

«Литература *non-fiction*
вселяет надежду...»

Зачем нужен литературный репортаж
о массовых убийствах?

Зачем нужен литературный репортаж о том, что миллионам зрителей и так уже показали на фотографиях и видео СМИ? Почему в Польше выходят, раскупаются, переиздаются книги, посвященные трагическим событиям в Боснии («Ты будто камень грызла», 2002, 2005, 2008, Войцеха Тохмана), Руанде («Сегодня мы нарисуем смерть», 2010, 2011, его же), Уганде («Ночные путники», 2009, 2013, Войцеха Ягельского), на Кавказе («Хорошее место для умирания», 1994, 2005; «Башни из камня», 2004, 2008; «Все войны Ларь», 2015 Ягельского; «Абхазия», 2013, Войцеха Гурецкого), в ЮАР («Выжигание трав», 2012, Ягельского), Камбодже («Дух» из книги Анджея Мушиньского «Юг», 2013), Латинской Америке («Латиноамериканская лихорадка», 2010, Артура Домославского)? Речь идет о польских авторах — в Польше жанр литературного репортажа и необычайно разработан художественно, и очень популярен, в том числе в настоящее время (неслучайно издательства «Чарне», «Агора», «Carta Blanca», «W.A.B.» и др. издают специальные серии) — однако проблема шире: можно также вспомнить о репортажах западно-европейских, американских, канадских авторов, посвященных резне в Боснии, Косово, Руанде, Уганде, и пр. — «Улица Логавина: жизнь и смерть в районе Сараева» (1996) Барбары Демик, «Мы вынуждены сообщить вам, что завтра нас и нашу семью убьют» (1998) Филиппа Гуревича, «Нагота жизни. Повесть с болот Руанды» (2000), «Сезон мачете» (2003),

«Стратегия антилоп» (2007), «Энгельберт с холмов» (2014) Жана Хатцфельда, «Женщина и кости. Среди мертвых в Руанде, Боснии, Хорватии и Косово» (2004) Кли Кофф, «Дети-солдаты. Калами идет на войну» (2006) Джузеппе Карризи, «Украденные ангелы. Похищенные девушки Уганды» (2007) Кэти Кук, «Война умерла, да здравствует война. Боснийские счеты» (2012) Эдда Вульями, «Сараево, жизнь после войны» (2016) Эрве Гескьера и др. Что заставляет мастеров *слова* вновь и вновь обращаться к массовым убийствам, ведь — как замечает С. Сонтаг, посвятившая эстетике и этике феномена своего рода массового свидетельствования насилию в современном мире свою последнюю книгу, выразительно озаглавленную «Смотрим на чужие страдания» (2003) — «само понятие военного преступления, зверства сразу наводит на мысль о фотографическом свидетельстве»¹?

Дело, как представляется, в том, что сегодня именно основанное на факте, но художественно структурированное *слово* берет на себя функции, некогда «узурпированные» фотографией, а затем телевидением и видео — более (как казалось) эмоционально действенными инструментами воздействия на адресата (которым виделось человечество в целом). Ведь именно это было психологической, этической сверхзадачей распространения информации о массовых трагедиях: «Фотографии — средство для того, чтобы сделать “реальными” события, которые привилегированные и просто благополучные люди, возможно, предпочли бы не заметить. [...] Долгое время некоторые верили, что если эти ужасы сделать зримыми, большинство людей осознают все безобразиие, безумие войны»².

То есть вначале все же было *слово*. На исходе XIX столетия президент Международного комитета Красного Креста говорил: «Теперь мы знаем, что происходит ежедневно во всем мире [...]. Благодаря тому, что описывают каждый день журналисты, читатели, так сказать, воочию видят страдания людей на полях сражений, и крики этих людей звучат у них в ушах [...]»³. Затем, по мере совершенствова-

ния техники (появилась малоформатная камера — и первой войной, освещавшейся по-новому, стала гражданская война в Испании), уже фотоснимок получил возможность «гораздо непосредственнее и внушительнее рассказать об ужасах массового убийства, чем любое словесное свидетельство»⁴. Потом главным визуальным средством информации о военных преступлениях и массовых страданиях сделалось телевидение, после чего «сражения и побоища, снятые в реальном времени, превратились в привычную составляющую бесконечного потока домашних телеразвлечений»⁵. В наше время к нему прибавилась лавина информации из Интернета, доступная в любой момент на экране того или иного гаджета.

