чувственного, которые так или иначе проблематизируют роль материальных качеств изображения и их связь с восприятием.

¹ «Стереографии» – сокращенная версия понятия «стереоскопические фотографии», чаще используемая в англоязычных источниках и исследовательской литературе. В этом тексте понятия «стереофотографии» и «стереографии» используются как синонимы.

Исследования фотографий войны также входят в этот ряд, но в то же время в этом контексте ключевыми остаются и этические вопросы об ответственности зрителя, с готовностью смотрящего на изображения насилия. Соединение этих измерений – этического и чувственного – делает ключевым внимание к тому, как именно происходит встреча с изображением войны, какая материя составляет его основу: газетный лист с едва пропечатанными силуэтами, телевизионный поток, создающий эффект сопричастности, или экран смартфона, к которому необходимо прикоснуться, прежде чем закрыть страницу. При определенном совпадении контекст встречи с изображением и его материальные качества создают условия, в которых зритель не просто видит, но ощущает изображения войны, они оказывают физическое воздействие, заставляя реагировать тело. Режим восприятия безусловно включает в себя и содержание изображений, и условия взгляда, и контексты – в этом смысле материальность не противопоставлена «значениям», а участвует в их формировании. Современные способы передачи изображений, то есть различные экраны, играют в процессе восприятия изображений войны важную роль. Но процесс взаимодействия с технологиями плотно связан с технологиями и экранами прошлого, когда разные режимы восприятия тиражируемых изображений войны только формировались.

Первая мировая война – это война, впервые настолько массово представленная в изображениях² и так подробно задокументированная во всех отношениях. Фиксация происходящего была частью как личных стратегий, так и государственных: солдаты собирали предметы как свидетельства собственного военного опыта, писали письма и отправляли снимки родным,

² Войны XIX века, безусловно, фиксировались фотографически. В частности, изображения Крымской войны и Гражданской войны в США включены во многие книги по истории фотографии и становятся отправной точкой для разговоров о соотношении войны и фотографического медиума. Однако по количеству, распространяемым тиражам и разнообразию фотографического материала, который включает диапазон от созданных по заказу государства официальных серий до частных альбомов, составленных из фотографий солдат, документация Первой мировой войны превзошла все, что было до этого.

офицерам же командование нередко поручало писать истории, собирать артефакты и организовывать работу художников и фотографов для записи конфликта (Wellington, 2017, р. 3). При этом впервые так подробно документировались не только военные действия, но и смерти: в Великобритании были созданы отдельные ведомства для регистрации каждого погибшего. Если не тела, то по крайней мере имена всех погибших должны были быть найдены и упомянуты в бумагах и на памятных плитах (Laqueur, 2015, р. 452), которые в свою очередь еще раз фиксировались фотографией: родные, которые не могли получить тело погибшего, получали фотографию могилы (Laqueur, 2015, р. 464)³.

Одновременно это была невидимая траншейная война, невидимая прежде всего для ее участников. Большинству солдат и офицеров был доступен только небольшой участок фронта. В воспоминаниях они описывали фрагментарный, прежде всего телесный, а не визуальный опыт и отмечали необходимость существовать «скрыто, спрятавшись, сгорбившись» в ситуации, где зрение было едва ли не бесполезным инструментом (Wellington, 2017, р. 18).

В этих условиях изображения, полученные с помощью новых технических средств – фотографии и кино, подходили для формирования представлений о войне как у людей, находившихся далеко от линий фронта, так и у самих участников. Эти изображения не только были частью идеологических логик и установок, которые во многом описаны (см., например: Messinger, 1993), но и участвовали в становлении новых режимов видения и диапазонов чувств. В рефлексивной природе технического изображения заключены не столько ответы, сколько вопросы о способах видения изображений войны, рациональном и телесном восприятии и в конечном счете о соотношении с увиденным.

Эти вопросы значимы не только в отношении изначального исторического контекста изображений, но и в отношении современного взгляда на них. Исследователи критикуют недавние издания (их количество многократно возросло

³ См. также: Scates, 2006, р. 15.

к столетиям начала и окончания Первой мировой) за нерелексивное отношение к прошлому и иллюстративность, которые способствуют традиционализации исторических нарративов о войне и нивелированию этических вопросов (Court, 2017, p. 75). Нерелексивному взгляду, в частности, способствует то, что большинство изданий лишь стремятся к воссозданию «исторического зрелища», делают акцент преимущественно на новизне публикуемых изображений, а в случае с изданиями стереоскопических фотографий Первой мировой войны⁴ – на «трюкаческом способе представления» (*gimmicky modes of presentation*) (Court, 2017, p. 74).

В качестве альтернативы главенствующему нарративу предлагается, например, исследование фотографий из частных архивов и альбомов⁵, которое может способствовать появлению «исторической эмпатии», новое обращение к этическим вопросам о том, как и зачем смотреть на эти изображения сегодня, и более пристальное внимание к материальному носителю, физическому взаимодействию с изображением (Court, 2017). Однако сама по себе замена объекта исследования не гарантирует уход от устоявшихся нарративов, а пересмотр логики взгляда по отношению к официальным, привычным или растрогаженным изображениям имеет не меньший потенциал. В частности, интерес к связи этических и материальных контекстов, являвшихся частью меняющейся структуры чувств, столь же успешно может быть реализован в отношении тех самых «трюкаческих» изобра-

⁴ Среди недавно выпущенных изданий Джастин Курт (Court, 2017) упоминает следующие: Verney, J.-P. (2013). *The Great War in 3D: 1914-1918*. Black Dog & Leventhal Publishers; Jakob, V., Sagurna, S. (Eds.). (2014). *Front 14/18: The First World War in 3D*. Tecklenborg. (In German); Petiteau, A. (2014) War as spectacle: The Great War and photoscopic photography in France (1914-1930). In Thomas, A. (Ed.) *The Great War: The persuasive power of photography* (pp. 50-60). 5 Continents Editions, National Gallery of Canada.

⁵ Много фотоальбомов, в частности, сохранилось со стороны Германии, так как немцы снабжали своих солдат компактными камерами, поспособствовав таким образом формированию взгляда «солдата-туриста» (см. Court, 2017), и со стороны Британской империи, чьи офицеры в первые два года войны активно снимали на компактные камеры и затем публиковали снимки в официальной прессе (см. Wellington, 2017).

жений, чья иллюзорность и претензия на воспроизведение реальности с такой легкостью затягивают зрителя.

Стереоскопические серии, представляющие Первую мировую войну, создавались и продавались во всех странах-участниках во время и после войны⁶. Их можно рассматривать как часть большого процесса репрезентации войны, изображения которой демонстрировались в разных форматах: на страницах печатной прессы, в галереях, музеях и кинотеатрах. Многие из того, что показывалось, было создано в условиях цензурных ограничений и было связано с воспоминаниями солдат весьма опосредованно (Wellington, 2017, p. 70), однако производило впечатление на зрителей и хорошо оплачивалось издателями (Vjazova et al., 2014, p. 179). Стереоскопические серии не были исключением: для крупных компаний, таких как *Underwood & Underwood*, *Keystone View* и *Realistic Travels Publishers*, распространение серий было коммерческим предприятием.

