

Исследования

© Сергей Ушакин

**ОБЛИЧЬЯ ОБЕЗЛИЧИВАНИЯ:
портреты без лица и минская школа постколониальной фотографии***Ключевые слова:* постколониализм, визуальная антропология, фотография, Беларусь, постсоветская культура

В статье анализируются методы апроприации советского визуального наследия, предпринятой участниками Минской школы фотографии. Используя портретные фото-проекты С. Кожемякина, А. Ленкевича, Г. Москалевой, И. Савченко и В. Шахлевича в качестве основных материалов, статья прослеживает формирование особого жанра «замещающей фотографии». Такая фотография сочетает в себе две ключевые черты. С точки зрения ее формальной организации, замещающая фотография как исторически специфический жанр становится возможной в результате сознательно вторичного художественного высказывания, сделанного с помощью уже существующих (readymade) фотоматериалов. С содержательной точки зрения замещающая фотография строится на разнообразных практиках неочевидной – обезличенной – репрезентации субъектности. Итогом оказывается не прямое высказывание с помощью заимствованных образов.

Как показывается в статье, способ активизации и реформатирования советского визуального наследия, предложенный участниками Минской школы фотографии, можно считать проявлением новой – постколониальной – культурной логики, которая стала складываться во время и после распада СССР. Интенсивный диалог с готовыми формами, стереотипами и клише, предложенный участниками МШФ, сделали возможной такую вторичную переработку визуальных формул советского периода, которая оставляет постсоветским фотоаппаратам пространство для демонстрации своего авторского несоответствия с формулами, которые они воспроизводят. Позиционируя себя рядом с жанром портретной репрезентации (и связанной с ним истории), фотографы Минской школы в значительной степени свели на нет референциальную функцию фотопортрета. Благодаря приемам обезличивающего присвоения портретного жанра, они смогли визуализировать формы своего непрямого – постколониального – присутствия.

Сергей Ушакин. Профессор кафедры антропологии и славистики, Принстонский университет, Нью-Джерси, 08544 США. oushakin@princeton.edu. <https://orcid.org/0000-0002-6758-2135>.

Сокращенная версия этой работы была опубликована ранее в виде статьи *Presence without Identification: Vicarious Photography and Postcolonial Figuration in Belarus* (October № 164, Spring 2018).

Для цитирования: Ушакин С., Обличья Обезличивания: портреты без лица и минская школа постколониальной фотографии // Антропологии/Anthropologies. 2022. No 1. С. 77-135. <https://doi.org/10.33876/2782-3423/2022-1/77-135>

Каковы фотографические возможности головы? <...> С самого начала [фотопортреты] старались не столько воспроизводить предмет своего изображения, сколько демонстрировать эффекты, которые можно было извлечь из этого предмета.

– Зигфрид Кракауэр (Kracauer 2014: 59)

«Я должен [был] это сделать», – объяснял мне Андрей Ленкевич, фотограф из Минска, историю своего проекта «Двойные герои» (Илл. 1)¹. Фоторабота вызвала немало споров в 2012 г., когда независимая минская галерея показала ее в рамках масштабного фотопроекта А. Ленкевича «Прощай, Родина!». (Борисенок, Сосновская 2015). Восприятие работы оказалось поляризованным. С одной стороны, снимок вызвал серьезное признание среди интеллектуалов. Как вспоминал Ленкевич в 2014 г., Валентин Акудович, ведущий (антиколониальный) белорусский философ, отметил принципиальную важность «Двойных героев», подытожив: «наконец-то, это сделано и показано». С другой стороны, часть посетителей выставки, разделяя идею о принципиальной важности работы, приходила к совершенно противоположным выводам и грозила подать на Ленкевича в суд за очернение памяти о Второй мировой войне². Сам фотограф делился своими ощущениями так: «Я очень надеюсь, что через пятнадцать лет ... [«Двойные герои»] ... будут висеть в национальных музеях. ... потому что, это важная фотография для меня лично и, вообще, для общества. ... безумно важная»³.



1. Андрей Ленкевич, Двойные герои. 2010.

В чем заключается «безумная важность» «Двойных героев»? Чем обусловлен их поляризирующий эффект? Этот цветной фотоснимок предлагает нам статичный портрет двух солдат. Сосредоточенно и спокойно оба мужчины смотрят куда-то вдаль, за пределы фотографии. И их лица, и их позы выглядят одинаково. Несмотря на небольшие отличия, их униформа тоже демонстрирует формальное семейное сходство. У обоих солдат – похожие пилотки, погоны, ряды металлических пуговиц и т.д. Этот прием формального удваивания, однако, сводится на нет двумя второстепенными деталями: у мужчины слева на пилотке размещена советская красная звезда, а у мужчины справа над правым нагрудным карманом вышит орел вермахта (*Wehrmachtsadler*) с тщательно размытой свастикой. Формальное повторение оказывается репрезентацией идеологического конфликта, визуальным гармоничным сочетанием экзистенциальных врагов. На фотографии нет ни следов потенциальной враждебности, ни намеков на напряженность. Скорее, в двойном портрете есть определенная сдержанность, если не холодность. Занимая позицию «над схваткой», двойной портрет предлагает объективистскую иллюстрацию прошлого. Задача фотографа – не оценка истории, а документация возможностей и вариантов, доступных в историческом прошлом.