Происшедшая девальвация эмоционального воздействия изображения на зрителя, очевидно, была неизбежна (интересно, что проблема реакции на постоянно возрастающий поток информации о страданиях жертв войны встала практически сразу — еще в конце XIX в.⁶). Фотография и видео уже не производят прежнего впечатления — их слишком много и они превратились в неотъемлемую часть повседневности, отделенную при этом от ее относительного благополучия поверхностью бесконечных, больших и малых, экранов и возможностью мгновенного выключения или переключения. «Созерцание бедствий, происходящих в чужой стране, стало существенной частью современного опыта — результат накопленных за полтора века приношений от особого рода профессиональных туристов, которые именуются журналистами. Теперь войны, помимо всего, — комнатные зрелища и звуки. В информации о том, что происходит в других странах, называемой “новостями”, важное место уделяется конфликтам и насилию. “Главные новости там, где кровь” — такова традиционная установка таблоидов и круглосуточных новостных каналов [...]»⁷.

«Умножение картин ужасов»⁸ повышает болевой порог зрителя, что очевидно и для самих журналистов: «Я думаю о Газе. СМИ уже не гудят сообщениями оттуда. Было интересно, когда начиналось, но теперь сделалось скучно. Это

воздействие трупкилометров. Не помню, кто из нас придумал это слово. Но принцип очень прост — чем дальше, тем новость менее нова. Война в Ираке? Поначалу — супер. Потом, чтобы привлечь внимание, должны погибнуть по меньшей мере сотня человек или хотя бы один польский солдат»⁹; «Я уже не питаю иллюзий, будто человек, следящий за новостями, знает, что происходит в мире»¹⁰.

В более ранней своей книге «О фотографии» (1977), одной из первых в мире, посвященных феномену документального фото, С. Сонгаг говорит о парадоксальном воздействии восприятия потока визуальных образов со всего земного шара на чувствительность, способность современного зрителя к эмпатии — он порой одновременно потрясает и анестезирует: «Событие, известное по фотографиям, конечно, делается более реальным, чем без них [...]. Но если много раз обращаешься к этим изображениям, все становится менее реальным. [...] Огромный фотографический каталог несчастий и несправедливостей в мире сделал зрелище жестокостей отчасти привычным, и ужасное стало казаться более обыкновенным, знакомым, далеким („это всего лишь фотография“), неизбежным. Когда появились первые фотографии нацистских лагерей, в них не было ничего банального. За тридцать лет достигнута, возможно, точка насыщения. В эти последние десятилетия „озабоченная“ фотография не только пробуждала совесть, но и в такой же, если не в большей мере глушила»¹¹.

Какими преимуществами обладает в этой ситуации текст литературного репортажа?

Сонгаг, говоря о фотографии, называет процесс *напоминания* «этическим актом»¹². «Наш долг — знать, что произошло в Руанде. [...] Кто не способен сказать двадцать фраз на эту тему, встает на сторону палачей. Ибо они одерживают верх тогда, когда мы забываем об их жертвах»¹³, — так определяет моральный долг человечества В. Тохман. Миссия репортера, по его мнению, как раз и состоит в том, чтобы *напоминать* о зле, на которое способен человек: «Может, я пишу о тех смертях, которые не должны были

случиться? Которые мы могли предотвратить, как в случае Сребреницы или Руанды? В сущности, я пишу о тех, кто умер, а должен был жить. Молчать об этом — значит позволять причинять страдание другому человеку. Я пишу о том, что одни люди делают с другими»¹⁴.

Кадры в СМИ подобны вспышке, освещающей событие в глобальном масштабе и почти моментально затухающей. Наш современник имеет возможность наблюдать за драмой в любой точке земного шара, и, «чтобы выгородить место в его сознании для одного определенного конфликта, надо ежедневно, раз за разом прокручивать обрывки хроники этого конфликта»¹⁵. Литературный репортаж, о котором идет речь, привлекает внимание в большей степени *пост-фактум*, это механизм своего рода реактивации воспоминаний, т. е. того самого, имеющего этическую ценность, *напоминания*.

У СМИ — свой ритм реакции, они нацелены на определенную — мгновенную — ответную реакцию массового зрителя и не могут позволить себе и своим авторам заниматься кровью «вчерашней», а особенно «позавчерашней». У литературного репортажа (именно поэтому активно вытесняемого со страниц периодики: «Репортеру нужно время для его собеседников, а герой репортажа не должен чувствовать, что журналист спешит. Это противоречит природе газеты. Большой репортаж требует времени и денег [...]»¹⁶) есть возможность привлечь внимание к *последствиям* военных преступлений, к посмертной реальности и продолжающейся в ней жизни, существованию выживших рядом с могилами, которые чаще всего находятся неизвестно где, т. е., по сути, везде, рядом со вчерашними убийцами (в Боснии и Руанде — непосредственно, бок о бок; применительно к Аргентине, например, речь идет также об усыновленных палачами и воспитанных ими детях жертв). Т. е. литературный репортаж направлен на то, чтобы показать еще и иллюзорность нормализации жизни после геноцида.

