

ЕЛИЗАВЕТА ДРЕМОВА¹

КОЛЛЕКТИВНАЯ ТРАВМА В СЕРИЯХ МИНСКОЙ ШКОЛЫ ФОТОГРАФИИ 1980-1990-Х ГГ. (ИГОРЬ САВЧЕНКО, ГАЛИНА МОСКАЛЁВА, СЕРГЕЙ КОЖЕМЯКИН)

Абстракт

Статья посвящена проблеме репрезентации коллективной травмы в искусстве на примере трёх белорусских фотографов познесоветского периода — Игорю Савченко, Галине Москалёвой, Сергею Кожемякину. Автор предоставляет обзор таких понятий как «травма», «коллективная травма», «работа скорби», рассматриваются особенности аффективной составляющей фотографии. В статье излагаются теоретические подходы для репрезентации непредставимого. Автор обращается к интерпретациям понятий у Жан-Франсуа Лиотара, Эдмунда Бёрка, Иммануила Канта, Франклина Анкерсмита и Жака Рансьера. Автор заключает, что образы, созданные белорусскими фотографами, концентрируются на расщеплении, разрыве, фрагментации. Эстетика белорусских фотографов состоит в апроприации фотографий из личных и анонимных архивов, пересобирании снимков в новый контекст, кадрировании, фрагментировании фотографий. В этом обнаруживается непроницаемость для чтения многих фотографий, что позволяет сказать о наличии в этих образах несимволизированного остатка, *punctum*'а.

Ключевые слова

¹ *Елизавета Дремова* — аспирантка философского факультета МГУ имени М.В.Ломоносова.

Коллективная травма, фотография, современное искусство, punctum.

Травма: от индивидуальной к коллективной

Исследования травмы появляются после Первой мировой войны и являются реакцией на неё. В 1920 г. Зигмунд Фрейд пишет работу «По ту сторону принципа удовольствия», где описывает функционирование психики людей, страдающих военным неврозом. Согласно Фрейду, сон человека с травматическим неврозом возвращает его в ситуацию катастрофы и приводит в состояние нового повторного испуга (*schreck*). В связи с этим Фрейд вводит понятие «навязчивое повторение» вытесненного. Фрейд соотносит фиксацию на травме с поведением истериков: «истерики по большей части страдают от воспоминаний»¹. Воспоминания людей с травматическим неврозом отличались тем, что они не переходили на символический уровень. Сознание защищает нашу психику от избыточных раздражений окружающего мира. Ситуация травмы создаёт такие условия, в которых человек не только страдает от воспоминаний, но воспоминания начинают распоряжаться его психической жизнью. Фрейд обнаруживает множественный характер травмы: события настоящего могут стать спусковым крючком для травматического переживания прошлого. Психолог делает важное заключение: «Больной неврозом навязчивости „знает“ о своих травмах, равно как и „не знает“ о них. Он знает о них, поскольку их не забыл, он их не знает, поскольку не осознает их значения»². Таким образом, травма вписана в память человека, но им не признана.

¹ Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия. Психология масс и анализ человеческого «Я». Харьков: Фолио, 2009. С. 18.

² Фрейд, З. Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 45.

Осмысление наследия Фрейда связывается с именем французского психоаналитика Жака Лакана, который под влиянием структурализма предлагает новые стратегии психоаналитической работы. Он вводит три регистра психического аппарата: Воображаемое, Символическое, Реальное¹. Реальное — несимволизируемое пространство крайнего интенсивного опыта, который никогда до конца не воспринимается. Доступа к Реальному нет, встреча с ним возможна как вторжение травматического симптома: «Я называю симптомом всё, что приходит со стороны Реального. А Реальное — это всё, что не клеится, не работает, создаёт препятствие жизни человека и утверждению его личности [*personnalité*]. Реальное всегда возвращается на то же самое место, мы всегда находим его там в тех же самых проявлениях»². Тем самым травма является предикатом Реального.

Американский культуролог Кэти Карут подчёркивает, что травма — не отдельное эмпирическое событие, она представляется *нелокализуемым событием*. «Событие становится травмой только задним числом, — утверждает Карут. — Оно происходит на мгновение раньше, чем это необходимо для того, чтобы стать частью последовательного опыта»³. Увиденное было настолько чрезвычайно и преждевременно для человека, что разум опоздал с его осознанием. Карут называет ситуацию травмы темпоральным разрывом между видением и знанием, запаздыванием мучительного опыта во времени. Карут также обнаруживает в «видении из прошлого» (*flashback*) парадокс,

¹ Лакан, Ж. Имена Отца. / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Логос, 2006. С. 12.

² Фрейд навсегда: Интервью с Жаком Лаканом. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/frieid-navsieghda-intierviu-s-zhakom-lakanom> (дата обращения: 27.03.2020)

³ Карут, К. Травма, время, история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 571.

в котором сочетается *вторжение* и *амнезия*. Вторжение происходит во снах или в состоянии гипноза во время терапии и характеризуется высокой точностью и подробностью увиденного. Это не просто репрезентация события, но, как пишет Карут, «отпечаток, у которого нет смысла» (смысл не был найден)¹. Амнезия выражается в том, что в сознательной жизни травматические переживания сопротивляются осмыслению. В разрыве между видением и знанием обнаруживается характер запаздывания травмы: переживания не находят для себя место, не становятся осмысленными воспоминаниями. Тогда «навязчивое повторение» не что иное, как попытка разума снова и снова повторить пропущенное столкновение (*missed encounter*).

Из этого следует структурное различие работы памяти и травмы. Не все забытые воспоминания травматичны, но все травматические воспоминания блокируют процесс их преобразования в последующую осознанную память. Карут приводит результаты нейробиологического исследования у людей, переживших Холокост². Согласно результатам исследования, было установлено совпадение уровня и дневных ритмов циркуляции кортизола у переживших Холокост родителей и их детей. Это означает, что уязвимость к ПТСР у потомков выживших в Холокосте гораздо выше, если они будут подвержены травмирующему событию, чем у других людей. Это приводит Карут к мысли, что возвращение травматического повторения направлено

¹ Карут, К. Травма, время, история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 565.