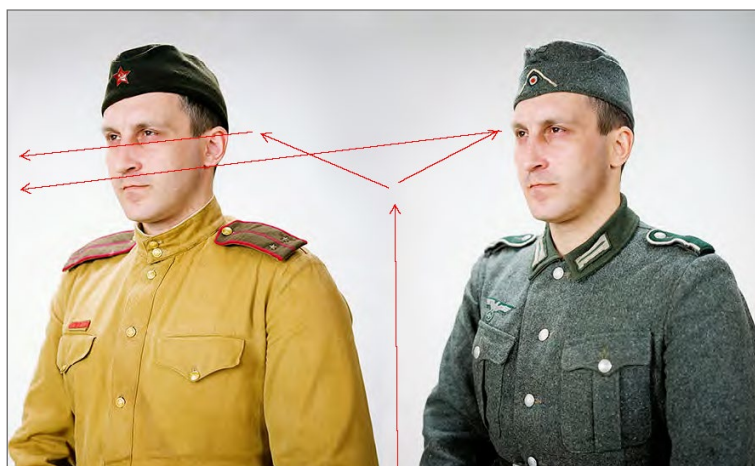
В значительной степени этот эффект дистанцирования есть результат визуальной структуры снимка. Располагая солдат обособленно и вполоборота – то есть, в стороне и друг от друга, и от зрителя – Ленкевич использует не совсем обычную модель официального военного портрета. Традиционный «парадный» портрет опирается на фронтальную и театрализованную демонстрацию тела военного – перед фотографом/художником и зрителем (Илл. 2). «Двойные герои» отходит от этой традиции, предлагая изображение двух самостоятельных персонажей, отводящих взгляд от зрителя и художника⁴.



2. Автор фото не установлен,
Фронтальная парадность: Маршал
Советского Союза Семен Буденный
в парадной форме образца 1943 года.

Такая трансформация внутренних установок портретного жанра существенно влияет на внешнее восприятие фотографии: тела, повернутые в сторону, и взгляды, направленные вдаль, блокируют возможность визуального контакта между глазами персонажей и глазами зрителя. Более того, ориентация персонажей – справа налево – не соответствует ориентации зрителя перед снимком, который вынужден делить свое внимание между двумя подчеркнута равнозначными фигурами (Илл. 3). Солдаты целенаправленно *позируют*, предлагая себя в качестве объекта визуального восприятия, однако, они позируют не для зрителей снимка. Фактически, «герои» намеренно игнорируют зрителя, акцентируя ситуацию временного и пространственного несовпадения: «персонаж(-и) и зрители существуют в *разных мирах*» (Fried 2007: 502). Это изобразительное дистанцирование и размежевание усиливается преднамеренным стиранием фотографического *контекста*. На фотографии солдаты расположены в пустоте. Серый фон

предлагает некий хроматический динамизм (с помощью неровного тонирования), но при этом снимок лишен глубины – в нем нет точки схода, которая могла бы задать перспективу и тем самым ввести зрителя в рамку картины. Отсутствие теней деконтекстуализирует двух героев еще больше. В итоге – ни с точки зрения внутренней геометрии снимка (отсутствие точки схода), ни с точки зрения его повествовательной организации (солдаты смотрят в сторону) «Двойные герои» не предлагают какого бы то ни было логического входа в сюжетное и фигуративное пространство портрета. Позиция зрителя преднамеренно дестабилизирована: снимок лишен исторического контекста для интерпретации, он не предлагает «правильную» точку зрения, и в нем нет очевидной визуальной траектории для «освоения» изображения. Не имея четкой перспективы, зритель, таким образом, вынужден занять позицию эпистемологической невнятности и визуальной неопределенности: не являются ли эти «двойные герои» братьями-близнецами? Не сводится ли смысл работы к тому, что на каждого красноармейца можно найти местного коллаборациониста? Или, может, этот двойной портрет представляет собой изображение двойного агента, и в прихотливом повторе тел нужно видеть диахроническую трансформацию одного и того же человека – от коммуниста (слева) к фашисту (справа)? А, может, мы имеем дело с фотографической аллегорией нации, обреченной на жизнь в условиях политически несовместимых режимов? И тогда двойной портрет стоит понимать как визуальную медитацию о преимуществах и недостатках выживания с помощью трансформирующей мимикрии? И потом – *чьими героями* являются эти солдаты?



3. Траектории визуальной ориентации на фотографии А. Ленкевича «Двойные герои».

«В проекте “Двойные герои” я исследую тему нейтрального, исследовательского отношения ко Второй мировой войне», – прояснял А. Ленкевич свой метод исторической фото-аналитики (Бубич 2015). Источником вдохновения для создания снимка послужил телевизионный сюжет об участниках одной исторической реконструкции в Беларуси. По воспоминаниям фотографа, у большинства реконструкторов

«...есть две формы: фашистская и советская. Во время этих реконструкций они приезжают и выступают в той роли, которая удобнее организаторам реконструкций. То есть, с одной стороны, меня шокировало, что есть люди, которые настолько нейтральны по отношению к войне в этой стране [Беларуси], что их интересуют только пуговицы, погоны, и общий вид. Их не интересует идеологическая составляющая, и это просто уникально для страны, где все понимают, кто был плохим, а кто был хорошим. ... они надевают форму, берут автомат, идут убивать противника. А с другой стороны, им все равно за кого воевать. Вот это, конечно, меня до безумия поразило. Человек завтра может убивать фашистов, а потом бить советских, брать Брестскую крепость, не зная, с какой стороны ее защищать. И я решил взять и сфотографировать такого реконструктора в форме, которая у него есть»⁵.