Коммерческий интерес во многом был связан с возобновившейся популярностью стереоскопической фотографии, которая, сохраняя свои научные и развлекательные функции, стала также одним из первых глобально распространяющихся медиа. Благодаря новым стратегиям продаж, крупные стереоскопические компании с международным охватом распространяли стереоскопы и серии стереографий не только в городах, но и среди сельских жителей, особенно в США и Великобритании (Plunkett, 2008, p. 240). Первая мировая война не была первым военным конфликтом, ставшим видимым именно таким образом: стереоскопические карточки Англо-бурской (1899-1902) и Русско-японской (1904-1905) войн, а также Ихэтуаньского восстания (1899-1901) уже активно распространялись (Plunkett, 2008, p. 241), но и войны XIX века, в частности,

⁶ Точные тиражи часто узнать невозможно, но серии сохранились сразу в нескольких музейных и частных коллекциях, а также до недавнего времени продавались на аукционах (см., например: https://www.maggs.com/the-great-war_233124.htm; https://www.forumauctions.co.uk/50384/First-World-War-Realistic-Travels.-The-Great-War-500-consecutively-numbered-stereoviews-in-cloth-covered-book-style-boxes-1915-1920?view=lot_detail&auction_no=1037; <https://www.cowanauctions.com/lot/realistic-travels-london-the-great-war-approximately-468-stereoviews-housed-in-book-form-boxes-129591>), что свидетельствует о широком распространении.

Гражданская война в США (1861-1865), также были зафиксированы с помощью стереоскопических камер, хотя, по всей видимости, эти отпечатки продавались меньшими тиражами. Таким образом, изначально игравшая немалую роль в военнотопографических миссиях и документировании конфликтов, стереофотография во время Первой мировой войны становится способом передачи опыта войны нового типа. И хотя другие типы изображений и способы их трансляции не менее значимы, стереоскопические серии кажутся удачным примером для разговора о соотношении изображения войны и той зрительской позиции, в становлении которой они принимают участие.

В поле моего внимания будут стереофотографии из серии *The Great War*, выпущенной компанией *Realistic Travels Publishers*, которая была основана в 1908 году британцем канадского происхождения Чарльзом Хилтоном Гирдвудом⁷ (1878-1964), известным прежде всего историкам раннего британского кинематографа (см.: Hiley, 1993; Grosvenor, 2019), но также попадающим в поле зрения исследователей как фотограф и продавец стереопар (Plunkett, 2008; Leverty, 2011). Профессиональная траектория Гирвуда довольно показательна: от получения образования географа до работ в качестве фотографа, режиссера и владельца *Realistic Travels Publishers*. Давняя связь географического знания с индустрией стереоскопии⁸, вероятно, сыграла свою роль в его биографии. Не случайно одним из многих занятий Гирвуда стала работа на крупнейшее издательство *Underwood & Underwood* в качестве популяризатора и продавца стереофотографий и стереоскопов в Европе, Индии и Южной Африке, где он также начал работать как коммерческий фотограф-путешественник (Hiley, 1993, p. 132). То есть еще до основания собственной компании

⁷ Полное имя Charles Hilton DeWitt Girdwood, в прессе чаще всего упоминается как H. D. Girdwood.

⁸ Стереоскопические снимки в качестве наглядных пособий были задействованы во многих областях науки и образования, однако в географии, геологии и медицине они были наиболее востребованы.

он был включен в процесс распространения изображений, хорошо представлял структуру стереоскопического кадра, знал, какие сюжеты пользуются особой популярностью, и мог использовать свой опыт и как автор, и как предприниматель.

В основанной им компании *Realistic Travels Publishers* Гирдвуд не только стал управляющим, но и продолжил работать в качестве фотографа. Большинство фотографий серии *The Great War*, насчитывающей более шестисот изображений, он снимал сам на Западном фронте⁹. В своей наиболее полной версии¹⁰ серия была выпущена, как и многие тематические подборки стереофотографий того времени, в нескольких «книжных» боксах. Среди сюжетов: парады, передвижения войск, досуг офицеров и солдат, трофейное оружие, артиллерия, тяжелая техника, жизнь в окопах, и, наконец, военные действия – атаки, руины, взрывы. Во всей подборке лишь несколько десятков изображений, представляющих действия на поле боя или последствия сражений, что вполне объяснимо цензурными и техническими ограничениями, а также рисками, сопряженными с работой. Кроме того, исследователи сходятся в том, что большинство видов с поля боя, хоть и созданы в реальных условиях, представляют либо тренировки перед атакой, либо разыгранные на камеру сцены.

Существенной причиной такой театрализации было то, что одним из главных контекстов создания изображений во время Первой мировой войны были механизмы цензуры на всех этапах: от допуска на фронт до разрешения публиковать или демонстрировать отснятый материал на экранах. Гирдвуд не был в этом отношении исключением. Его путь на фронт занял больше года, а последующая судьба материалов сложилась непросто.

⁹ Съемку на Восточном фронте и в Италии он, вероятно, заказывал другим авторам, чьи имена остаются неизвестны.

¹⁰ В разном составе серия хранится, в частности, в Художественной галерее в Онтарио и в Центре Гарри Рэнсома (<https://norman.hrc.utexas.edu/photopublic/fullDisplay.cfm?CollID=16551>). Также она существует в частных коллекциях. Именно благодаря такой коллекции максимально полная подборка доступна на портале *The Great War in 3D*: <https://gallery.greatwarin3d.org>.

На войну он собирался отправиться в 1914 году из Индии, где к тому времени провел несколько лет, занимаясь «образовательной деятельностью». Спешно закончив учебник по географии, над которым работал, он планировал сопровождать на фронт первый индийский экспедиционный корпус. К этому моменту у него был опосредованный опыт в военной фотографии, так как, еще работая на *Underwood & Underwood*, он посылал фотографов для освещения Ихэтуаньского (Боксерского) восстания 1900 года в Китае и Русско-японской войны 1904-1905 годов. Характерно, что стремясь добиться аккредитации от Военного министерства (War Office) и Министерства по делам Индии (India Office), Гирдвуд аргументировал свое желание попасть на фронт тем, что «ничто так не впечатляет огромное количество жителей Востока, как представление изображений (pictorial representation)» (Hiley, 1993, p. 131), и, соответственно, распространение фотографий и фильмов о войне на территории Индии поспособствуют тому, чтобы «укрепить поддержку войны» и «бороться с духом беспокойства», так как граждане «смогут своими глазами увидеть фактическое положение дел, в частности то, как хорошо об индийцах заботятся в лагере, в окопе и в госпитале» (Ibid.). При этом основной целью Гирдвуда должно было стать производство фильма: фотография и стереофотография были важными, но побочными продуктами процесса киносъемки. Эта логика была близка руководству главного штаба, уже осознававшему пропагандистскую силу и возможности новых технических средств, прежде всего кинематографа. Однако, несмотря на его предусмотрительность в переговорах, общее недоверие и нащупывание границ цензуры со стороны Военного министерства не позволили Гирдвуду сразу получить возможность снимать на фронте. В начале лета 1915 года руководство министерства уступило и согласовало его краткий визит на фронт, хотя серьезность его приготовлений и количество оборудования, включавшего обычные и стереокамеры¹¹, кинокамеру и большие запасы пленки, выдавали его намерения

¹¹ Фотографии, дублирующие стереоскопические, но снятые в обычном формате, хранятся, в частности, в Британской национальной библиотеке.