² Yehuda, R., Bierer, L. M., Schmeidler, J. A., Breslau D. H., Dolan I., Low S. Cortisol and Risk for PTSD in Adult Offspring of Holocaust Survivors // American Journal of Psychiatry. 2000. — №157/8. — P. 1252—1259; Yehuda, R., Halligan, S. L., Bierer, L. M. Cortisol Levels in Adult Offspring of Holocaust Survivors: Relation to PTSD Symptom Severity in the Parent and Child? // Comment in Psychoneuroendocrinology. №28/4. May 2003. P. 594—595.

за рамки единичности: «травматическая история может указывать на более масштабное, межпоколенческое, коллективное прошлое»¹.

Избавлением от травмы становится «работа скорби» (*trauerarbeit*), о которой Фрейд пишет в статье «Скорбь и меланхолия»². Оба процесса — скорбь и меланхолия — результат «утраты объекта любви». Меланхолик страдает от чувства вины, он не может постичь свою утрату. Скорбь требует больших затрат времени и усилий психического аппарата, но она завершается тем, что Фрейд называет «уважением к реальности». «Я» отделяется от утраченного объекта и становится свободным. Американский исследователь Доменик Ла Карпа, прочитывая работу Фрейда «Скорбь и меланхолия», говорит о способах работы с коллективной травмой: отыгрывание (*acting out*) и проработка (*working through*)³. Первый способ соотносится с фрейдовской меланхолией: вытесненное прошлое полностью овладевает субъектом. В этом процессе жертвы, как правило, повторяют травмирующие события, как если бы они были постоянно переживаемыми. Проработка схожа с фрейдовской «работой скорби» в попытке жертв освободиться от преследования тревожащего прошлого. В процессе «проработки» происходит различение этого прошлого от настоящего, возникает необходимое расстояние. Жертвы признают испытанное ими страдание с точки зрения переформатированной идентичности. «Отыгрывание»

¹ Каруп К. Травма, время, история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 574.

² Фрейд, З. Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252—259.

³ An Interview with Professor Dominick LaCapra [electronic resource] // Cornell University. June 9, 1998. Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies. URL: http://vad-vashem.org.il/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf (дата обращения 27.03.2020)

и «проработка» не противоположны, они скорее различны, но связаны как части одного процесса реакции на травматическое событие. Другой способ реакции на травму, противоположный проработке и «работе скорби», связан с формированием «нарративного фетишизма», который ввёл в теорию травмы американский учёный Эрик Сантнер¹. Сантнер называет «нарративным фетишизмом» способ, с помощью которого отказ от скорби заменяется сюжетным оформлением травматического события, подменой места и причины травмы. Выстраивание нарратива не освобождает от необходимости осмыслить произошедшее, он лишь маскирует травму, откладывая «проработку» на долгое время.

Если симптомы индивидуальной травмы проявляются спустя длительное время (множественный характер травмы), тогда можно сказать, что травматический опыт имеет потенциал распространяться не только в рамках одного поколения, но и следовать далее — на поколения после. Несостоявшийся опыт наших родителей может бессознательно проживаться в наших телах. Коллективные травматические реакции отражаются через неспособность общества выразить свои болезненные воспоминания. Можно определить коллективную травму как совокупность симптомов, которые возникают у группы людей, социальной или этнической общности, и при этом вытеснены из символического порядка, не вписаны в процессы коммеморации. Тем самым травма продолжает незримо присутствовать в современности. «Работа скорби» ложится длинной тенью на второе и последующие поколения «после». В современной России и Беларуси мы можем наблюдать дефицит скорби по жертвам советских политических репрессий.

¹ Сантнер, Э. История по ту сторону принципа наслаждения: размышление о репрезентации травмы // Травма: Пункты: Сборник статей. М.: НЛО, 2009. С. 389—407.

Основываясь на преемственности с советским прошлым, память о жертвах политических репрессий была вытеснена памятью о Великой Отечественной войне, а сам опыт войны был заменён мифом о войне, который предполагает исключительно героическое самовосприятие национальной идентичности¹. Значительную роль в процессе осмысления трудного прошлого может сыграть искусство, которое обнаруживает в себе резервы для рефлексии травмы. Примером тому может служить искусство послевоенных художников (Герхард Рихтер, Ансельм Кифер, Йозеф Бойс и др.), повлиявшее на появление этического измерения, направленного на преодоление амнезии и осмысление немецкой идентичности после Холокоста. Такое искусство становится местом невозможного опыта Другого. Опыта, который нам не принадлежит, но который необходимо разделить для дальнейшего существования нас как сообщества в будущем. Можно предположить, что и появление в позднесоветский период работ, обращающихся к сложному прошлому, не является случайным, а закладывает основу для формирования процесса переноса коллективной травмы, связанной с событиями Второй мировой войны и политическими репрессиями в пространство Символического.

Возвышенное и непредставимое в эстетической теории

Остаётся вопрос, каким образом искусство может работать с темами, превышающими наши возможности восприятия. В западном гуманитарном знании подходы к искусству травмы развивают проблематику художественной практики после Холокоста. Философы связывали травму с понятием непредставимого и категорией возвышенного. Непредставимое в философии Жана Франсуа Лиотара —

¹ См.: *Копосов Н. Е.* Память строгого режима. История и политика в России. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 320 с.

это возможность помыслить то, что нельзя увидеть: «Оно имеет место тогда, когда воображению не удаётся представить какой-либо объект <...> Это — такие идеи, представление которых невозможно, они, следовательно, не дают никакого познания реальности (опыта), они налагают запрет на свободное согласование способностей, производящее чувство прекрасного, они препятствуют формированию и стабилизации вкуса. Их можно назвать непредставимыми»¹. Непредставимое у Лиотара связывается с возвышенным.