Слияние истории и зрелища, прошлого и настоящего в этом комментарии Ленкевича показательно. История здесь не совсем еще стала историей, а война не совсем еще растворилась в прошлом, продолжая напоминать о себе «сегодня» и даже «завтра». И потому – попытки представить реконструкцию как игровую костюмированную драму подозрительны, а то и «безумны», и должны быть нейтрализованы путем переосмысления подобных игр с историей – допустим, с точки зрения морального выбора или, по крайней мере, его невозможности.

Несмотря на всю «безумность» таких диалогов с прошлым, Ленкевич кропотливо восстановил и задокументировал в своем снимке состояние эпистемологического безразличия со стороны реконструктора, предложив реплику прошлых войн в качестве парадигмы исторической дистанцированности по отношению к событиям, которые редко оставляют кого-либо нейтральным. Важным здесь является то, что это состояние *исторической посторонности* достигается не через обычные фантазии о вневременности или самовымарывании из истории, а через активное освоение доступных форм исторической репрезентации. «Двойные герои» – это действительно проект о «героической» способности двойника вписаться – не теряя при этом лица – в диаметрально противоположные униформы и сценарии.

Таким образом, «принципиальная важность» проекта «Двойные герои» связана по меньшей мере с двумя решающими моментами. Во-первых, фотография эффективно иллюстрирует современную тенденцию обезболивания сложных моментов прошлого с помощью их тщательно срежиссированных репродукций. В процессе такой режиссуры прошлое деконтекстуализируется и изолируется, оказываясь сведенным к разнообразным материальным показателям: пуговицам, ремням, шевронам и прочим пилоткам⁶. Как наглядно показывают «Двойные герои», наиболее действенное отличие коренится не в индивидуальности лиц героев или их окружения, а в орнаментальной специфике их обмундирования. Или, чуть иначе: различие больше не является проявлением какой-то глубинной сущности; различие – это следствие отношения между элементами, находящимися на поверхности. Такая версия «исторического материализма» меняет фокус исторической критики, которая уделяет все большее внимание различным технологиям объективизации исторических событий и процессам их документации и архивирования.

Во-вторых, «Двойные герои» предлагают важную модель субъектности – как в кадре, так и за его пределами, – и выбор Ленкевичем портретного жанра в данном случае имеет решающее значение. В отличие от многих форм миметического изображения, портрет сознательно стирает различие между медиацией (т.е. способом изображения) и ее содержанием (т.е. объектом изображения). Цель портретного изображения, как правило, состоит в том, чтобы отразить – т.е. *визуально задокументировать* – человека (См. *Buchloh* 1994: 54–55). В портрете, таким образом, не только создается образная «копия» человека, но и происходит идентификация портретируемого. Однако в «Двойных героях» эта документирующая функция образа существенно пересмотрена: тщательный реализм фотографии создает подобие доказательной функции портретного жанра только для того, чтобы радикально подорвать ее изнутри. Удваивая лицо, Ленкевич тем самым превращает его в своеобразный «структурный нуль» – в указатель места, которое пока лишено своего собственного содержания. С помощью приема удвоения портрет создает «излишек» индивида, выступая при этом как способ эффективного стирания – нивелирования – индивидуальности⁷. Или, если быть точнее, метод дубликации действует здесь как операция маскирования: миметический реализм ведет к семантической непроницаемости. Установить какие-либо дифференциальные отношения *между двумя лицами* невозможно.

«Обнуляя личность» (*Gumpert* 1988: 56), такое обезличивание-как-маскирование действительно предполагает определенную двойную логику. Например, изображение двух одинаковых лиц можно рассматривать как наглядное выражение идеи о том, что вне социально разграниченного и социально маркированного существования, никакое «я» просто невозможно: без сертифицирующей печати униформы все солдаты – на одно лицо. Впрочем, возможна и другая – противоположная – интерпретация этой же модели: повторное появление лица является символом онтологического постоянства (неустрашимости), которое лишает признаки политической принадлежности (орлы и звезды) их референтного качества. Униформа в данном случае – это лишь пример камуфляжа, это – маскхалат, который можно легко сменить во время маскарада выживания.

Семантическая амбивалентность лица в «Двойных героях» – вне зависимости от их интерпретации – создает структурную возможность для сравнительного анализа двух *фигур*. Преобразуя черты лица в повторяемую формулу, акт обезличивания подчеркивает способность индивидов служить *телесными* носителями несовместимых идеологических знаков. Традиционный баланс между эпистемическим и живописным, характеризующий портрет полностью нарушен: жанр используется здесь не для конкретизации и (творческой) индивидуализации портретируемого (референта), но для материализации его не-прозрачности и не-присутствия.