Свидетельства военных преступлений — «обычно посмертные, так сказать, следы: груды черепов [...] массовые

захоронения. И эта посмертная реальность часто — самый пронзительный из итогов»¹⁷. Литературный репортаж обращается не просто к этим следам, он обращается к живой памяти. «Я пишу не о могилах, — говорит Тохман. — Я рассказываю о живых людях, которые стоят над смердящими дырами в земле. О том, что́ они носят в себе»¹⁸. В 2002 г. он писал об эксгумации массовых захоронений в Боснии — и о том, как живут те, кто потерял детей, мужей, братьев и т. д. О событиях в Руанде — и о существовании уцелевших жертв бок о бок с палачами — он писал спустя шестнадцать лет после геноцида. Мушиньский — о красных кхмерах — также постфактум. К этой же теме собирается обратиться Тохман (его интересуют те, кто тогда был детьми, т. е. также следствия и последствия трагедии). Ягельский пишет о реабилитации бывших бойцов «Божьей армии сопротивления» в Уганде — похищенных детей, оказавшихся в роли одновременно жертв и убийц. Домославский в «Латиноамериканской лихорадке» рассказывает о замалчиваемой в Бразилии памяти о пытках, о Чили, где по-прежнему существуют черные списки прежних лет и ощутимы возвращающиеся из 1970-х гг. ненависть и страх, о трагической памяти Аргентины и т. д. По словам Сонтаг, понимание — «в отличие от любовного отношения, основанного на том, как выглядит предмет», базируется на том, как он функционирует, а функционирование «происходит во времени, и для объяснения его требуется время. К пониманию нас приводит только то, что повествует»¹⁹. Именно *слово* позволяет синтезировать в одной фразе прошлое, настоящее и будущее, трагедию события и трагедию памяти: «Три вопроса не принято задавать в сегодняшней Боснии: как поживает муж? Как поживает сын? Что ты делал во время войны?»; «В каждом из них я вижу убийцу»²⁰; «они убили моего отца, всех моих убили. Я знаю, кто. [...] А теперь он гладит мою дочку по голове. Мол, вылитая бабушка. Моя мама, которой он отрезал голову»²¹.

Массовые убийства в Боснии, Руанде, Латинской Америке, Камбодже были неразрывно связаны с идеей унич-

тожения идентичности и памяти (в частности, для следующих поколений), уничтожения не только физического, но и символического: жертвы должны были быть преданы забвению. Т. о. это преступление не только против тела, но и против памяти («страной без памяти» называет Бразилию один из собеседников Домославского; «история региона обратилась в пепел [...], память хотели убить, фашисты!»²² — говорит один из героев Гурецкого о родной Абхазии). Личная память уникальна и умирает вместе с человеком. Коллективная память — результат своего рода договора о том, что считать значимым и хранить от забвения. История героев репортажей, запечатлевающих личную память — это и свидетельство конкретных судеб, и элемент коллективной памяти, деформации которой как раз и пытается воспрепятствовать литературный репортаж. Однако делает он это, всякий раз протягивая ниточку между двумя конкретными людьми, между личной памятью выживших — и сознанием читателя («Я бы хотел писать так, чтобы читатель ощутил то, что чувствует мой герой»²³).

Литературный репортаж повествует при этом о памяти не только уцелевших жертв, но и о памяти палачей. «Я должен был их выслушать, палачи ведь люди. То, что они сделали, тоже относится к области человеческого поведения. Нужно слушать и палачей, чтобы понять больше»²⁴, — признается Тохман. Ягельский в книге о детях Уганды замечает: «Трудность разговора с Самуэлем состояла в том, что он был одновременно жертвой и палачом. Я хотел узнать его в обеих ролях, понять, как он переходил из первой во вторую, а потом снова в первую, исходную»²⁵. Памятью обременены обе стороны — палачи и жертвы, хотя память первых большей частью оказывается доминирующей, а память вторых — потаенной (память об официально замалчиваемом зле сохраняется в пространстве памяти частной). Геноцид остается постоянной точкой отсчета, мирная на вид повседневность оказывается его продолжением.