В классической эстетике Эдмунд Бёрк и Иммануил Кант наделяют возвышенное величием, огромностью и несоизмеримостью возвышенного объекта с человеком. Возвышенное наделяется следующими свойствами: неизвестность, мрак, возбуждение, ожидание возможных лишений, мучение, боль, пустота. Возвышенное имеет двойную структуру: за счёт своей мощи оно вызывает чувство тревоги и даже ужаса, но, чтобы стать эстетическим чувством, оно должно находиться в удалении, на расстоянии от нас. В результате такой задержки мы можем почувствовать усиление наших чувств или «восторженный ужас» (*delightful horror*)². Анализируя возвышенное у Канта, Лиотар пишет: «Воображение не в силах предоставить соответствующую этой идее репрезентацию. Эта неудача в выражении вызывает боль, своего рода раскол в субъекте между тем, что он может постичь и тем, что он может вообразить»³. Как отмечает Лиотар, «задолго до того, как искусство романтизма освободилось

¹ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 24.

² Бёрк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: «Искусство», 1979. С. 103.

³ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 26.

от классической и барочной изобразительности, дверь, ведущая к поискам в направлении абстрактного и минималистического искусства, уже была открыта»¹. Идея возвышенного становится новой философией искусства, которое начинает интересоваться самими возможностями искусства.

Лаку-Лабарт в эссе «Проблематика возвышенного» задаётся вопросом: «Любое представление, по определению, чувственно (физично) — как же может представляться или являться (*se manifester*) внечувственное или сверхчувственное?»². Философ отмечает, что мы всегда делаем из непредставимого «представимое в возможности», которое ожидает некоего представления, которое бы ему соответствовало. Здесь мы сталкиваемся с противоречивым сочетанием. Абстракция могла бы стать подобным отрицательным представлением возвышенного, о чём пишет Лиотар в контексте искусства: «Живопись <...> будет „представлять“ нечто, но делать это негативно, она, следовательно, будет избегать изображения и репрезентации <...> она будет позволять увидеть, лишь запрещая увидеть»³. Если для Лиотара современное искусство даёт представить то, что *имеется место* непредставимое, то Лаку-Лабарт делает несколько иной вывод: «В возвышенном совершается не представление того, что имеет место непредставимое, но что в нём происходит представление без представления»⁴. Можно сказать, что в таком искус-

¹ Там же. С.27.

² Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного [электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2009. №95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html> (дата обращения: 27.03.2020)

³ Лиотар, Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 26.

⁴ Лаку-Лабарт Ф. Проблематика возвышенного [электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2009. №95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html> (дата обращения: 27.03.2020)

стве непредставимое содержит в себе некоторое указание или *отсылку* на своё присутствие. Лаку-Лабарт и Лиотар сходятся в том, что искусство возвышенного сейчас воплощается в современном искусстве: «Это искусство <...> чувствует необходимость пройти через разрушение, оно разбивает прекрасную форму, оно уничтожает репрезентацию (подражание)»¹. Новый эстетический порядок склоняется к идеям возвышенного, непредставимого, которые становятся его движущими силами. В работе «Хайдеггер и евреи» Лиотар продолжает размышлять о непредставимом и связывает его с фрейдовским бессознательным: «Что имеется изначально вытесненное, говорит Фрейд, означает, что оно, непредставимо. И если оно непредставимо, то потому, что, в динамических терминах, передаваемое этим шоком количество энергии не преобразуется в „объекты“ <...> Первый толчок бьёт, таким образом, по аппарату без заметного внутреннего эффекта, его аффективно не затрагивая. Шок без аффекта. При втором толчке имеет место аффект без шока»². Собственно, вытесненное и забытое как бессознательный аффект, вся та механика, которую описывает Лиотар, представляет собой работу травмы. Как пишет Лиотар, представить себе «Освенцим» в образах или в словах — это способ заставить о нём забыть³. В таком искусстве будет содержаться указание на то, что расстраивает репрезентативную логику. Франклин Анкерсмит в работе «Возвышенном историческом опыте» уже напрямую истолковывает травму через понятие возвышенное (или непредставимое). Возвышенное является философским эквивалентом понятия травмы, а травма — психологическим эквивалентом возвышенного⁴. Травма и возвышенное связаны с таким опы-

¹ Там же.

² Лиотар, Ж.-Ф. Хайдеггер и евреи. СПб.: Аксиома, 2001. С. 31.

³ Там же. С. 46.

том, который внушает слишком большой страх, чтобы его можно было разместить в границах нашего «нормального» восприятия мира. Анкерсмит вслед за Бёрком считает, что переживание возвышенного связано с отдалением нас от объекта (угроза приостановлена), так и в ситуации травмы человек находится в отдалении от её причины (мы отделились от события путём вытеснения) и вместе с этим мы отделились от «нормального» восприятия мира, он потерпел мучительное искажение.

Жак Рансьер в статье «Существует ли нечто непредставимое?» предлагает рассматривать такое искусство в контексте нового эстетического режима, не прочерчивая границу между понятиями «представимым» и «непредставимым», которые остаются в изобразительном режиме. Эстетический режим искусства описывается с точки зрения подвешенности: подвешиваются «обычные связи не только между видимостью и реальностью, но и между формой и материей, активностью и пассивностью, рассудком и чувственностью»⁵. Продуктивность размышления Рансьера для нас в том, что искусство, отсылающее к катастрофам, не будет исключительно абстрактным как отсутствие представления. Рансьер пишет в контексте фильма «Шоа»: Клода Ланцмана: «Исследовать нечто исчезнувшее, событие, следы которого стёрлись, находить свидетелей, побуждать их говорить о материальности событий, не устраняя тем самым его тайну, — это форма расследования явно не согласуется с изобразительной логикой правдоподобия, <...> она безусловно согласуется со свойственной эстетическому режиму искусств связью между истиной события и фикционным изобретением»⁶. Для

⁴ Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007. С. 444.