Децентрированное восприятие субъективности, предложенное Ленкевичем в «Двойных героях», пределами кадра не ограничивается. Учитывая повествовательную непроницаемость двойного портрета, та история, которую предлагает работа, может быть понята только тогда, когда антагонистические полюса героев-двойников опосредованы зрителем. Джон Тэгг предположил, что такая активация зрителя документальным реализмом фотографии есть ни что иное, как работа «риторики вербовки, мобилизационная цель которой состоит в привлечении целевой аудитории к процессу идентификации с воображаемой целостностью ее системы...» (*Tagg* 2009: 57). Фотография Ленкевича схожим образом озабочена процессом активной «вербовки» своей аудитории, но отличие «реализма» «Двойных героев» состоит в откровенной противоречивости этого «документа», завуалированной пеленой его кажущегося реализма. При всей своей тщательной срежессированности, двойные герои воплощают фундаментальный конфликт идеологической фото-системы, заданный их контрапунктным сосуществованием: не только идеологическая целостность «Двойных героев» является воображаемой, но и сам ее реализм оказывается реконструированным. В своей работе Ленкевич не предлагает нарративного завершения этого конфликта, заставляя зрителя занять метапозицию и осмыслить фотографию посредством постоянного «перехода от дистанцирования к идентификации» (*Germer* 1989: 9). Воздерживаясь от любых намеков на возможное решение изображенной дилеммы, «герои» Ленкевича оставляют историю о конституирующей двойственности портрета открытой, привлекая внимание зрителя к эпистемологическим и идентификационным возможностям, которые могут быть найдены в постоянных колебаниях между альтернативами, в техниках не-присоединения, либо в методах бесстрастного освоения доступных исторических форм.

«Двойные герои» лаконично визуализируют главную задачу данной статьи. На первый взгляд возвращение к методу миметического реализма в целом и к консервативному жанру портрета в частности представляет собой некий парадокс. С конца 1980-х годов Минск был важным центром творчества небольшой, но очень активной группы фотографов, последовательно разоблачавших в своих работах предполагаемую объективность и прозрачность фотографии как способа отражения реальности. В своих экспериментальных проектах участники Минской школы фотографии (далее – МШФ) сознательно ставили под сомнение методы, способы и сред-

ства визуальной репрезентации, выходя за пределы натурализованных (и нормализованных) режимов зрительного восприятия. В «Двойных героях» Ленкевич логически завершает длительный период напряженной критики «фото-реализма»: подчеркнутый иллюзионизм его портрета – это лишь способ разрушить условности миметического жанра. Тщательно воспроизводя означающие двух гегемонистских режимов, «Двойные герои» в то же самое время порывают с репрезентационными и референциальными амбициями реализма, сводя документирующие и документальные свойства фотографии исключительно к стремлению составить лексикон имеющихся вестиментарных возможностей – то есть к попыткам видеть историю как историю обличий⁸.

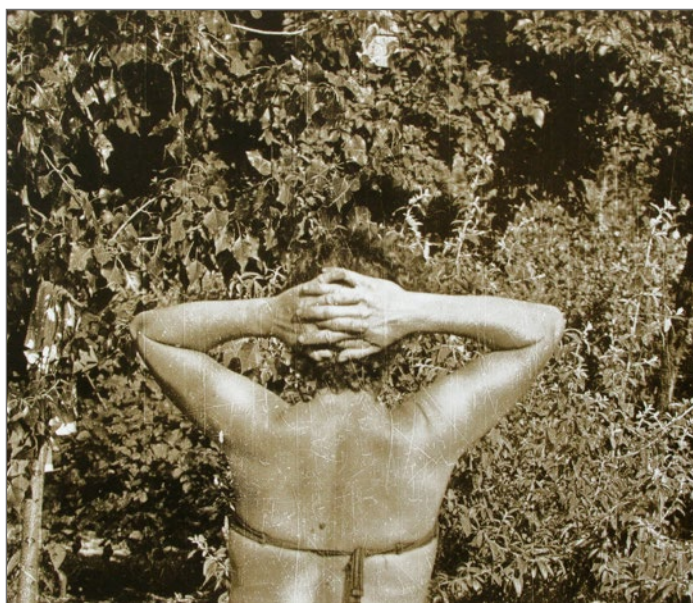
Хотя «Двойные герои» и не являются, строго говоря, примером искусства готовых форм (*readymade art*), в этом двойном портрете можно легко увидеть использование приемов косвенной речи, целенаправленное упражнение в проработке заимствованного языка. Реалистическая портретная живопись здесь целенаправленно используется как жанровое условие, необходимое для пародийных перевоплощений и мистифицирующих реинкарнаций. В своих интервью Ленкевич часто оправдывает неоднозначное отношение «Двойных героев» ко Второй мировой войне следующим образом: «В эмоциональном плане война никогда не была мне близка. Это история о “каждом четвертом, погибшем в Беларуси”. Но я никогда не ощущал этого лично» (см., например: *Ленкевич 2011*).

Для подобного отношения есть вполне конкретные биографические причины. Ленкевич родился в 1981 году и не испытал напрямую последствия мощного взрыва мемуаров и свидетельств о зверствах войны, трагедиях сопротивления и коллаборационизма, которые стали появляться в Советском Союзе с конца 1970-х годов (см., например, *Адамович, Брыль, Колесник 1980; Адамович 1981; Алексиевич 1985*). Для его поколения война, уничтожившая четверть населения Беларуси и превратившая территорию этой страны в крупный лагерь смерти для тысяч европейских евреев (подробнее см. *Веорн 2014*), во многом стала темой, присвоенной государством, темой, окостеневшей в официозных мероприятиях, формализованной в парадах и клишированной в предсказуемых музейных экспозициях (о сходной тенденции в России см.: *Ушакин 2013*). Его фотографическое отображение истории в виде не прямой речи – это идеальный способ выразить эмоциональную дистанцию и отсутствие «личного ощущения». При этом, воспроизводя исторические формулы и визуальные клише, Ленкевич еще больше объективизирует прошлое: семантическая непрозрачность фотографии служит основой для построения прихотливого синтаксиса визуальных отношений между зрителем и двойным портретом⁹.