В силу своей фрагментарности и выборочности не являясь копией действительности, фотография очень долго ка-

залась столь эмоционально действенной в силу своей объективности: «Ничто написанное не в силах сравниться по достоверности с фото»²⁶; «Снимок — запись реальности, неоспоримая, в отличие от любого, даже самого беспристрастного словесного отчета, поскольку записала машина. И в то же время снимок — свидетельство о реальности, поскольку снимавший присутствовал при событии. [...] Фотография не просто апеллирует к воображению, она *показывает*. Вот почему фотография, в отличие от рукотворного изображения, может считаться свидетельством»²⁷; «При всей неумелости (любительской) или претензиях на художественность конкретного фотографа у фотографии — любой фотографии — отношения с видимой реальностью представляются более бесхитростными, а потому более точными, чем у других миметических объектов»²⁸. Однако «доверие» к фото давно уже подорвано — не только практически безграничными возможностями эпохи дигитализации, но и пониманием семантических сдвигов, происходящих при изменении исторического, политического, идеологического контекста.

Художественное слово объективным не может быть по определению. «Репортаж обязан быть субъективным, я всегда это твержу, — говорит Тохман. — Объективного репортажа не существует. Объективной должна быть информация. [...] Литературный репортаж, правда, является записью фактов, это святое, но прежде всего — это запись впечатлений и эмоций автора. [...] Субъективизм — величайшее достоинство репортажа»²⁹. Субъективность слова оказывается фильтром, который парадоксальным образом не уменьшает, а увеличивает достоверность описанного. Читатель литературного репортажа доверяет именно этому авторскому эмоциональному фильтру или, вернее, эмоциональной линзе (в репортаже важно «как можно лучше представить суть события. Речь идет об образе, о литературе»³⁰ — неслучайно, например, Ягельский в книге об Уганде создает из десятка с лишним детей одного персонажа, не называя ни одного из детей по имени, о чем честно предупреждает читателя).

Эта особенность литературного репортажа обусловлена, в частности, эмоциональным опытом автора, предваряющим написание книги: «В Руанде у меня было ощущение, что я — открытая рана»³¹; «[...] не раз хотелось сбежать, оставить все и уехать»³²; «Все пребывание в Руанде было балансированием на очень тонком эмоциональном канате»³³; «Не раз и не два, когда мы в Боснии стояли над массовым захоронением, мне приходилось сдерживаться. Потому что это их страдание. Тех матерей, которые ищут кости своих сыновей. Они там стояли, у них были каменные лица. [...] Но чтобы написать о чем-то хороший текст, нужно это в себе пережить»³⁴, — признается Тохман. «Репортер собирает факты, всем собой впитывает цвета, впечатления, вкусы, запахи, но прежде всего эмоции: человеческий страх, тревогу, обиду, бешенство, отвращение. И человеческие сомнения. Тем самым заполняет пустое пространство внутри себя, предназначенное для проблемы, о которой он хочет написать. Все это [...] после того, как созреет, будет передано в руки читателя. Пережитое, продуманное»³⁵, — говорит он в другом интервью.

Литературный репортаж рождается в процессе соприкосновения с болью конкретных людей и именно эту боль способен передать читателю. Это искусство выслушивать человека, *долгий* процесс разговоров. По словам одного из современных классиков польского литературного репортажа, Малгожаты Шейнерт, литературный репортаж «вызывает к жизни голоса, открывает собеседника»³⁶. Это также *долгий* подготовительный процесс (отсюда вопросы не только к героям, но и, в первую очередь, к себе: «Что я хочу тут разглядеть, какого табу коснуться? Какой страх испытать? Какую границу перейти?»³⁷), порой осознания, что автор «не в состоянии понять того, через что прошли»³⁸ будущие герои репортажа. Это и умение услышать и запечатлеть молчание собеседника (отсюда перечисление вопросов, на которые не получены ответы). Наконец, литературный репортаж — это *длинный* текст, требующий сосредоточенности уже читателя. Если особенность телевидения — в том, что

«можно переключать каналы, это нормально — переключать каналы, можно соскучиться, перескакивать с одного на другое»³⁹, то чтение — *долгий* процесс наедине с самим собой.

То есть литературный репортаж — это взаимодействие *двух* процессов, *более длительных*, чем щелчок фотоаппарата и мгновенный взгляд на фотографию: рождение слова из переживания автора и восприятие слова и порождение им переживания читателя. Взаимодействие двух процессов душевной работы. По словам Ж. Хатцфельда, репортер «находится в специфической ситуации, поскольку в своей работе соединяет два мира. С одной стороны, он рядом с людьми, которые пережили или переживают данное событие, с другой — у него есть долг перед читателями»⁴⁰.

«Новости о войне распространяются по всему свету, но это еще не значит, что способность думать о чужих страданиях сильно увеличилась»⁴¹, — констатирует Сонтаг. У структурированного слова оказывается больше возможностей помочь читателю понять, что это может случиться и с ним — чтение текста способствует идентификации с конкретными людьми, дает эффект «погружения».