задержаться дольше и вызывали подозрения. Только два месяца спустя после получения первого разрешения, в июле 1915 года, Гирдвуд отправился во Францию в должности географа и исторического фотографа правительства Индии, которую он придумал сам (Hiley, 1993, p. 133).

Многочисленные согласования, получение разрешений, постоянный контроль за его перемещениями, безусловно, ставили Гирдвуда, как и большинство допущенных на поля военных действий фотографов, в зависимое положение. Авторам запрещали публиковать любые групповые фотографии офицеров, советовали не делать слишком много снимков раненых, избегать удручающих изображений, а специальный представитель должен был доставить готовые негативы в Военное министерство после завершения работы. Сюжеты и способы съемки Гирдвуда также пытались предопределить еще до начала работы: он получил список разрешенных для освещения тем от сотрудников главного штаба, в первый день съемок его попросили подписать заявление, подтверждающее, что авторские права на все фильмы и фотографии будут принадлежать Военному министерству, а также обязали предоставлять по два отпечатка каждой фотографии для цензурирования перед публикацией. Дополнительные ограничения ждали Гирдвуда в процессе съемок. Помимо регламентации деятельности со стороны командования, не стремившегося допускать каких бы то ни было корреспондентов на первую линию, снимать настоящие атаки непосредственно на поле боя не позволяло оборудование, подразумевавшее расстановку кино- и фотокамер, подготовку стеклянных пластин и прочие манипуляции. Гирдвуд и его помощник были готовы идти на риск, однако руководство волновали не только безопасность корреспондентов, но и возможное получение несогласованных материалов, распространение которых будет сложно контролировать. В результате за полтора месяца работы Гирдвуду удалось снимать всего в течение восемнадцати дней, и, возможно, самыми ценными из снятых материалов стали две постановочные атаки.

Наконец, регламентировалась возможность выпустить материалы на публику. Уже в процессе работы Гирдвуда в Министерстве по делам Индии заметили, что созданные

им стереоизображения и фильмы плохо подходят для пропагандистской кампании в сельских областях Индии, и предположили, что основной его целью был коммерческий интерес и возможность выхода на британский рынок изображений, что не входило в изначальные планы Министерства (Hiley, 1993, p. 133). После многочисленных переговоров, только к сентябрю 1916 года ему удалось смонтировать фильм под названием *With the Empire's Fighters* и согласовать показы только одного его экземпляра с чтением лекций. Это привело к коммерческому провалу, так как отснятый материал устарел и был продублирован в более поздней хронике, а публика стала более чувствительной к подмене и отчетливо распознавала фикциональную природу многих кадров (Hiley, 1993, p. 144)¹².

Единственная копия фильма Гирдвуда износилась и со временем была утрачена, таким образом серия *The Great War* осталась основным результатом работы Гирдвуда во время войны. Тем не менее она не только не совпадает с фильмом буквально, но представляет собой чрезвычайно разнородный материал. Помимо кадров, которые удалось снять самому Гирдвуду в 1915 году и которые частично дублировали кадры фильма, в нее входят фотографии, заказанные другим авторам в разных частях фронта, фотографии, сделанные после окончания войны и, возможно, перекупленные у других изготовителей стереопар. Даты и подписи в разных выпусках переставлены, некоторые дублируются под разными изображениями, и, хотя во всех версиях серии есть характерная для таких изданий сквозная нумерация карточек, она не соответствует ни хронологическому, ни какому-то другому улавливаемому порядку. Неизвестны и многие детали публичной судьбы серии, в частности, точные тиражи и время выпуска. По основной версии, она выпускалась и распространялась уже после войны (учитывая цензурные ограничения и присутствие послевоенных кадров в подборке) вплоть до 1920-х годов.

В стремлении показать идеализированную картину и в повторяемости сюжетов *The Great War* достаточно репрезентативна с точки зрения официального представления

¹² О восприятии фильмов во время Первой мировой войны см. также Grosvenor (2021).

конфликта широкой публике. Кроме того, она сделана с учетом визуальных канонов своего времени и довольно точным пониманием структуры стереоскопического кадра. При этом кажется возможным говорить не столько о ее регламентированности или неудачном коммерческом и творческом опыте Гирдвуда, но о том, как стереографии, созданные в условиях цензуры и изначально нацеленные на репрезентацию «позитивного образа» войны, в силу своих качеств и особенностей технологии, тем не менее остались странными свидетельствами, при взгляде с временной дистанции многократно усложняющими опосредованность передаваемого опыта и вопрошающие зрителя о его соотношении с увиденным. Сомнительное происхождение снимков, способствующее легкому определению их в качестве постановочных и недовосточерных, делает их в то же время важным источником для разговора о множественных значениях изображений войны.

Не только цензура способствовала дистанцированию от «реальности» и превращению войны в спектакль или набор мизансцен. Существенную роль играли и технические ограничения: громоздкость аппаратуры и время, которое необходимо было затратить на подготовку и смену пластин или киноплёнки. Кроме того, в случае с фотографиями влияли и сформировавшиеся визуальные каноны изображения войны: подражая живописи и графике, фотографы воспроизводили композиционные схемы, которые были приняты, например, в батальном жанре, а в случае с Первой мировой войной образцами могли служить фотографические изображения войн XIX века, в частности Гражданской войны в США или Крымской войны.

Работа Гирдвуда была частью этого большого спектакля. Ограничения позволяли ему снимать военные действия только после их завершения или во время учений, а главное, он был одним из первых, на ком военное командование опробовало практику постановки атак на камеру. Хотя Гирдвуд согласился работать в предложенных обстоятельствах, его не устраивало такое положение вещей. Несмотря на уловки, используемые в переговорах, в его планы входило

документирование происходящего, что в его представлениях могло не противоречить пропагандистским задачам. И утраченный фильм, и стереоскопическая серия, доходившая до зрителя в качестве запоздавшей хроники и конструирующая коллективную память о войне, соответствуют тому пониманию «документа», которое, хоть и основано на вере в прямой доступ к реальности, на практике реализуется скорее в надевании изображения определенными функциями (см.: Rouillé, 2011). Кинематографический нарратив, монтаж, визуальное и смысловое построение кадра, то есть все условности и приемы, которые опосредовали замысел, также были частью документальности Гирдвуда. Буквальная постановка на камеру стала добавлением к длинному ряду опосредований, хотя и самым существенным. С точки зрения прагматики и коммерческого успеха это сыграло злую шутку, но для описания разных логик зрения сохранившиеся следы такого документального спектакля – чрезвычайно интересный материал. Они вовлекают зрителя в специфический режим видения на грани реального и фикционального, часто обнажая постановку как таковую и при этом не теряя силы своего воздействия.