Британский антрополог Мэрилин Стратерн отметила в одной из своих работ, что «способы, которыми люди объективизируют или репрезентируют себя, не поддаются исчислению», но осуществление этих процессов возможно лишь путем «обретения конкретной формы» (*Strathern 1990: 26*). Исследователи процессов самообъективации обычно сосредотачиваются на «конкретных формах». Однако акт не прямой речи, записанный и представленный на фотографии Ленкевича, показывает, что процесс *обретения* конкретной формы может быть не менее важным. Исследования постколониальных культур Латинской Америки, предпринятые Биллом Ашкрофтом, добавляют важный компонент к общей структурной логике, озвученной Стратерн, а именно – роль властной составляющей, которая во многом формирует и определяет динамику постколониального «присвоения» господствующих систем дискурсивных репрезентаций. По наблюдениям Ашкрофта, колонизированные культуры присваивают господствующие формы, «заставляя их при этом “нести ношу” совершенно другого опыта» (*Ashcroft 2001: 32*). Утилизация господствующих способов репрезентации совершается в этих актах тактической окку-

пации как движение, сознательно направленное «против культуры их происхождения». Смысл такой ре-ориентации заключается в том, чтобы поставить под контроль рамки и формы саморепрезентации (Ashcroft 2001: 116). Идея Ашкрофта о присвоении как тактической оккупации позволяет лучше понять *постколониальную* специфику работы с «готовыми формами» в постсоветских условиях. Постколониальное присвоение реальности – мифической или какой-то иной – это не только и не столько процесс ее упаковки в исторически доступные метафоры (Sahlins 1981). Акты такого присвоения/обретения – это еще и форма миметического сопротивления (см. подробнее: Ушакин 2021: 295–315). Техники присвоения в постколониальном контексте – это, прежде всего, техники переосмысления, благодаря которым подчиненные группы обретают дискурсивную «возможность “сказать свое слово” с помощью категорий, которые возникли для того, чтобы держать их в подчинении» (Ginsburg 2002: 51).

Используя «Двойных героев» в качестве моей отправной точки, я хочу проследить далее становление приема обезличивающего портретирования. Речь пойдет о «конкретной», как сказала бы Стратерн, технологии самообъективации и самопрезентации, которая сложилась в Беларуси до распада Советского Союза и после него, т.е. в конце 1980-х – сер. 1990х годов. Меня будут интересовать различные технологии постколониального присвоения, – так называемое искусство тактической оккупации, – с помощью которых участники МШФ критически присваивали, рефокусировали и реформатировали визуальные языки советского прошлого. Как и в работе Ленкевича, череда опустошенных субъектов, которым дала жизнь МШФ, с удивительным постоянством демонстрирует структурирующую силу «униформы». Обезличенность индивидов компенсируется защитным покровом их камуфляжа. Размывая различие между внешностью и сущностью, субъектность в фотографиях Минской школы проявляет себя в виде словаря костюмов и поз, способных произвести смысловой эффект даже тогда, когда личность портретируемого не может быть установлена. (Илл. 4-5.)



4. Сергей Кожемякин,
«На отдыхе в Евпатории (1965)». Фото-
графия из серии «Семейный альбом:
Настоящие фотографии из настоящей
жизни. 1953–1989».

На этих фотографиях прошлое лишено своего изначального контекста и сводится к сумме вещественных индикаторов. Не стоит, однако, видеть в таком материальном редуцировании стремления к уплощению самой истории. Скорее, редуцирование здесь является методом транскодирования: история понимается как склад готовых вещей, которые можно вернуть к жизни, взять напрокат, перелицевать или присвоить. На место памяти приходят мнемонические объекты; факты вытесняются на второй план тем, что художники русского авангарда 1920-х годов называли «фактурой», то есть, такими осязаемыми свойствами исторических



5. Игорь Савченко,
Из цикла «Без лица», 1990.

артефактов, как цвет, форма или рельефность. «Горизонт физического» и вещественного (plane of physicality) берет здесь верх над «горизонтом внутреннего» и психологического (plane of interiority) (Descola 2014: 274–277).

Я буду называть такие визуальные приемы фигурации *замещающей фотографией* (vicarious photography) для того, чтобы подчеркнуть две ее принципиальные черты – вторичную (readymade) природу источников этого типа фотографии, во-первых, и не прямой тип субъектности, который представлен в данном виде портретирования, во-вторых. Замещающая фотография как визуальный «дискурс самореставрации» имеет немало общего с прозопопеей (de Man 1979: 925, 926). И то, и другое наделяет «отсутствующего, погибшего или безгласного субъекта» «правом речи»¹⁰. Однако в замещающей фотографии этот процесс дарования «лица безликому» приобретает новые черты. Камуфлирование «отсутствующего или не существующего» лица *не является* здесь главной задачей. Но на повестке дня нет и желания сделать неизвестное «таким же познаваемым и запоминающимся, как и лицо». (de Man 1986: 44). Скорее, задача заключается в том, чтобы с помощью «маски или лица» *вывести на поверхность* – т.е. обозначить, а не раскрыть – то, что остается незамеченным в знакомых нарративах и историях (de Man 1979: 926, 929).