Перспектива литературного репортажа противостоит этически упрощенной точке зрения на мир — в отличие от СМИ, которые утверждают зрителя в неизбежности, экзотичности и отъединенности этих явлений от его реальности: «В сознании публики постколониальная Африка существует [...], главным образом, как набор незабываемых фотографий большеглазых жертв. [...] фотографии [...] подтверждают, что именно такова жизнь в этих местах. Обыденность этих фотографий, этих ужасов заставляет поверить, что в отсталых непросвещенных частях мира трагедия неизбежна»⁴². Трагедия на Балканах в этом смысле представляется, по словам Сонтаг, «особым случаем, анахронизмом. Но военные преступления, творившиеся в Европе в 1990-х годах, можно истолковать еще и так, что Балканы, в конце концов, никогда по-настоящему не были частью Европы. В большинстве же изуродованные тела на

публиковавшихся фотографиях — африканские или азиатские»⁴³. Репортажи Тохмана, Ягельского и пр. говорят о том, что геноцид — явление *общечеловеческое*, именно поэтому следует знать о нем, где бы он ни происходил, изучать его истоки и последствия: «Достаточно соответствующих политических обстоятельств и времени, и многие из нас будут готовы убивать соседей. Потому что геноцид нигде не случается спонтанно, внезапно. Это долговременный процесс, запускаемый тогда, когда к власти приходит безумец. Все начинается с языка ненависти, а заканчивается массовыми убийствами и забвением. А также дегуманизацией жертв, ведущей к Холокосту»⁴⁴.

Репортаж противостоит фрагментарности СМИ («[...] мы видим все во фрагментах, не соединяем воедино»⁴⁵), дает возможность увидеть связь явлений, повторяемость, общность судьбы (Кавказ 1990-х, Афганистан, Ирак, Сирия, Европа). Прекрасным примером является книга Ягельского «Все войны Ларь»: Лара, спасая сыновей от чеченской войны, соглашается на их отъезд с отцом в Европу. Но позже они добровольцами вступают в армию Исламского государства и погибают в Сирии. «Те события, которые происходили на Кавказе в 1990-е годы, может быть, не непосредственно, но значимо связаны с тем, что происходило в Афганистане, Ираке, Сирии и, наконец, в Европе. Это общая судьба»⁴⁶, — говорит Ягельский. По словам Сонтаг, «Ограниченность фотографического знания о мире такова, что оно может разбередить совесть, но в итоге никогда не будет этическим или политическим знанием»⁴⁷. Неслучайно авторов литературного репортажа называют «историками современности», они подобны исследователям *oral history*⁴⁸. «Бум репортажа вряд ли закончится, потому что людям мало калейдоскопа на экране телевизора. Когда мы начинаем лучше понимать мир, он порой иногда перестает нам казаться таким опасным, как по ТВ», — замечает М.Шигель.

Репортаж призывает читателя осознанно смотреть на зло, страдание и боль. «Если ты не знаешь, что там произошло, [...] то тем самым ты подтверждаешь победу палачей.

Принимаешь ее. [...] Жертва нуждается в нашей памяти, нашем свидетельстве. Но чтобы помнить, хотя бы отчасти понимать, нужно узнать»⁴⁹, — говорит Тохман. По словам Ж.Диди-Юбермана, «чтобы знать, нужно себе представить. [...] Не стоит ссылаться на невообразимость. Не стоит оправдываться, говоря — что, впрочем, правда — будто мы не в состоянии и никогда не будем в состоянии понять все это. Но мы должны, должны представить себе это неудобное невообразимое»⁵⁰. Именно эту задачу решает литературный репортаж: «Напор информации о человеческом страдании столь велик, что это страдание девальвируется. Мы видим кровь по телевизору и это нас совершенно не трогает. Мы пьем чай, ужинаем. Я хочу писать так, чтобы читатель потерял аппетит. Чтобы ему стало больно, чтобы он почувствовал страх, мороз или вонь. Пусть он испачкается в этой грязи, пусть его стошнит, пусть он расплачется от бессилия. Я хочу, чтобы читатель хоть на мгновение оказался в шкуре героя. Чтобы он задрожал и подумал: это и со мной может случиться»⁵¹; «Я должен описать дело так, чтобы читатель не только узнал [...], но и лично испытал то, о чем читает. Чтобы он содрогнулся и понял»⁵² — говорит Тохман. Таким образом «репортаж сближает людей, учит быть хорошими соседями. СМИ этого не делают»⁵³.