Одной из первых съемок Гирдвуда и его коллеги Беккета была съемка оркестра 40-го Патанского полка, «исполняющего Марсельезу перед французской публикой на ферме», где они сопровождали фотографа из первой типографии Корпуса королевских инженеров (Hiley, 1993, p. 134). Другой пример постановки – съемка учебной атаки Первого батальона Первого полка гуркхов недалеко от деревни Мервиль, которой Гирдвуду удалось добиться после многочисленных жалоб на жесткие ограничения, которые не позволяли получить хоть сколько-нибудь интересный материал. Все действия были тщательно срежиссированы для камеры: гуркхи продвигались через лиственный лес, чтобы атаковать учебную траншею, бросали дымовые шашки, делая вид, что это ручные гранаты, а солдаты лежали на земле, изображая мертвых и раненых (Hiley, 1993, p. 135).

Еще одна атака, попавшая в объектив Гирдвуда, также была постановочной и названа впоследствии «Захват немецкой траншеи “Лестерами”». Исследователи отмечают, что в создание этой сцены были вложены немалые усилия:

британские солдаты наступали из-за мешков с песком, выступавших стеной, некоторые из них продвигались вперед и прыгали в немецкие окопы, в то время как другие изображали раненых и убитых, при этом не только британцев, но и немцев, переодевшись в немецкую униформу (Hiley, 1993). Также было показано, как британские солдаты спасают раненых, осторожно поднимая на носилки двух раненных в голову товарищей. В финальном эпизоде солдаты продвигаются вдоль захваченной траншеи, бросая ручные гранаты, чтобы уничтожить оставшихся защитников, и, в кульминации, арестовывают немецкого солдата, послушно поднимающего руки перед направляющими на него оружие британцами.

Несмотря на сомнения со стороны руководства, серьезных попыток запретить показ этого эпизода как реального боя предпринято не было. Такое отношение во многом связано с тем, что атака инсценировалась для пропаганды в колониальных землях и никто не ожидал, что Гирдвуд в итоге выпустит ее на британский рынок. Когда кинопленка и фотографии были отправлены цензорам, Военное министерство запретило их публикацию в Великобритании, тем не менее разрешив использование в Индии. Неравное разграничение между фактом и вымыслом, представление о том, что более искушенные жители Великобритании могут распознать постановку, в то время как не обладающие насмотренностью жители Индии будут готовы принять эти материалы за настоящие свидетельства войны, было как при допуске Гирдвуда на фронт, так и при завершении работы.

Все срежиссированные сцены, в результате пропавшие вместе с финальной версией фильма, дублировались фотокамерами и входили в разные версии подборки *The Great War*. Зрелищность, продуманность, композиционная выверенность большинства снимков выдают внимательному зрителю сценографическую природу всей серии, где соединяются элементы театра, только появившегося кинематографа, жанра живых картин и других визуальных практик. Возможно, самые показательные в этом отношении фотографии, демонстрирующие жизнь в окопах: переноску и перевязку раненых, отдых между боями, затаившихся перед атакой военных, взятие в плен

противника (роль которого мог исполнять переодетый в немецкую военную форму британский солдат; илл.1). Парадоксально, но с точки зрения стереоскопического эффекта эти же снимки больше других отсылают к реальности. Во многом благодаря съемке с подходящего расстояния и включению в кадр множества планов, они оказываются самыми эффектными по глубине и рельефности фактур, усиливая стереоскопическую иллюзию и предлагая зрителю поместить себя внутри почти материализовавшегося изображения.

Если видеть в практике стереоскопии воплощение «желания реальности» (Godbey, 2012, p. 270), подобные изображения отвечают этому желанию наиболее полно. Предельно усиленная опосредованность такого типа представления (highly mediated representation; Godbey, 2012, p. 271) не мешает эффекту захватывать зрителя. Достигающая своего апогея постановка встречается здесь со стереоскопической иллюзией, которая может пониматься и буквально как оптический эффект, и как эффект, участвующий в становлении новой системы видения и при этом имитирующий логику зрения предыдущих эпох, в том числе воплощенную в театре (Crary, 1992), и как симулятивные эффекты, заигрывающие с физиологическими реакциями зрителя (Kittler, 2009; Fischer-Lichte, 2015).



Илл. 1. «Kamerad!» – в ответ на наш обстрел ошеломленные гунны покидают укрытия неподалёку от Мартенпюша.

«Желание реальности», воплощенное в иллюзии, как и в целом смещение границ между фактом и вымыслом, постановкой и документальностью, было характерно не только для этой конкретной серии, что отсылает к другому пониманию «реальности» в культуре начала XX века и в целом к условности этой категории (см.: Pauli, 2006). В своей книге «Выставляя войну. Великая война, музеи и память в Великобритании, Канаде и Австралии» Дженнифер Веллингтон описывает поиск аутентичного опыта в тех формах репрезентации войны, с которыми встречался современник Первой мировой (Wellington, 2017, pp. 15-59). Это касалось, в частности, экспозиционных решений в музеях и на выставках. Стремление показать «войну как таковую» могло реализовываться как через экспонирование реальных трофеев – оружия, предметов быта и так далее, – так и через практики, которые сегодня мы могли бы назвать реконструкцией или симуляцией (в музеях они применяются до сих пор). Одним из таких примеров была выставка, организованная изданием *Daily Mail* для Британского общества Красного Креста и Ордена Святого Иоанна в Найтсбридже в марте и апреле 1916 года. На ней были представлены полноразмерные траншеи, настоящие блиндажи, заграждения из колючей проволоки, были выкопаны землянки, облицованные досками, гофрированным железом и мешками с песком и снабженные столом, печкой и стульями. Все было сделано так, чтобы, проходя через туннель, посетитель едва не задевал стены траншеи. Описывая выставку, ее создатели подчеркивали чувственную иллюзию реальности и отмечали, что такой подход выходит за рамки стандартных форм репрезентации и в каком-то смысле «не имитирует реальность, а является ею» (Wellington, 2017, p. 24). Стереоскопический кадр, в котором зритель тоже оказывается едва ли не внутри окопа, прикасаясь взглядом к фактурам земли, деревянных и металлических конструкций, но, как и в случае с выставкой, оставляет его на безопасной дистанции, дает возможность почувствовать следы войны, но не вступать в буквальное взаимодействие.

Напряжение между иллюзией и реальностью обуславливали и сами условия созданий изображений. Многие кадры атак и их последствий делались Гирдвудом на поле,



Илл. 2. Инженерные войска убирают брошенный танк, мешающий строительству настилов на подступах к Перону.

где действительно недавно закончился бой. Другие демонстрировали то или иное совершаемое солдатами действие, которое вряд ли было придумано только для камеры, однако скорее всего сопровождалось указаниями фотографа по расстановке фигур и постановке эффектных для кадра поз (илл. 2)¹³. Вполне реальное пространство войны, где функции актеров выполняют действующие солдаты, а статус тел погибших неопределен¹⁴, создает специфическую ситуацию постановки без актеров, балансирующую между эффектом театра и жуткой реальностью.