Чтобы подчеркнуть продуктивный эффект такой версии прозопопеи, я использую более гибкий в грамматическом отношении термин «маскирование» (*enmasking*). В маскирующих актах визуальной фигурации, предпринятой участниками МШФ, я предлагаю видеть любопытный пример постколониальных присвоений, в которых визуальные коды и установки советского периода трансформировались в процессе их реставрации.

Использование концепций постколониальной теории для интерпретации посткоммунистического настоящего Беларуси позволяет мне обозначить структурную гомологию между государствами, возникшими после распада Советского Союза, с одной стороны, и более традиционными местами постколониального опыта, с другой¹¹. Постколонии коммунизма появились на развалах совсем иных режимов господства и подчинения, но они сталкиваются с тем же самым вопросом, что и хорошо знакомые постколониальные сообщества Латинской Америки или Юго-Восточной Азии. А именно: «Как сделать колониальное прошлое доступным, не активировав при этом формы колониальной субъектности, которые выступали основой колониального опыта?» На мой взгляд, замещающая фотография предлагает любопытный выход из этой

ситуации – присутствие без идентификации и маску без лица. Или, чуть иначе, игры с готовыми формами, стереотипами и клише, предложенные участниками МШФ, сделали возможной такую вторичную переработку визуальных формул советского периода, которая оставляет постсоветским фотографам пространство для демонстрации своего авторского несовпадения с формулами, воспроизведенными в их фотоработах.

Фотопроекты МШФ строятся на активации фотообъектов прошлого, и поскольку такая «вторичная» фотография не может документировать или объективировать взгляд самого фотографа, то авторские акты миметического сопротивления реализуются в данном случае непрямо. Главным становится «синтаксис» и «интонация», а не «содержание». «Найденные» снимки отбираются, комбинируются и визуально трансформируются, создавая *post factum* архив ушедшего времени.

Постколониальные архивы, созданные ретроспективно, во многом состоят из визуальных аналогов не прямой речи, демонстрируя тем самым свою базовую зависимость от выразительных форм, которые уже подверглись разнообразным практикам медиации¹². Деривативность такой визуальной продукции, разумеется, проблематична. Однако она хорошо обнажает те «парафразирующие» приемы, с помощью которых доступное визуальное наследие может подвергаться разнообразным воздействиям вторичной обработки – рефокализации, смене последовательности, тональному уплощению и т.п.

Вынимая исходные снимки из их первичного контекста, замещающая фотография особенно отчетливо обнажает то, что Джошуа Белл называл «промискуитетной природой» фотографии (Bell 2008: 124). Неизвестное происхождение снимков, отсутствие информации об изображенных людях, ограниченная читаемость их изобразительного слоя, подвергшегося воздействиям времени, значительно сужают возможности реставрации исходного посыла снимков. В то же время эта намеренная деконтекстуализация открывает дорогу различным формам метадискурсивных взаимодействий с присвоенными образами, подчеркивая важность композиционных ходов, составляющих процесс фигурации.

В рамках данной статьи я сосредоточусь только на одном типе фигурации, преобладающем в работах фотографов Минской школы. Все серии фотографий, о которых пойдет речь, были созданы в рамках изобразительных конвенций портретного жанра. При этом, как и в «Двойных героях» Ленкевича, акт портретирования использовался участниками МШФ для обозначения дистанцированного и дистанцирующего – *принципиально не вовлеченного* – присутствия фотографа (фотографии). Формы самообъективации, представленные в проектах Школы – не прямые взгляды, фрагментированные тела и деконтекстуализированные пространства – отличаются поразительной непрозрачностью и непроницаемостью. Обильное использование осязаемой фактуры и семантически нагруженных предметов в этих фотографиях компенсирует неочевидную субъектность изображенных людей и их фотографов. Позиционируя себя *рядом* с жанром портретной репрезентации (и связанной с ним истории), фотографы Минской школы в значительной степени свели на нет референциальную функцию фотопортрета. Благодаря приемам обезличивающего присвоения портретного жанра, они смогли визуализировать формы своего непрямого – постколониального – присутствия. (Илл. 6-7)

Мое знакомство с этими фотографическими материалами также было непрямым. В Минск я стал приезжать с конца 1990-х, но о Минской школе фотографии узнал лишь в 2009 г., во время своего полевого исследования нарративов о постсоветском суверенитете. Мои собеседники –



6. Игорь Савченко,
Из цикла «Алфавит жестов-2», 1991.

7. Сергей Кожемякин,
«Фото на память, Одесса (1962)».
Фотография из серии «Семейный
альбом:
Настоящие фотографии
из настоящей жизни.
1953–1989».



минские интеллигенты – часто упоминали Школу в интервью, но ее присутствие было скорее виртуальным, чем реальным. У МШФ отсутствовала четко оформленная институциональная база; работы ее участников не экспонировались в постоянных коллекциях музеев и галерей. Редкие выставки проводились во временно приспособленных помещениях – будь то читальный зал библиотеки или фойе кинотеатра. До недавнего времени местные издатели мало интересовались популяризацией работ МШФ¹³, а несколько западных каталогов, в которые вошли работы минских фотографов, было невозможно найти (см., например: *Past Future: 1998*; *Pejic, Elliott 1999*; *Reuter 2009*).