Наконец, в современном мире, на современном этапе развития фотоискусства снимок неотделим от той или иной доли эстетства, и в этом смысле порог воздействия эстетического в фотографии и зрителе может парадоксальным образом входить в конфликт с порогом воздействия этического: «В потребительском обществе даже самая совестливая и снабженная правильной подписью фотография имеет своим итогом раскрытие красоты. [...] Фотографии склоняют к сочувствию, но они же его и глушат, создают эмоциональную дистанцию»⁵⁴. Таким образом, фотография, «низведенная до уровня простого сообщения, оказывается не в состоянии вывести нас из душевного равновесия»⁵⁵, фотография-искусство невольно смещает акцент на эстетическое переживание. Этого словно бы стремится избежать литературный

репортаж. В определенном смысле в своей поэтике он стремится как раз к эстетике *фотокадров* — в смысле моментальности, молниеносности воздействия, интенсификации переживания, впечатления («[...] крепче всего застревают в голове фотографии. Память наполнится стоп-кадрами; основной ее элемент — одиночный образ. В эпоху информационной избыточности фотография позволяет быстро воспринять предмет или событие и в компактной форме его запомнить. Фотография — что-то вроде цитаты, афоризма или пословицы»⁵⁶). Однако эти словесные кадры максимально лаконичны — короткие, простые фразы, цепочки фраз: «У самого входа лежит только трикотажная футболка в бело-синюю полоску. Ее явно носил корпулентный мужчина. Зато в той, с надписью „Монтана“, ходил какой-то худышка. Дальше: вельветовые брюки, когда-то белые, теперь пожелтевшие. Кто их носил? У окна только джинсовая штанина. Чья? Дальше: только кожаный пояс, только трусы, только одна тенниска, только черный носок. Возле каждой вещи (вернее: каждом клочке) — пустой бумажный пакет, из которого эти клочки вынуты. И листок с напечатанным на компьютере длинным номером»⁵⁷; «Было тепло. Трупы разлагались. Собаки их ели»⁵⁸. Это, если вспомнить слова, сказанные М. Эдельманом о репортаже Тохмана, «отчет без лишних слов»⁵⁹.

Таким образом, структурированное слово, художественное, но опирающееся на факты, одновременно вызывает шок, рождает сострадание, заставляет думать, подтверждая слова Ф. Анкерсмита: «Свидетельство — это содержание, а увековечение, запечатлевание — форма»⁶⁰.

Литературный репортаж подчиняется психологическим и этическим законам литературы, о которых говорила в нобелевской лекции Герта Мюллер: «Литература не может все это изменить. Но может — даже *постфактум* — найти в языке правду, которая покажет, что происходит в нас и вокруг нас, когда ценности перевернуты с ног на голову. Литература беседует с каждым человеком лично — это частная собственность, которая остается в голове. Никто не раз-

говаривает с нами так проникновенно, как книга. Ничего не ожидая взамен, кроме того, чтобы мы думали и чувствовали»⁶¹.

Это в какой-то мере компенсирует этический дискомфорт: «На рассказанных нам историях зарабатывает целый ряд людей. Автор, издатель, типография, книжный магазин, газеты. Образуется пищевая цепочка, и только хозяин рассказа остается ни с чем»⁶². Это «скользящий» момент и для фоторепортера, однако если разговор совершается по обоюдному согласию, то фотограф чаще всего запечатлевает без разрешения, что вызывает «потрясение и стыд. Может быть, смотреть на изображения таких предельных мук имеют право только те, кто способен их как-то облегчить, — к примеру, хирурги госпиталя, где был сделан этот снимок, — или те, кто извлечет из этого урок. Мы же, остальные — вуайёры, хотим мы это признать или нет. [...] Ущербность изображений видели в том, что благодаря им можно наблюдать страдания со стороны»⁶³. Если фотографирование Сонтаг называет «актом невмешательства»⁶⁴, то люди, с которыми беседует автор будущего литературного репортажа, *хотят* быть услышанными: «Часто оказывается, что репортер был первым человеком, который посвятил герою столько времени, внимания, сочувствия»⁶⁵.

Таким образом, с литературным репортажем авторы связывают те же самые надежды, которые сто лет назад связывались с фотографией, заменившей слово своей неприкрытой, неопосредованной поначалу визуальностью: «Когда репортажная съемка была редкостью, думали, что, если показать людям то, что им следует увидеть, если приблизить мучительное, то это сделает зрителей более чувствительными»⁶⁶. Во время Первой мировой войны Генри Джеймс писал: «Война исчерпала слова; они ослабели, выхолостились...»⁶⁷. Через несколько лет после окончания этой войны Уолтер Липпман отмечал: «Фотографии имеют такую власть над воображением, какой вчера обладало печатное слово, а до того — устное. Они кажутся самой реальностью»⁶⁸. И наконец: «Если бы мир хотел, он мог бы

остановить все зверства, которые происходят. Мир достаточно силен. Избиратели могли бы дисквалифицировать своих политиков, которые не отреагировали на Сребреницу, на Руанду, Ирак. Но они этого не делают. Поэтому репортажи стоит писать так, чтобы читатель на собственной шкуре испытал страх, боль и унижение»⁶⁹.