Постановка на уровне производства изображения, сюжетов и приемов съемки сочетается в стереофотографиях Гирдвуда с эффектом сцены, который относится непосредственно к объему и опыту просмотра стереокадра. Стереоскоп соединяет

¹³ Эта практика была вполне стандартной, в частности, для этнографических съемок того же времени, во время которых фотограф не обязательно придумывал постановку сам, но, например, просил сельских жителей во время сбора урожая на время выстроить мизансцену и замереть перед камерой.

¹⁴ На некоторых снимках британские солдаты, переодетые в немецкую форму, изображают мертвых, однако на других в кадр действительно попадают тела погибших.

плоскости и реальное пространство в единый образ и вполне напоминает о классической модели театра в виде сцены-коробки с рампой и погруженным в темноту зрительным залом, а на некоторых изображениях объекты выглядят плоскими, как театральные декорации. Это сходство может быть увидено как «поверхностное»: по замечанию Джонатана Крэри, отсутствие в стереоскопе привычной перспективы, которую в театре рационализируют движения актеров, дробность элементов и недоступность их для целостного восприятия, не создает, а разрушает сценическую связь между зрителем и объектом, заменяя ее «технической реконструкцией уже воспроизведенного мира, расколотого на две нетождественные модели» (Crary, 1992, p. 128).

Однако этот акцент на симулятивности стереоскопического эффекта и разрушении перспективы не отменяет спектаклярности военных стереографий, позволяющей зрителю быть замороженным зрелищем войны на безопасной дистанции. Ставшее общим местом при описании изображений войны понятие «спектакль» может означать и постановку как таковую, и эффект живой картины, и степень эмоциональной дистанцированности, характерной для взгляда на военные изображения (см., например: Danahay, 2022, pp. 29-30). Кроме того, оно может указывать на сопоставление самих практик просмотра, в которых вполне реальная война оказывается для наблюдающего на столь же удобной и безопасной дистанции, как изображение войны в стереоскопе или в практиках панорамы. Анализируя серию Александра Гарднера, снятую во время Гражданской войны в США во время битвы при Антиетаме, Эмили Годбей описывает, как люди приезжали смотреть на битву с корзинами для пикника и биноклями (Godbey, 2012, p. 271)¹⁵. Бинокль, используемый и в театре, и для просмотра панорамы, и для военной рекогносцировки близок стереоскопу по эффекту фрагментирования и оптического увеличения сцены. Они оба создают оптически-сценический контекст войны, позволяют присутствовать одновременно вблизи и на расстоянии.

¹⁵ Это свидетельствует о совсем других представлениях о цензуре во время Гражданской войны.

Изображения, сделанные Гирдвудом на полях сражений, таким образом, оказываются на пересечении очень разного опыта и разных условий. Будучи постановкой по форме, они были выполнены в условиях реальной войны с участием солдат в качестве актеров и в этом отношении вполне соотносились со стремлением и одновременно невозможностью зрителей прикоснуться к реальному опыту войны, который только реконструировался с помощью отдельных предметов, трофеев, изображений или экспозиционных воссозданий траншей. Мерцание реальности и иллюзорности самого стереоскопического изображения причудливым образом соотносится с мерцанием постановочности и документальности в содержании изображений, создавая ситуацию изменчивой дистанции, позволяющей как максимально приблизить сцену, так и остаться на безопасном расстоянии.

Взаимное мерцание между постановочностью и документальностью, иллюзией и реальностью, наличием и отсутствием дистанции проявляет принципиально разные состояния телесности субъекта. Телесный опыт человека, непосредственно переживающего опыт войны с его ощущениями физического напряжения, разных температур, звуков, запахов, тяжести, боли, радикально отличается от телесного опыта человека, смотрящего на ужасы войны с безопасной дистанции собственной гостинной, специальной музейной экспозиции, театрального или кинозала. Многие изображения войны, в свою очередь, словно пытаются преодолеть этот разрыв, демонстрируя все большие подробности и детали покалеченных тел, фактур, всего, что может апеллировать к телесному опыту через зрение, того, что захватывает и одновременно побуждает не смотреть.

Стереоскопическое изображение имеет особое соотношение с телесным опытом. Взаимосвязь между зрением, осязанием и восприятием глубины по-разному понималась в культуре, в том числе самими изобретателями стереоскопов (Plunkett, 2013), однако все они осмыслили «тактильность» просмотра стереопар. В свою очередь, более позднее понимание стереоскопического опыта как имитации физиологических

ощущений, основанной на иллюзии материальности объектов и поверхностей, подменяющей осязание зрением (Crary, 1992), соотносится с идеями перформативных теорий, которые настаивают на иллюзорности соприсутствия тел при просмотре любых технических изображений, отмечая, тем не менее, что утраченная телесность возвращается зрителю медиаизображений в виде физиологических реакций на увиденное (Fischer-Lichte, 2015). Наконец, еще одну физическую связь изображения со зрителем определяет то, что в стереоскопе тело зрителя является частью самого оптического прибора и обязательным условием производства изображения (Crary, 1992, p. 133). Два измерения телесности начинают соотноситься: изображенные тела и материи и тело зрителя, которое буквально создает изображение.

В фотографиях Гирдвуда нет буквального стремления показать физиологические ужасы войны. Во многом за счет цензуры и постановки даже мертвые (часто постановочно-мертвые) тела не шокируют зрителя, а призывают и позволяют смотреть долго и пристально (илл.3). Однако сюжеты и фактуры задействуют физический опыт зрителя, а главная связь с телом сохраняется через стереоскопический эффект, вовлекающий зрителя в пространство изображения



Илл. 3. Откапывая тела солдат, погибших в Зуавском лесу в сражении за кратер, атакованный непобедимой 6-й дивизией.

не только визуально, но и телесно. Если в других популярных жанрах стереоскопии эффект материи и физического измерения, благодаря которому проявляются невидимые на двухмерном снимке детали, позволял зрителю прикоснуться к далеким территориям или почувствовать близость обнаженного тела, то в военных стереографиях предлагается физически соприутствовать с насильственной смертью.

Тела живые и мертвые на стереографиях с поля боя, как правило, показаны средним планом. Зрителю предлагается та или иная сцена, которую он может рассмотреть целиком, но при этом довольно подробно, общий план дополняется движением взгляда через изображение, заставляющим фокусироваться на фрагментах (Krauss, 1982, p. 314). При взгляде на тела особенно неудобным оказывается сочетание позиций стороннего наблюдателя и участника. В каком-то смысле именно ее предлагают фотографии Гирдвуда: камера фотографа следует за солдатами и предлагает наблюдать происходящее часто из-за спины или сбоку, гораздо реже встречаться лицом к лицу. При этом дистанция недостаточна, чтобы зритель мог оставаться исключительно в стороне: с нее невозможно полностью прочувствовать ужас войны, но и невозможно наблюдать не вовлекаясь.