В процессе интервью и встреч с участниками группы, в ходе посещения их выставок и лекций мне удалось постепенно собрать обширную коллекцию цифровых фотографий и отпечатков. Визуальные нарративы минских авторов имели немало общего с тематикой отсутствия и дистанцирования, о которых я писал ранее (*Ушакин 2011: 209–233*). Разные формы отсутствия и тут сочетались с попытками сохранять дистанцию по отношению к недавней советской истории как истории чужой и чуждой. Но в отличие от философов или историков, фотографы были вынуждены – в силу самой природы фотографического медиума – искать и находить материальное или визуальное подтверждение нарративам об украденной истории и отсутствующей субъектности. После нескольких месяцев полевых интервью с историками

и философами я наконец нашел сообщество, которое не просто настаивало на своей апофатической позиции (Ушакин 2020; Oushakine 2017), но и могла практически продемонстрировать в своих фотоработах «присутствие отсутствия в режимах визуального существования» (Demos 2013). К моему удивлению, романтические фантазии о золотом веке Беларуси во времена Великого княжества Литовского, популярные среди минской интеллигенции, имели ограниченную ценность для фотографов МШФ. В своих проектах они предложили новую форму диалога с недавним прошлым, активно используя артефакты советского периода для комментариев по поводу (пост)советского настоящего.

Визуальная природа этих нарративов одновременно упрощает и усложняет задачу антрополога. Практически все проекты МШФ имеют политический посыл, однако почти все они остаются при этом политически амбивалентными. Как и «Двойные герои» Ленкевича, почти все работы моих собеседников сохраняли подвижность своего смысла: в них нет однозначных ответов, как нет в них и стирания прошлого. Эти акты художественного присвоения прошлого – одновременно диалогические и критические – можно воспринимать как примеры его физической проработки доступными визуальными средствами. Созданные в доцифровую эпоху, замещающие фотографии являются результатом интенсивного погружения фотографов в процесс многократного, серийного *опосредования* (ремедиации). Бесконечные технические манипуляции с готовыми формами – их пересъемка, кадрирование, увеличение, множественная экспозиция, раскрашивание, монтаж и т.п. – придали процессу постколониального архивирования прошлого на редкость тактильный характер.

Подробно анализируя эти взаимодействия с визуальными отпечатками истории, я хотел бы привлечь внимание к мало исследованной области этнографии медиа. Я не буду останавливаться на *технологиях* медиации, *сетях* распространения или *социальной жизни* медиаобъектов; вместо этого речь пойдет о специфике взаимодействия между репродукционными возможностями фотографического медиума с одной стороны, и исторически доступными способами фотописи – т.е. вписывания (*inscription*) в кадр – с другой. В своем исследовании «трофейной фотографии» (*salvage photography*), собранной в ходе кембриджской фотографической экспедиции в Торресовом проливе, Элизабет Эдвардс называет фотографию «пространством взаимодействия», то есть, визуальным объектом, способным порождать социальные отношения, которые имеют последствия за пределами визуального (Edwards 1998: 121–122). Разделяя в целом этот подход, я хочу внести в него важное дополнение: я верну визуальное в центр внимания, чтобы рассмотреть сам фотокадр как пространство социальных вмешательств и взаимодействий.

СИНТЕТИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ

История портретного жанра в советский период была непростой. Не вдаваясь в ее подробности, я отмечу лишь одну тенденцию, важную для развития моего аргумента. После революции 1917 года жанр портрета был сброшен с корабля современности как жалкая попытка воспроизвести реальность средствами художественного иллюзионизма. Например, в своем манифесте 1924 г. об увековечивании памяти Владимира Ленина Казимир Малевич (в очередной раз) провозглашал конец изобразительного искусства, сравнивая его с зеркалом, не имеющим собственного содержания. Отдать дань памяти вождю по-настоящему, по мысли К. Малевича, значит не множить его лицо в портретных образах, а воплотить его идеи в форме куба – символа вечности (см.: *Малевич 2016: 834–839*). В своей программной статье «От картины к фото» Осип Брик, один из ключевых деятелей русского формализма, также четко разграничивал «старое» (реакционное) и «новое» (революционное) понимание портрета. Как утверждал Брик в 1928 г., живопись и литература «дооктябрьского периода (феодалного и буржуазного) ставила себе задачей выхватить отдельных людей и отдельные события из общего контекста и на них фиксировать внимание людей» (*Брик 2015: 10*). Отсюда постоянное стремление превратить людей в *dramatis personae*, – автономных драматических персонажей, – лишенных той среды, которая изначально определяла их социальный смысл. По определению Брика, портрет воспринимался как «явление <...> идеологическое», которое использовалось для производства и утверждения автономии буржуазной личности (*Брик 2015: 9*).

Портретная фотография, по Брику, попадала в сходную ловушку. Создавая «искусственную фотографическую обстановку» в фотоателье, фотограф «абстрагировал» и «алгебраизировал» жизненные ситуации, приближая фотографию к произведениям живописи. Подлинно современный фотограф должен, с точки зрения Брика, не абстрагировать, а декодировать. Его задача заключается в том, чтобы выявить визуальными средствами *социальную* значимость индивида, события или объекта. Соответственно, цель не в том, чтобы сфотографировать человека

«...когда он один и когда он находится в фотографическом положении, а обратно – поймать его тогда, когда он максимально связан с окружающей средой и действует реально, а не фотографически. <...> Нельзя давать изолированно один дом, одно дерево <...>. Должно быть ясно из снимка, что этот дом интересен не сам по себе, а интересен как часть в общей структуре улицы, города и что ценность его не в его зрительных очертаниях, а в той функции, которую он выполняет в данной общественной среде» (*Брик 2015: 13*).