⁵ Рансьер, Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 71.

Рансьера непредставимое выражает отсутствие устойчивой связи между показом и обозначением, которое придавало бы присутствию отсутствующему, приводило бы к совпадению частной настройки связи между смыслом и бессмыслицей, предъявлением и сокрытием. Согласно этой логике, абстрактная живопись сама по себе не может найти необходимые средства для работы с катастрофой. Наделение присутствия отсутствующему будет соотноситься с такими видами искусства, в которых мы могли бы обнаружить эту подвешенность, и здесь возникает фотография как след «бывшей» реальности, как утверждение присутствия референта в условиях его отсутствия. Поэтому для художника, работающего с травмой будет важно в первую очередь находиться на границе видимого и невидимого, формировать живой опыт памяти, ставить зрителя в отношении к непредставимому опыту. И всякий раз это будет разговор о возможностях искусства и о возможности свидетельствовать о страшном прошлом.

Рингитум как аффективное составляющее фотографии

Подобно травме, которая ускользает от символизации, в фотографическом образе содержится некий остаток, который всегда избыточен в отношении зрителя. В эссе «Camera Lucida» Ролан Барт пишет о двух режимах чтения фотографии. Первый — *studium*, интерпретируется как культурный код, необходимый для прочтения фотографии. Второму характерен смысл, непереводаемый на язык культурных форм. Эту непереводаемость Барт называет *punctum* — «то, что наносит укол»⁷. Это деталь, которая поражает зрителя, но не проявляется в фотографии напря-

⁶ Рансьер, Ж. Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 256.

⁷ Барт, Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. С. 57.

мую. *Punctum* вносит в фотографию некое дополнительное измерение, связанное с нашей памятью. Когда мы начинаем выражать его через язык, то снижается его аффективное напряжение.

Punctum даёт фотографии выйти за свои границы: он одновременно внутри фотографии и за её пределами. Если в первой части эссе Барт преимущественно разбирает детали на фотографиях, которые вызывает в нём *punctum*, то во второй части Барт приходит к мысли о том, что *punctum* поражает нас прежде всего истиной «это было», особой спецификой протекания времени в фотографии. Он пишет: «Фото является буквальной эманацией референта. От реального, „бывшего там“ тела исходят излучения, до-трагивающиеся до меня <...> фото исчезнувшего существа прикоснётся ко мне так же, как находящиеся в пути лучи какой-нибудь звезды»¹.

Валерий Подорога настаивает, что способность фотографии ранить связана с осознанием временного разрыва между нами и изображением: «Моё чувство прошлого возникает из этой неостановимой утраты видимого»². Для Подороги важным становится нетождественность памяти и воспоминания: первое всегда всеобщее, в то время как второе — «взрывает память»³, присваивает и погружает в забвение то, что не вспоминается. Воспоминание соотносится с травмой в её способности разрывать ткань сознательной памяти.

В своей интерпретации терминов Барта Елена Петровская расширяет понимание *punctum*'а. Петровская

¹ Барт, Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 101.

² Подорога, В. А. Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. М.: Логос, 2001. С. 198.

³ Там же. С. 200.

предлагает использовать собственное понятие «подразумеваемый референт»: «он принадлежит изображению в той мере, в какой вообще можно говорить о существовании последнего, и вместе с тем подобный референт укоренён в среде — в реальности в каком-то смысле социальной, только реальность это (по-прежнему) себя не знает. Её отличительной чертой является аффективная открытость опыта»¹. На примере снимков Синди Шерман Петровская раскрывает «подразумеваемый референт» как перевод частного во всеобщее, невидимого в видимое. В момент смотрения на фотографию мы, зрители, становимся участниками коллективного опыта. Тем самым обнаруживается особого рода коллектив аффективного типа. Анализируя работы Бориса Михайлова, Петровская делает вывод, что «вмешательство фотографа в текстуру образов не опровергает историческую правду — совсем наоборот. То, что Михайлову удаётся столь успешно передать, есть неизобразимая сторона советского опыта, остающегося по существу невидимым <...> переходящий коллектив „узнаёт“ себя в фотографии, одно временно позволяя ей прорваться в область видимого»². Тем самым вмешательство фотографа не становится нарушением документального компонента в фотографии, а, напротив, делает невидимое видимым, проявляет и воскрешает память, разделённую с другими.

В позднем эссе «Смотрим на чужие страдания» Сьюзен Сонтаг подчёркивает двоякую способность фотографии создавать свидетельства и произведения искусства. Главным лейтмотивом этой работы является изображение боли и страдания на фотографиях. Такие фотографии не должны удовлетворять наши эстетические чувства,

¹ Петровская, Е. В. Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012. С. 56.

² Там же. С. 197.

иначе они создают радикальную дистанцию между событием и зрителем, страдания становятся абстрактными. Сама история превращается в архив образов, формирует для нас визуальные клише, которое снижает чувствительность в отношении к событию: «... Всякая память индивидуальная и не копируема — она умирает вместе с человеком. То, что называется коллективной памятью — не воспоминание, а договорённость; вот что важно, вот история того, как всё происходило... Идеологии создают подтверждающий архив изображений, которые конденсируют в себе общие идеи о значительном и дают толчок предсказуемым мыслям, чувствам»¹. Сохранение фотографий произошедшего ужаса не способствует тому, чтобы этот ужас никогда не повторялся. Сонтаг приводит в пример альбомы с фотографиями искалеченных жертв Первой мировой войны.