Эта предлагаемая зрителю позиция отчасти проявляет напряжение между тем, что нужно или дозволено было показывать, и тем, что снимающий сам переживал на войне. Хотя большая часть съемок проходила далеко за линией фронта, фотографы сталкивались с опасностью дальнего артиллерийского огня, поэтому, даже несмотря на постановочность изображенных атак, Гирдвуд успел ощутить опыт пребывания на войне. Он пробыл на фронте несколько месяцев, в течение которых оказывался под обстрелами и физически соприкасался с происходящим:

[...] первые две недели мы никогда не спали более четырех часов
[...] часто проезжали 50 или 100 миль к отдаленным частям линии огня, а затем, когда для автомобилей становилось небезопасно везти нас дальше, мы шли пешком к коммуникационным траншеям и через них. [...] Каждый день, когда мы возвращались из окопов к своей машине, мы размышляли о том, найдем ли ее разорванной на куски или нет. (Hiley, 1993, p. 138)

Гирдвуд также признавал, что всякий раз, когда ему приходилось перезаряжать свои камеры в блиндаже, он остро осознавал, что при нем находятся сотни метров легковоспламеняющейся пленки, которая делает его особенно уязвимым в условиях открытого огня. Он отмечал, что они с помощником никогда не перезаряжали камеры в заваленных соломой землянках, предпочитая «выбраться на открытое место и воспользоваться шансом быть убитыми снарядами на месте, а не оказаться закованными в блиндаже вместе с пылающей пленкой» (Hiley, 1993, p. 138). Сохранившиеся на снимках следы от дымящихся снарядов, фактуры разрушенных зданий и обгорелых деревьев на безопасных для зрителя стереографиях Гирдвуда соотносятся с его собственным опытом, который обусловлен идеализированно-литературным описанием, подобно тому как изображения – постановкой и стереоскопическим эффектом:

В первый раз мы попали под артиллерийский обстрел на дороге Ла-Бассе. [...] Немецкие снаряды начали рваться перед нами, поднимая горы мусора, земли, веток, бревен и так далее. Это определенно будоражит – идти вперед без оглядки, когда наши батареи стреляют почти у самых твоих ног. С сотрясающим нервы звуком, похожим на треск рвущейся грубой ткани, снаряды проносятся по воздуху, достигая свои разрушительные цели. Мгновение спустя видно, как темное облако стремительно поднимается к небу и вечернюю тишину нарушает громкий взрыв. Мы срезаем путь по полям, чтобы не попасть на прямую линию ответного огня немцев, когда без малейшего предупреждения у самых наших ног взрывается еще больше снарядов... [...] Воздух кажется живым от свиста снарядов: немецкие батареи стреляют, наши орудия отвечают с удвоенной интенсивностью, и время от времени воздух разрывается, словно молнии, рассекающие пространство, когда наши огромные Grandmothers несутся к немецким позициям. (Girdwood, 1917, p. 8)

Подобные комментарии Гирдвуда отчасти вписываются в сложившиеся позднее представления об опыте участников Первой мировой. В частности, о том, как менялся телесный опыт солдата в сравнении с войнами предшествующих веков: усиливалась интенсивность насилия и физических нагрузок, нарастал стресс, который парализовывал в самый опасный

момент, требовалась новая техника тела, подразумевающая необходимость воевать на корточках или лежа, пригибаться, ползти, пытаться защитить тело и задействовать инстинктивное поведение. Кроме того, насилие и смерть становились все больше анонимными и деперсонифицированными, артиллерийские обстрелы, которые становятся основной причиной ранений и смерти, позволяют почти не видеть, кто убивает и кого (см.: Korben et al., 2016, pp. 261-271).

Стереогрaфии Гирдвуда, в свою очередь предлагая именно картины, сцены войны, на уровне содержания изображения мало соотносятся с фрагментарным и неспектаклярным физическим опытом. Они не демонстрируют буквально новые типы ранений и смертей, редко, но все-таки присутствующих на других, неподцензурных снимках Первой мировой. Но при этом вполне представляют анонимность происходящего. Мы видим по большей части уже последствия атак, реальных или вымышленных: тела, дым от разорвавшихся снарядов, сгоревшие деревья, разрушенные здания. Присутствие множества людей в кадре не мешает отсутствию субъекта действия: война здесь действует «как таковая».

Содержательная и текстовая гладкость изображений (каждое сопровождается «правильной» подписью) может усыпить чувствительность зрителя, однако стереоскопический эффект настаивает на материальности и необходимости телесного контакта с образом, проявляющимся только благодаря этому контакту. Подразумевающее медленный взгляд объемное пространство усиливает фактуры и материи. Тот же эффект, что позволяет создать безопасную дистанцию, с которой можно наблюдать смерть, заставляет одновременно ощутить ее почти физически. При этом материальность смерти проявляется не только и не столько при взгляде на человеческие тела. Повреждения, травмы, разрывы, в основном невидимые в отношении тел, проявляются тем не менее в фактурах руин, сгоревших деревьев, искореженной снарядами или просто исхоженной земли.

В третьем томе «Истории тела» при описании новой структуры опыта во время Первой мировой войны, Стефан Одуан-Рузо отмечает значимость сенсорной агрессии, связанной с боевыми действиями:

Очень важную роль играют зрительные стимулы, в первую очередь визуальный шок, который вызывает вид мертвого или раненого тела [...] этот образ становится неотделим от мыслей о том, что будет с собственным телом человека, который это видел. На мгновение другой становится тобой самим. [...] Современная военная психиатрия указывает, что [...] другие визуальные переживания также могут вызывать ощутимые физические страдания: раненые или мертвые лошади, например, легко ассоциируются с людьми благодаря их антропологической смежности; развалины также отсылают к телесности, поскольку жилище – это защитная оболочка человеческого тела; сюда же относятся леса, уничтоженные картечью, – дерево также становится метафорой человеческого тела¹⁶. (Korben et al., 2016, p. 274)

Речь здесь прежде всего о непосредственном опыте, свидетельстве, и в этом смысле «визуальные переживания» – это переживания и телесные. Однако изображение, пусть и опосредуя этот опыт, способно запускать аффективные реакции, и сочетание дистанции и одновременно телесного измерения в стереоскопическом изображении делает его в этом отношении еще более действенным.

Изображения с поля боя в серии *The Great War*, как и многие другие стереографии войны, держат зрителя в этом пограничном положении. Они не столько буквально передают опыт войны с ее телесным ужасом, сжатостью тела, акустическим опытом, но в силу стереоскопического эффекта и постановочности включают его в происходящее, моделируя другой опыт. Его условия – пограничность физических чувств: фактуры почти ощутимы, но только видимы глазом, снаряды разрываются, но в абсолютной тишине, действие вот-тот придет в движение, но остается застывшим. В каком-то смысле это сглаживает, уплощает структуру чувств, все в этом иллюзорном мире притуплено, чувствуется вполовину¹⁷ и в этом пла-

¹⁶ О множественном соотношении людей и деревьев во время Первой мировой войны см. также Saunders (2014).

¹⁷ Подобное описание чувственного опыта есть, например, в рассказе Александра Иванова «Стереоскоп», где герой попадает внутрь объемного изображения и путешествует по застывшему миру (Ivanov, 1909).