Это — вновь — надежда нарушить ощущение безопасности и порождаемое им равнодушие далекого (Африка) или близкого (Босния) соседа. «Страшные фотографии не обязательно теряют способность шокировать. Но не очень помогают нам понять. Понять иногда помогают письменные свидетельства»⁷⁰. Литературный репортаж — закрепление контекста, о котором говорила Сонтаг, анализируя проблему подписи к снимку: «Фотография меняется в зависимости от контекста, в котором мы ее видим. [...] Каждая из [...] ситуаций предполагает особое употребление снимков, но ни одна не закрепляет их значения. [...] даже самая точная подпись — это всего лишь одна из интерпретаций снимка, неизбежно ограниченная. Подпись-перчатка легко надевается и снимается»⁷¹. Феномен литературного репортажа о геноциде подтверждает и другие ее слова: «Жалостное в форме повествования не изнашивается»⁷².

Структурированное слово — в данном случае литературный репортаж — сплавляет воедино информацию и эмоции, знание и переживание. Если о фотоснимке Барт говорил, что «любая фотография — это сертификат присутствия»⁷³, то литературный репортаж — сертификат узанного и прочувствованного, прочувствованной мысли, «накрытой словом» эмоции. Возможно, современному человеку, существующему в потоке информации, визуальной прежде всего, нужен именно такой посредник: «Если человек узнает о чем-то плохом, несправедливом, о чьем-то страдании, но не переживет, не проживет это — это все равно, как если бы он ничего не узнал. Мне кажется, что литература *non-fiction* вселяет надежду на какие-то перемены. Я не утверждаю, что репортаж спасет мир [...]. Но если хотя бы в одном читателе произойдут изменения, этому уже можно радоваться»⁷⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. М., 2014. С. 64.
- 2 Там же. С. 10, 15.
- 3 Цит. по: *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 18.
- 4 Там же. С. 22.
- 5 Там же. С. 19.
- 6 Там же. С. 17.
- 7 Там же. С. 17.
- 8 *Сонтаг С.* О фотографии. М., 2014. С. 33.
- 9 *Hugo-Bader J.* Samotność reportera // А. Wójcńska. Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami. Wołowiec, 2011. S. 165.
- 10 *Luwendijk J.* Szokujące fakty z życia reportera. Katowice, 2013. S. 89.
- 11 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 34–35.
- 12 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 86.
- 13 Wojciech Tochman: Bóg powinien piorunem cisnąć // *Zwierciadło*, 26.XI.2012. <http://zwierciadlo.pl/kultura/kultura-wywiady/wojciech-tochman-bog-powinien-piorunem-cisnac> (дата обращения: 28.02.2018).
- 14 *Moje zawstydenie — wywiad z Wojciechem Tochmanem* URL: <http://www.em-pik.com/moje-zawstydenie-wywiad-z-wojciechem-tochmanem-wywiady-em-pikultura,26751,a> (дата обращения: 28.02.2018).
- 15 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 19.
- 16 *Z miłości do faktów. Z Mariuszem Szczygłem rozmawia Piotr Bratkowski* // *Newsweek Polska*. 2014. № 11. S. 83.
- 17 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 64.
- 18 URL: <http://www.institutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,1810,tochman-wojciech.html> (дата обращения: 28.02.2018).
- 19 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 38–39.
- 20 *Tochman W.* Jakbyś kamień jadła. Sejny, 2005. S. 18, 35, 44.
- 21 *Tochman W.* Dzisiaj narysujemy śmierć. Wołowiec, 2010. S. 130.
- 22 *Górecki W.* Abchazja. Wołowiec, 2013. S. 36.
- 23 *Moje zawstydenie — wywiad z Wojciechem Tochmanem.*
- 24 *Nie można bać się trudnych pytań. Wywiad y Wojciechem Tochmanem* URL:// www.institutksiazki.pl/autorzy-detaj,literatura-polska,1810,tochman-wojciech.html (дата обращения: 01.03.2018).
- 25 *Jagielski W.* Nocni wędrowcy. Warszawa, 2009. S. 42.
- 26 *Барт Р.* Camera lucida. М., 1997. С. 128.
- 27 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 23, 38.
- 28 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 16.
- 29 *Moje zawstydenie — wywiad z Wojciechem Tochmanem.*