Сонтаг обращает внимание на то, что эти страшные образы формируют пространство нашей коллективной ответственности за произошедшее в прошлом насилие. Из этого следует строгий этический запрет Сонтаг изображать страдания как зрелище. Необходимо не способствовать распространению образов ужаса как доказательства трагедии (они вскоре потеряют свой потенциал), а осуществлять ответственную проработку прошлого. Пафос Сонтаг заключается в том, чтобы перевести «разглядывание» в «отношение». Посредством морального сознания удержать чужую боль в собственном опыте. Сонтаг приводит такой пример из своей жизни, когда снимок стал причиной аффективной реакции. Она вспоминает, как будучи подростком увидела снимки из лагерей Берген-Бальзен и Дахау: «Ничто из увиденного мною — ни на фотографиях, ни в жизни — не ранило меня с такой силой, так глубоко»

¹ Сонтаг, С. Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 65—66.

ко и мгновенно.... Это был ожог, непоправимое горе, но что-то во мне стало сжиматься, что-то умерло, что-то кричит до сих пор»¹.

Можно сделать некоторые выводы: во-первых, концепт *punctum*'а расширяет наше понимание фотографии, раскрывая её аффективную составляющую. Во-вторых, связь воспоминания и фотографии позволяет фотографическому образу порождать прошлое в настоящем, снимая дистанцию между ними. В-третьих, расширенный взгляд на *punctum* с точки зрения социального и понятие «подразумеваемый референт» снимают разделение фотографии на документальную и художественную и открывают новые возможности в анализе фотографии художников. В связи с этим размышление Сонтаг об этике фотографии позволяет сказать об особом типе сообщества, обладающего общим чувством разделяемой ответственности за прошлое. Поэтому мы не рассматриваем серии Минской школы фотографии как исключительно художественные работы и не отталкиваемся от них с точки зрения замысла их авторов, но *через* эти образы мы могли бы обнаружить ту невидимую механику — «работу скорби» позднесоветского поколения.

Документальное и призрачное в фотосериях Минской школы фотографии

Особенность художественной практики белорусских фотографов 1980-1990-х гг. заключалась в том, что они использовали фотографии из личных или коллективных альбомов 1930-х — 1980-х гг. Эти фотографии носили как любительский характер («Воспоминания из детства» Галины Москалёвой, «Семейный альбом: реальные фотографии из реальной жизни» Сергея Кожемякина), так и представляли собой портреты («О счастье», «Про это», фотографии из цикла «Мистерия» Игоря Савченко, «Детский альбом»

¹ Сонтаг, С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 33.

Сергея Кожемякина). Фотографы подвергали снимки кадрированию и визуальной трансформации. Остановимся на том, как расщепляются репрезентативные и документальные функции фотографии в проектах белорусских фотографов.



Илл. 1. Игорь Савченко. 1992. Алфавит жестов.

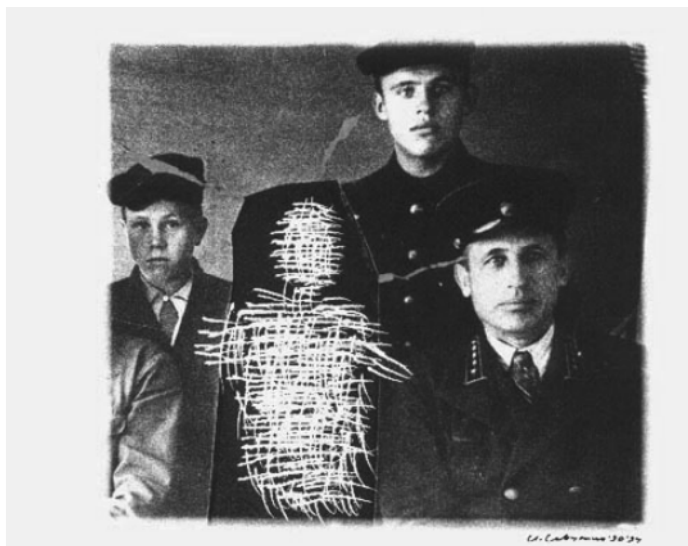
«Алфавит жестов» Игоря Савченко представляет собой архивные снимки, которые кадрированы так, что главными объектами на фотографии остаются руки и ноги людей (Илл. 1.). Оригиналы этих фотографий — портреты, что предполагает наличие лица. Несмотря на то, что мы могли бы прочесть половую принадлежность и предположительный возраст человека, фактически мы не можем идентифицировать людей на фотографии. Акцент сделан на жест, позу, положение их тел. В результате этого создаётся эффект обезличивания людей.



Илл. 2. Игорь Савченко. 1992. Держащий руку у него на плече.

В серии «Рука на плече» в результате плотного кадрирования мы видим портрет и лежащую на плече руку другого человека. С многочисленными фотографиями, где осуществляется удаление второй фигуры, соседствует снимок, где мужчина, который кладёт руку на плечо, входит в зону видимости (Илл. 2.). В цикле «Мистерия» люди на фотографиях закрашиваются белыми штрихами так, что становятся практически неразличимыми. На других фотографиях нарисованы красные линии, похожие на трещины; точки, отметки, зачёркивающие лица. В «Мистериях-1» подряд следуют две почти идентичные фотографии, на них изображены два мужчины в военной форме и мальчик. Все они разных возрастов и поколений, из чего можно предположить, что это мог бы быть семейный портрет. Эти фотографии тоже кадрированы, на границе рамки кадра мы видим только плечо человека. Меж-

ду фигурами вырезан объект, и на его месте — чёрное пространство. На первой фотографии внутри него белыми штрихами нарисована фигура, что указывает нам на присутствие на этом месте фигуры человека (Илл. 3.). На второй фотографии фигура исчезает, оставляя за собой чёрную пустоту.



Илл. 3. Игорь Савченко. 1993. Мистерии-2.

Некоторые фотографии содержат подписи, которые либо повторяют то, что изображает снимок («Он и его тень», «Картина у него за спиной»), либо носит дополнительный смысл («...разумеется; но это не означает, что Страшного Суда нет», «Оставшийся незачёркнутым»). Благодаря этим подписям («Борьба с красной линией», «Дождавшийся своей главной трещины», «Сидящие вокруг красной точки», «Ожидающий свою главную царапину») трещины, точки и линии наделяются присутствием внутри фотографий.