не схоже с описанием состояния на войне, когда все словно происходит не с тобой. В этом эффекте во многом и состоит специфичная «реальность» стереоскопии: она предлагает состояние бестелесной телесности, чувство без чувств, материальное отсутствие материи – всю ту пограничность опыта, в котором человек теряет субъектность, становится частью войны или частью оптического прибора, хотя до конца не растворяется в них.

Содержание изображений, обрывки контекста, технические условия, современные эффекты взгляда, теоретическое усилие – все это элементы исследовательского взгляда, конструирующего зрительский опыт, редко напрямую соотносимый с реакцией конкретных людей, для которых эти изображения предназначались. В случае с работами Гирдвуда существуют отдельные свидетельства о реакциях на его фильм. В результате всех цензурных ограничений ему удалось согласовать только показы одного экземпляра фильма с чтением лекций: таким образом фильм был лишен своей тиражной природы и возможности воздействовать на широкую аудиторию. Если в целом в Великобритании фильм был встречен публикой критически – очевидная постановочность мешала воспринимать его как источник сведений о войне и тем более мешала изначальным идеологическим целям (Hiley, 1993, p. 144), – то в некоторых провинциях провинции, где публика была менее искушенной и не так остро реагировала на подделку, он снискал неожиданную популярность, особенно у аудитории школьников, принимавших на веру увиденное (Hiley, 1993, p. 145). В результате фильм, постепенно и вовсе исчезнувший из истории раннего кинематографа, рассматривается главным образом в контексте разговора о быстро меняющемся в начале XX века представлении о документальности.

Стереоскопические серии Гирдвуда, которые были дополнительным продуктом кинематографического производства, несмотря на растиражированность в современных популярных

материалах о Первой мировой войне¹⁸, по большей части остаются вне исследовательского поля зрения, в том числе это касается зрительских реакций, которые почти невозможно извлечь из источников. Можно говорить скорее о предполагаемом зрителе Первой мировой войны, воссоздаваемом по тем интенциям и предписаниям, в которые он был вовлечен, например, на выставках. В частности, для военных выставок в Великобритании более характерной была идея, что на фотографиях люди могут узнать своих находящихся на фронте близких, в то время как в Австралии задачей выставок была поддержка вернувшихся с фронта солдат, которые узнавали свой опыт и видели оправдание потерь, хотя со временем эти установки могли меняться (Wellington, 2017, pp. 312-317). Достигались ли цели, никогда не будет известно, но в контексте войны особенно характерно это подчеркивание связи фотографического изображения и узнавания, столь близкое идее опознания.

Стереоскопические изображения Гирдвуда на уровне прагматики вполне отвечали задаче сконструировать воспоминания о войне: идеализированные, иллюзорные и безопасные. Учитывая реакцию школьников и неискушенной аудитории на фильмы, можно допустить, что военные стереофотографии также находили своего благодарного зрителя, готового доверять поглощающей иллюзии. Однако та же иллюзия, основанная на технологических и содержательных трюках, способна нарушать прагматические стремления создателей и ставить зрителя, особенно смотрящего с временной дистанции, на совершенно другие позиции.

В стереографиях Гирдвуда зритель становится одновременно свидетелем и участником происходящего. Во многом это происходит за счет включения зрителя в обволакивающую глубину и за счет построения кадра, которое формирует условия, где он словно следует за солдатами, при этом никогда не приближаясь

¹⁸ Многие тексты на просторах интернета иллюстрируются снимком Гирдвуда, на котором изображены солдаты-шотландцы в окопе, при этом часто изображение не удаётся даже подписи и тем более указания на изначальный стереоскопический формат кадра.

настолько, чтобы стать одним из них. Нет никаких других точек взгляда, кроме взгляда участника, но вместе с тем действие дистанцировано и происходит «на сцене».

Вовлечение заключено и в том, что отсылающие к телесному опыту сюжеты и фактуры оказываются в специфической связи с телом зрителя, которое создает условия для появления изображения, составляет его материальность. Задающее логику соучастия устройство кадра дополняется физическим участием в создании изображения. При этом эта позиция зафиксирована и в каком-то смысле принудительна: стереоскопическое изображение подразумевает длительность, невозможность отвернуться, отвести взгляд. Вопрос об этической ответственности зрителя, поставленный Сьюзан Сонтаг в отношении любых изображений войны (Sontag, 2003), в военных стереографиях приобретает почти физически ощутимое измерение, обусловленное ответственностью за производство изображения.

Сонтаг критикует логику взгляда, которую, по ее представлению, предлагают фотографии, изображающие насилие буквально: шокирующие, приучающие смотреть на смерть, требующие от зрителя сочувствия, вызывающие ненависть к противнику. Стереографии Гирдвуда, как и многие другие изображения Первой мировой войны, не следуют этому прямому жесту. Цензурируемая постановка приводит к почти полному отсутствию снимков, прямо изображающих ужасы войны – растерзанные тела, оторванные конечности, искореженные предметы, – то есть отсутствию изображений, на которые часто невыносимо смотреть¹⁹. Тела погибших солдат все-таки попадали в кадр, но на общем фоне выстроенной картинки и в сопровождении «правильной» подписи они не вызывают желания отвернуться. Эти изображения, напротив, провоцируют смотреть на них долго, вглядываться в детали, перемещаться по объемному пространству, даже если оно оказывается пространством смерти, разглядывать тела (реже – лица) погибших или тех, кто изображает погибших. Выстраивающая дистанцию постановка в сочетании со стереоскопическим эффектом позволяет долго смотреть на смерть.

¹⁹ Но которые станут привычными и даже притягательными для зрителя XX века.



Илл. 4. Павшие при прикрытии отступления 5-й армии у Альберта во время наступления гуннов в 1918 году.

Показателен в этом отношении кадр, надпись на котором сообщает, что перед зрителем солдаты, «павшие при прикрытии отступления 5-й армии у Альберта во время наступления гуннов в 1918 году» (илл.4). За счет среднего расстояния съемки и сочетания планов стереоскоп дает очень четкий эффект объема и рельефа, совсем не создавая эффекта плоской декорации, присущего снимкам, снятым с более дальней дистанции. По другой версии снимок гораздо более ранний и относится к битве Лестерского полка 1915 года, той самой, которую Гирдвуду разрешили реконструировать вместе с немецкой униформой и реквизитом, таким как дымовые шашки и носилки. В стереоскоп прекрасно видны, почти осязаемы фактура земли и лежащие на ней тела, поначалу кажется, что в кадр попадают трое, но при внимательном взгляде становятся заметны еще три фигуры. Дым создает дополнительный объемный эффект, обволакивая часть кадра на втором плане и еще больше вовлекая зрителя внутрь изображения.