- 30 *Tuszyńska A.* „Każdy czytał inną książkę” (rozmowa podsumowująca debatę na temat biografii Ryszarda Kapuścińskiego autorstwa Artura Domosławskiego) // *Gazeta Wyborcza*, 27–28 marca 2010. S. 18–19.
- 31 Wojciech Tochman: Bóg powinien piorunem cisnąć.
- 32 Reporter, który zagłada śmierci w oczy. *Polskie radio. Jedyndka*, 11.05.2011. 12:00 // <http://www.polskieradio.pl/7/187/Artykul/365753,Reporter-ktory-zaglada-smierci-w-oczy> (дата обращения: 28.02.2018).
- 33 *Ibidem.*
- 34 *Moje zawstydzenie* — wywiad z Wojciechem Tochmanem.
- 35 *Wójcińska A.* Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami. *Wołowiec*, 2011. S. 63.
- 36 *Historyk bez patentu.* Z Małgorzatą Szejnert rozmawia Daniel Lis // *Znak*, 2011, N9 URL: www.miesiecznik.znak.com.pl/1851/calosc/historyk-bez-patentu (дата обращения: 15.01.2018).
- 37 *Tochman W.* Dzisiaj narzujemy śmierć. S. 15.
- 38 *Ibid.* S. 37.
- 39 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 79.
- 40 „W pracy reportera wojennego jest tylko czas terazniejszy. Najtrudniejszy jest powrót do domu” URL: <http://m.tokfm.pl/Tokfm/1,109983,8610787.html> (дата обращения: 27.02.2018).
- 41 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 86.
- 42 Там же. С. 55.
- 43 Там же. С. 55–56.
- 44 *Zostawiłem Boga w spokoju.* Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Marta Szarejko // *Bluszcz*. 2011. № 29. S. 29.
- 45 Wojciech Jagielski: Dziennikarstwo było i jest dla mnie sposobem życia. Z Wojciechem Jagielskim, dziennikarzem i pisarzem, rozmawiają Aneta Gieron i Jaromir Kwiatkowski URL: <http://www.biznesistyl.pl/ludzie/wywiady/3835-wojciech-jagielski-dziennikarstwo-bylo-i-jest-dla-mnie-sposobem-zycia.html> (дата обращения: 01.03.2018).
- 46 *Ibidem.*
- 47 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 39.
- 48 *Darska B.* Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku. *Gdańsk*, 2014. S. 26.
- 49 *Wójcińska A.* Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami. S. 72.
- 50 *Didi-Huberman G.* *Obrazy mimo wszystko.* *Kraków*, 2008. S. 9.
- 51 *Moje zawstydzenie* — wywiad z Wojciechem Tochmanem.
- 52 Nie można bać się trudnych pytań. Wywiad y Wojciechem Tochmanem.
- 53 Wojciech Tochman o polskim reportażu — wywiad // *Culture.pl* 2013/07/01 URL: <http://culture.pl/pl/artykul/wojciech-tochman-o-polskim-reportazu-wywiad> (дата обращения: 28.02.2018).
- 54 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 147.
- 55 *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 62.

-
- 56 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 19.
- 57 *Tochman W.* Jakbyś kamień jądła... S. 6, 20.
- 58 *Tochman W.* Dzisiaj narysujemy śmierć. S. 104.
- 59 URL: https://www.literatura.gildia.pl/tworcy/wojciech_tochman/jakbys_kamien_jadla (дата обращения: 27.02.2018).
- 60 *Ankersmit F.* Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości // *Ankersmit F.* Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Kraków, 2004. S. 388.
- 61 *Müller H.* Przemowienie na bankiecie noblowskim // *Müller H.* Nadal ten sam śnieg i nadal ten sam wiek. Wołówiec, 2014. S. 19–20.
- 62 Wojciech Tochman: Media są coraz głupsze. Wywiad. 21 kwietnia 2012 // URL: <http://www.nto.pl/magazyn/reportaz/art/4492685,wojciech-tochman-media-sa-coraz-glupsze,id,t.html> (дата обращения: 01.03.2018).
- 63 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 34, 87.
- 64 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 23.
- 65 Wojciech Tochman: Media są coraz głupsze.
- 66 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 61.
- 67 Цит. по: *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 22.
- 68 Там же.
- 69 Моје завстыдження — wywiad z Wojciechem Tochmanem.
- 70 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 68.
- 71 *Сонтаг С.* О фотографии. С. 142, 146.
- 72 *Сонтаг С.* Смотрим на чужие страдания. С. 63.
- 73 *Барт Р.* Camera lucida. S. 130.
- 74 Wojciech Tochman o polskim reportażu — wywiad.