Илл. 4. Игорь Савченко. 1990. «...разумеется; но это не означает, что Страшного Суда нет».

Несколько снимков кадрированы похожим образом, как в «Алфавите жестов»: остаются определённые части тела, руки или лицо человека перемещаются из центра на периферию фотографии. В серии портретов «Про это» подписи тоже задают особое напряжение фотографиям: «Тот, который знает это», «Та, которая знает это», «Те, которые знают это», «Тот, кто успел узнать это», «Тот, который потерял это», «Те, которые потеряли это». «Это» как нечто не поддающееся описанию, что не может быть названо, или запрещено кем-то быть названным. Или *мы* не можем узнать «это», так как условия нашего опыта не совпадают с опытом *того, той, тех?*

Трансформации, которые происходят внутри фотографий Савченко (линии-трещины, точки, перечёркивание лиц, удаление людей с фотографии путём кадрирования) повторяют действия Большого террора, который

был направлен на уничтожение всех следов «врагов народа». Судьба расстрелянных или погибших в лагерях была неизвестна для их родственников. «Десять лет без права переписки» — таков был приговор, который сообщался родственникам, но в действительности он предполагал высшую меру наказания, расстрел¹. Жертвы репрессий оставались непогребёнными, их статус подвисал между жизнью и смертью: он не жив, но и не мёртв одновременно. В данном контексте для будет продуктивным понятие «призрак» философа-постструктуралиста Жак Деррида. В интервью журналу «Cahiers du cinema» (на русском опубликовано в журнале «Сеанс») Деррида говорит о призраках в кино: «Призрак свидетельствует о том, что исчезло без следа. Кино — это двойной след: след самого свидетельства, след забвения, след абсолютной смерти, след отсутствия следа, след истребления. Фильм спасает то, что оказалось лишённым спасения. Фильм спасает тех, кто не спасся. Опыт чистого выживания становится свидетельством»². Можно ли говорить в таком же смысле о фотографии? Фотографический образ является буквальной «эманацией референта» в условиях его отсутствия. С одной стороны, сам акт фотографирования, «схватывание» образа человека символически его умертвляет. С другой стороны, тот, кто исчез в настоящем, продолжает существовать на фотографии. Это и есть тот самый момент призрачности: след свидетельства и след отсутствия следа. В сериях Савченко мы постоянно сталкиваемся с таким феноменом призрака,

¹ *Cohen, S. F.* The Victims Return: Survivors of the Gulag After Stalin. London: I.B.Tauris, 2012. С. 68.

² *Деррида, Ж.* Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида [электронный ресурс] // Сеанс. №21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retroavangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 27.03.2020)

который в условиях своего отсутствия продолжает возвращаться.

В период сталинского террора была распространена практика удаления, перечёркивания изображения «врагов народа» на групповых фотографиях. В семейных фотоальбомах изображение репрессированного родственника становилось угрозой для семьи. В книге Дениса Скопина «Политика исчезновения и фотография» («La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline») ставится проблема удаления «врагов народа» с групповых и семейных фотографий¹. Пространство групповой фотографии предполагает символическое единство всех изображённых на ней людей, принадлежность к одному сообществу. Присутствие «врага народа» в логике террора превращается в основание для преследования остальных людей на фотографии. Удаляя «врага», происходит публичное отречение от него, символический разрыв с репрессированным. Тем самым серии Савченко, повторяя этот механизм террора свидетельствуют о присутствии прошлого, которое не было оплакано и не получило искупления.

¹ *Skopin, D. La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline. Paris: Harmattan, 2015.*



Илл. 5. Галина Москалёва. 1990. Воспоминания детства.

В серии «Воспоминания из детства» (1989—1994) Галина Москалёва работает уже с личным архивом фотографий (Рис. 5.):

«У моего отца остался архив негативов от моего рождения и до 7 лет, пока наша семья не распалась. Просмотрев архив, поняла, что отец не просто фотографировал маму, соседей, меня, друзей. Он искал позы, состояния, режиссировал съёмку. Материал был просто богат, и с ним вполне можно было отправляться в плавание самопознания. В моём пространстве времени выстраивались картинки воспоминаний, ощущения своего „я“ и память выбирает из прошлого те, которые созвучны сегодняшнему моему настроению, желанию синтезировать своё „я“»¹.

В фотографиях происходит дублирование изображённых людей и объектов. Москалёва добавляет цвет на чёрно-белые снимки, окрашивая отдельные фрагменты фотографии. Мы обнаруживаем, что автор не собирает фотографии в единый архив, который был бы некоторым свидетельством прошлого, но происходит радикальная трансформация изображения. Работу, которую совершает Москалёва, является поиском утраченного времени своего детства, которое собирается и рассыпается из снимков, созданных ушедшим отцом. «Воспоминания детства» 1994 г. дополняются названием «Детские сны» (Илл. 6.). На этих фотографиях вместе с удвоением и закрасиванием присутствуют тёмно-синие, почти чёрные пробелы, которые поглощают в себя изображение, доступ к нему в ещё большей степени затрудняется. Как пишет автор, основным мотивом для этой серии стали детские кошмары:

«Детские сны, повторяющиеся страшные кошмары по ночам, я опробовала перенести это чувство, на фотографию раскрасив её в возбуждающие цвета. Придав некую не реальную форму как во сне. Интересен диалог со сном, перестаёшь, его бояться, и он больше не приходит к тебе»².

¹ Москалёва, Г. Воспоминания детства. URL: <http://gala.onthemount.net/?p=36> (дата обращения 27.03.2020)

Чёрные пустоты на фотографиях, а также фраза Москалёвой про диалог со сном, который рождается у неё в практике трансформации изображения, избавляет от страха ночного кошмара и напоминает психотерапевтическую проработку травмы. Выход из травмы сопровождается переходом её на символический уровень, попыткой отделить себя от прошлого, которое тебя преследует. В образах Москалёвой продолжает возвращаться это жуткое присутствие.