В контексте разговора о том, может ли изображение мобилизовать на противодействие войне, одной из образцовых «по своей продуманности и силе» (Sontag, 2003, р. 96) Сьюзан Сонтаг называет работу Джеффа Уолла 1992 года «Беседы мертвых солдат». Как представляется, утвердительного

ответа это изображение (как и любое другое) не дает. Однако сила его заключается в очень точном этическом обозначении места зрителя: нарочито постановочное и сконструированное из разных кадров изображение огромного формата, «захватывающее», вовлекающее зрителя как за счет масштаба и материальности, так и за счет композиции, где все действующие лица заняты и не обращают внимания на смотрящего, словно фигуры на полотнах французской живописи XVIII века, описанные Майклом Фридом (Fried, 1980), оставляют зрителя в ситуации, где он и вовлечен, и абсолютно не нужен, не представляет интереса для действующих лиц, переживающих опыт, недоступный тому, кто пытается смотреть со стороны. И в этой мерцающей дистанции и есть сила, если не противостояния, то созерцания и размышления, которые скорее способны превратиться в действие, чем эффект от напрямую обличающего изображения²⁰.

Парадоксальным образом «Павшие при прикрытии отступления 5-й армии», как и некоторые другие изображения Гирдвуда, ретроспективно кажутся композиционно близкими изображению Уолла. Созданное в совершенно ином контексте, с обратной интенцией – не отвратить, а подкрепить существование войны, – прошедшее все цензурные механизмы стереоскопическое изображение вовлекает зрителя с помощью технологии и усиливает это постановкой, оставляя его в странном, пограничном положении. Мы вряд ли узнаем, как именно оно могло быть увидено современниками, то готовыми верить в представляемые образы, то сопротивлявшимся откровенному обману, но спустя столетие сила этих изображений, кажется, состоит именно в неопределенности значений, еще более подвижных в эфемерном пространстве стереоско-

²⁰ Подробнее о том, как работы Джеффа Уолла могут быть сопоставлены с визуальными стратегиями живописи раннего Нового времени и о том, какое изменение зрительской позиции они представляют, см. доклад Оксаны Гавришиной «Постановочная постфотография: Джефф Уолл», прочитанный в РГГУ в рамках конференции «Современные методы исследований культуры» в 2014 году: <https://www.youtube.com/watch?v=gqWRLEK2v8A>. Ей же принадлежит именно такой перевод названия работы Уолла *Dead Troops Talk*.

па, чем на листе фотобумаги, странице журнала или кинематографическом экране.

Объясняя «ужасающую притягательность» (terrible fascination) стереоизображений Гражданской войны в США (как раз буквально демонстрирующих физиологические последствия военного насилия), Эмили Годбей указывает на изменение значений понятия «сенсационный», которые произошли еще в XIX веке. От ранних значений «свидетельства, данного нам через чувства» оно трансформировалось в сторону «яростно будоражащих эффектов» (violently exciting effects), что определило понимание сенсационности как требования шокирующих и привлекающих внимание фактов (Godbey, 2012, pp. 269-270). И хотя стереофотографии могут отвечать как тем, так и другим значениям, возможно, именно это множественное понимание сенсационности значимо в отношении изображений, которые отделены от нас временной и смысловой дистанцией и, хотя не способны шокировать или погрузить современного зрителя в горячую «сенсационность», способны активировать чувства, заставить ощутить свою связь с увиденным.

REFERENCES

- Corbin, A., Courtine, J.-J., & Vigarello, G. (Eds.). (2016). *History of the body. Volume 3: A change of view. The 20th century* (Y. Romanova, A. Gordeeva, D. Zhukov, & D. Nikolaev, Trans.). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian)
- Court, J. (2017). Picturing history, remembering soldiers: World War I photography between the public and the private source. *History and Memory*, 29(1), 72-103.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the observer: On vision and modernity in the 19th century*. MIT Press.
- Danahay, M. (2022). *War without bodies: Framing death from the Crimean to the Iraq war*. Rutgers University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2015). *The transformative power of performance: A new aesthetics* (N. Kandinskaya, Trans.). Play & Play, Kanon*. (In Russian)
- Fried, M. (1980). *Absorption and theatricality. Painting and beholder in the age of Diderot*. University of California Press.

- Girdwood, C. H. (1917, April 11). Photographer at the front. *Newcastle Morning Herald and Miners' Advocate*. <https://trove.nla.gov.au/newspaper/article/133751992?searchTerm=GIRDWOOD%2C%20H.D/>
- Godbey, E. (2012). "Terrible fascination": Civil war stereographs of the dead. *History of Photography*, 36(3), 265-274.
- Grosvenor, C. (2019). 'Dr Kinema': The cinema, the trade and the rehabilitation of wounded and disabled soldiers during the first world war. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 0(0), 1-22.
- Grosvenor, C. (2021). *Cinema on the front line: British soldiers and cinema in the First World War*. University of Exeter Press.
- Hiley, N. (1993). Hilton DeWitt Girdwood and the origins of British official filming. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13(2), 129-148.
- Ivanov, A. P. (1909). *Stereoskop: A twilight novel*. Sirius. (In Russian)
- Kittler, F. (2009). Optical media. Berlin lectures 1999 (B. Skuratov & O. Nikiforov, Trans.). Logos, Gnosis. (In Russian)
- Krauss, R. (1982). Photography's discursive spaces. *Art Journal*, 42(4), 311-319.
- Laqueur, T. W. (2015). *The work of the dead: A cultural history of mortal remains*. Princeton University Press.
- Leverly, E. (2011). *Photographic censorship in the First World War: A comparison between the Realistic Travels stereograph set and british personal photograph albums from the collection of the Art gallery of Ontario*. Master theses. Ryerson University (Toronto Metropolitan University).
- Messinger, G. S. (1993). An inheritance worth remembering: the British approach to official propaganda during the First World War. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 13(2), 117-127.
- Pauli, L. (Ed.). (2006). *Acting the part: Photography as theatre*. National Gallery of Canada, Merrell.
- Plunkett, J. (2008). Selling stereoscopy, 1890-1915: Penny arcades, automatic machines and American salesmen. *Early Popular Visual Culture*, 6(3), 239-255.
- Plunkett, J. (2013). "Feeling seeing": Touch, vision and the stereoscope. *History of Photography*, 37(4), 389-396.
- Rouillé, A. (2014). *Photography. Between document and contemporary art* (M. Mikhaylova, Trans.). Klaudberri. (In Russian)
- Saunders, N. (2014). Bodies in trees: a matter of being in Great War landscapes. In N. J. Saunders & P. Cornish (Eds.), *Bodies in conflict: Corporeality, materiality and transformation* (pp. 22-38). Routledge.

- Scates, B. (2006). *Return to Gallipoli: Walking the battlefields of the Great War*. Cambridge University Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- Tagg, J. (2016). Everything and nothing: Meaning, sense and execution in photographic archive. (Trans.). *Siniy divan*, 21, 127-149. (In Russian)
- Vyazova, E. (Ed.). (2014). *The First World War: War and myth. Printed graphics from the collection of Ivanovo state museum of history and local lore of D. G. Burylin, photography from the Rybinsk State History, Architecture and Art Museum Preserve and the National museum of the Komi Republic*. Proektnoe bjuro Sputnik. (In Russian)
- Wellington, J. (2017). *Exhibiting war: The Great War, museums, and memory in Britain, Canada, and Australia*. Cambridge University Press.