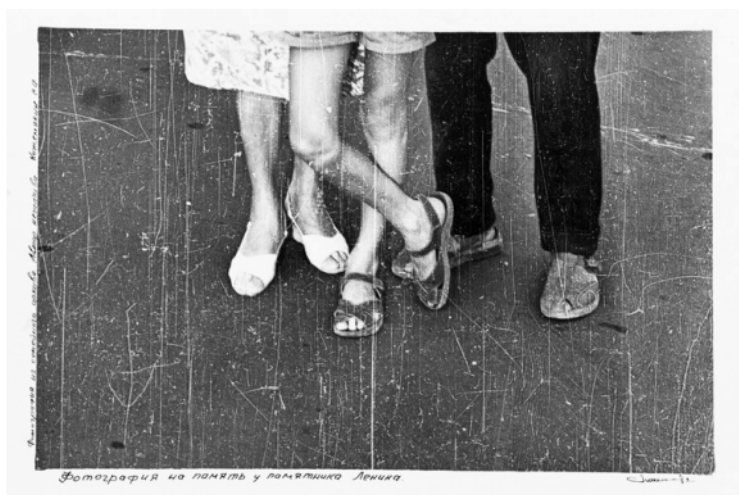
Илл. 6. Галина Москалёва. 1994. Воспоминания детства, детские сны.

Фрейд наделяет эффектом жуткого «то, что должно было оставаться тайным, сокровенным и выдало себя»³. Согласно Фрейду, «жуткое» — это родное, известное, но ставшее забытым, чужим, которое вторгается и пугает

² Москалёва, Г. Воспоминания детства, детские сны. URL <http://gala.onthemount.net/?p=63> (дата обращения 27.05.2020)

³ Фрейд, З. Жуткое // Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. М.: Республика, 1995. С 254.

нас. Поэтому эффектом жуткого наделяются двойники, призраки, механические куклы, марионетки — живое мёртвое, вытесненный бессознательный аффект. В фотографиях Москалёвой происходит столкновение с собственным двойником: образы детства выступают чем-то знакомым и родным, но эти образы расшатываются, множатся, становятся неотличимыми, наделяются тревожными ощущениями.



Илл. 7. Сергей Кожемякин. 1953—1989. Семейный альбом: реальные фотографии из реальной жизни.

В серии Сергея Кожемякина «Семейный альбом: реальные фотографии из реальной жизни» снимки также смещаются в деталь, фрагмент (Илл. 7.). Примечательно название, которое удваивает слово «реальный»: фотографии не так много смогут нам рассказать об этой реальности. Многочисленные царапины и кадрирование искажают изображённых на фотографии людей. Мы вновь сталкиваемся с эффектом снижения репрезентативных возможно-

стей фотографии. Серия «Фантомные ощущения» (Илл. 8.) представляет собой смонтированные на бетонный куб личные фотографии Кожемякина. Автор описывает обстоятельства, которые послужили отправной точкой для создания фотографий:

«Как-то гулял недалеко от Уручья на автодроме и увидел огромный бетонный куб, на котором водители тренируются погрузке. Абсолютно рациональный объект, абсолютная форма, абсолютная функциональность. Это как граница материальности, дальше ничего нет. Как экран, на котором проступают эфемерные образы. Двое, лёгкой походкой вырывающиеся из замкнутого пространства — заглавная работа серии, которая и стала отправной точкой»¹.

Одни фотографии действительно продолжают за рамками куба, замкнутое пространство размыкается, границы фотографии становятся динамичными. Однако это происходит не на всех снимках, некоторые из них будто бы забетонированы в кубе. В частности, фотография, о которой говорит Кожемякин, «вырывающаяся из замкнутого пространства», в действительности остаётся внутри куба и не выходит за его пределы. В этой фотографии мы вновь видим уже знакомый образ, характерный для белорусских фотографов, фигуры людей размыты и неразличимы их лица. На одной из фотографий серии мы видим множество людей под зонтиками, которые повернулись к зрителю спиной. Мы не можем идентифицировать людей, так как лица их скрыты от камеры. На последующих фотографиях мы обнаруживаем наложение старых фотопортретов; фигуры стоящих людей, которые подвергаются размытию; групповая фотография детей,

¹ Сергей Иванович Кожемякин. Сохраняя баланс. URL: <https://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html> (дата обращения: 27.03.2020)

фрагменты которой затемнены и становятся трудно различимыми; фотография телеграммы; фотография поржавевшей советской звезды на фоне облупившейся стены; бетонные плиты в воде. В целом, в этой серии присутствует элемент повествования. Мы могли бы прочитать эти снимки с точки зрения завершения эпохи (поржавевшая советская звезда) и устремления к свободе (двое идущих людей), но всё же в них остаётся неразличимое пространство. Во многом серия Кожемякина «Фантомные ощущения» показывает вторжение прошлого, присутствие фантомов, призраков, и формирует тревогу перед настоящим.



Илл. 8. Сергей Кожемякин. 1997–2002. Фантомные ощущения.

Условия посттравматической культуры задают определённого рода чувствительность, реагирование к «структурам чувств» как живому коллективному опыту, который отражается в искусстве. Мы вновь сталкиваемся

с эффектом расщепления репрезентативных возможностей фотографии. На фотографиях Игоря Савченко, Галины Москалёвой и Сергея Кожемякина происходит вторжение экстремального, жуткого в повседневные сюжеты. Разломы, трещины, царапины, подобны ранам и шрамам прошлого, которые никак не затягиваются.

Заключение

Анализируя работы белорусских фотографов, мы обнаружили особый тип работы с архивными фотографиями, в котором происходит смещение от репрезентативной функции фотографии. Фотографии, собранные авторами из личных и коллективных архивов, подвергаются трансформациям, происходит непроницаемость этих изображений. Это позволяет сказать о наличии в этих образах определённого рода избытка, несимволизируемого остатка. В этом выражается вытесненный бессознательный эффект, травматическое непроработанное прошлое. Коллективная травма мыслится как разрыв коллективного «я», неосознание произошедшего насилия. В результате этого формируется совокупность повторяющихся симптомов, разломов речи и сбоев культурных механизмов. Условия посттравматической культуры предполагают различные формы переживания травмы. Среди них — отыгрывание (*acting out*) и проработка (*working through*). Первый способ соотносится с меланхолией, вытесненное прошлое овладевает субъектом, второй — примирение с травмой. В ландшафте позднесоветской и постсоветской культуры мы можем увидеть разнообразные практики памяти, связанные с травматическим прошлым. Среди них мы выделяем фотосерию белорусских фотографов.

Эстетической теорией предлагаются различные подходы в связи с искусством, связанным с травмой. Один подход предлагается рассматривать его в традиции проблематики прекрасного и возвышенного, изобразимого

и непредставимого. Образ Катастрофы становится представлением без представления, или содержит в себя указание на непредставимое. Другой подход предполагает, что непредставимое выражает отсутствие устойчивой связи между показом и обозначением, которое придавало бы присутствию отсутствующему. Это позволяет рассматривать фотографию как наиболее адекватный медиум для наделения этого присутствия. Фотографический образ становится живым неоспоримым присутствием референта. Разрывая дистанцию между изображённым на снимке и зрителем, фотография образует пространство, в которой актуализируется прошлое. С помощью понятия *punctum*'а выделяется аффективная составляющая фотографии. Работы белорусских фотографов содержат в себе подобного рода *punctum*'ы, которые вносят в фотографию дополнительное измерение, связанное с нашей аффективной памятью. Понятие «подразумеваемый референт» как сплетение аффективных и исторических обстоятельств на фотографиях белорусских фотографов позволяет проявиться незримой стороне советского опыта. Работы минских авторов указывают на возвращение вытесненного, травматического симптома, и вместе с этим являются свидетельством проработки коллективной травмы, «работы скорби», которая ещё не завершилась.

Ссылки

Анкерсмит, Ф. Р. Возвышенный исторический опыт. М.: Европа, 2007.

Барт, Р. Camera Lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011.

Беньямин, В. Тезисы о понятии истории [электронный ресурс] / Московский художественный журнал. — М., 1995. №7. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/73/article/1551> (дата обращения 20.08.2019)

Бёрк, Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. М.: Искусство, 1979.

- Деррида, Ж.* Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида [электронный ресурс] // Сеанс. №21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retroavangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 20.08.2019)
- Карут, К.* Травма, время, история // Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 561—582.
- Копосов, Н. Е.* Память строгого режима. История и политика в России. — М.: Новое литературное обозрение, 2011.
- Лакан, Ж.* Имена Отца. / Пер. с фр. А. Черноглазова. М.: Логос, 2006.
- Лаку-Лабарт, Ф.* Проблематика возвышенного [электронный ресурс] // Новое литературное обозрение. 2009. №95. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/95/la6.html> (дата обращения: 27.03.2020)
- Лиотар, Ж.-Ф.* Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Выпуск 4. Культура. — СПб.: Алетейя, 1997. — С. 223—236.
- Лиотар, Ж.-Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Постмодерн в изложении для детей. М.: РГГУ, 2008. С. 24—35.
- Лиотар, Ж.-Ф.* Хайдеггер и евреи. СПб.: «Аксиома», 2001.
- Петровская, Е. В.* Безымянные сообщества. М.: Фаланстер, 2012.
- Подорога, В. А.* Непредъявленная фотография. Заметки по поводу «Светлой комнаты» Р. Барта // Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. М.: Логос, 2001. — С.195—245.
- Рансьер, Ж.* Разделяя чувственное. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007.
- Сантнер, Э.* История по ту сторону принципа наслаждения: размышление о репрезентации травмы // Травма: Пункты: Сборник статей. М.; НЛО, 2009. С. 389—407.
- Сергей Иванович Кожемякин. Сохраняя баланс. URL: <https://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html> (дата обращения: 27.03.2020)
- Сонтаг, С.* О фотографии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. — 272 с.
- Сонтаг, С.* Смотрим на чужие страдания. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 96 с.
- Фрейд, З.* Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995.

Фрейд, З. Жуткое // Художник и фантазирование: Пер. с нем. / Под ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. — М.: «Республика», 1995. С 252- 259.

Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия. Психология масс и анализ человеческого «Я». Харьков: Фолио, 2009.

Фрейд навсегда: Интервью с Жаком Лаканом. URL: <https://syg.ma/@nikita-archipov/freid-navsieghda-intierviu-s-zhakom-lakanom> (дата обращения: 20.08.2019)

Травма: Пункты: Сборник статей. — М.: НЛЮ, 2009.

An Interview with Professor Dominick LaCapra [electronic resource] // Cornell University. June 9, 1998. Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies. URL: [http://vadvashem.org.il/odot pdf/Microsoft%20Word%20- %203648.pdf](http://vadvashem.org.il/odot/pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf) (дата обращения 27.03.2020)

Cohen, S. F. The Victims Return: Survivors of the Gulag After Stalin. London: I.B.Tauris, 2012.

La Carpa, D. Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma. — Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.

Skopin, D. La photographie et de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline. Paris: Harmattan, 2015.

Yehuda, R., Bierer L. M., Schmeidler, J. A., Breslau, D. H., Dolan, I., Low, S. Cortisol and Risk for PTSD in Adult Offspring of Holocaust Survivors // American Journal of Psychiatry. 2000. №157/8. P. 1252—1259; *Yehuda R., Halligan S. L., Bierer L. M.* Cortisol Levels in Adult Offspring of Holocaust Survivors: Relation to PTSD Symptom Severity in the Parent and Child? // Comment in Psychoneuroendocrinology. №28/4. May 2003. P. 594—595.