Процесс современной фотописы людей и вещей должен был выводить на первый план системные качества, скрывающиеся за внешним обликом. Репрезентация понималась одновременно как изобразительное и аналитическое действие: изображение и код, икона и индекс в одном кадре. В таком контексте индивидуальность служила локальной точкой входа в систему, метонимической связью с более широкой социальной «структурой» или «функцией». И чтобы эта социальная функция была ощутимой, индивидуальные – «драматические» – черты личности нужно было сгладить. При этом основательное приглушение индивидуальных черт не означало их стирания. Александр Родченко, например, в 1928 г. призывал отказаться от гомогенизированной синтетической целостности портрета ради массы моментальных снимков: «Нужно твердо сказать, что с возникновением фотодокументов не может быть речи о каком-либо едином непреложном портрете. Больше того, человек не является одной суммой, он – многие суммы, иногда совершенно противоположные» (*Родченко 1928: 15*). На смену суммирующему «портрету-биографии» должен был прийти «портрет-характеристика», который показал бы индивидуальные черты человека, не ограничиваясь рамками рассказа его истории¹⁴.

В первые послереволюционные десятилетия требование сохранить индивидуальность в ее динамических повторениях, взятое вместе с идеей аналитической репрезентации, породило серию проектов, которые стремились найти баланс между индивидуальным и системным. Политические фотопортреты Эль Лисицкого и Густава Клуциса были, возможно, наиболее яркими примерами этого желания соединить статичность крупных идеологических икон с динамизмом, созданным мозаикой отдельных лиц (Илл. 8-9).

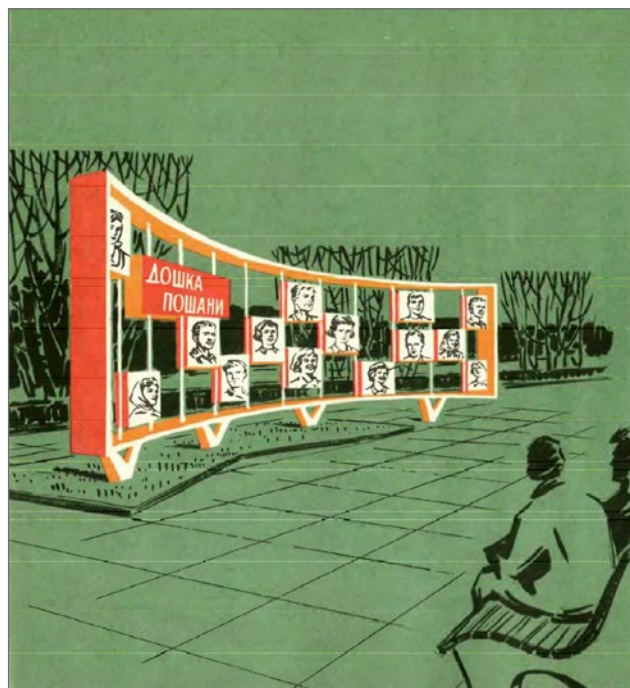
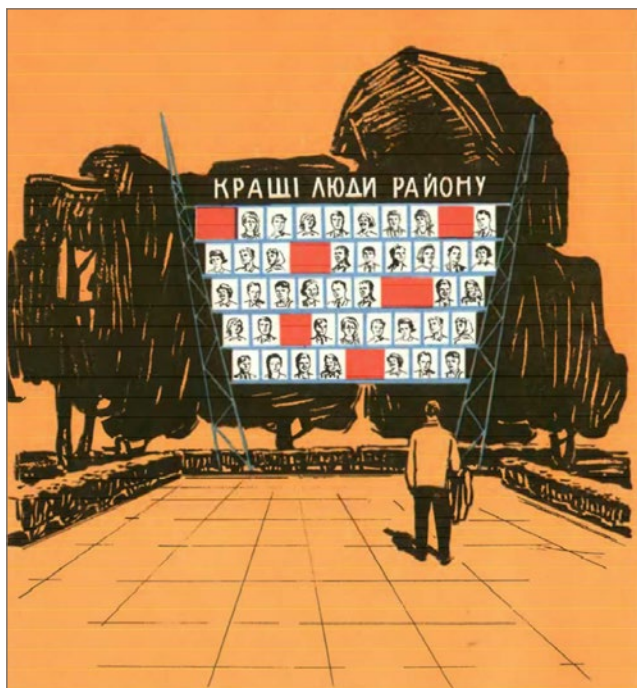


8. Эль Лисицкий, «Ленин». 1930.

9. Густав Клуцис,
«Со знаменем Ленина победили мы в боях за Октябрьскую революцию». 1933.

К 1960-м годам эти формальные эксперименты с конвенциями портретного жанра сойдут на нет. Революционный динамизм будет полностью утрачен, и живописные изображения человека, извлеченного из его социальной среды, вновь станут нормой. При этом требование социальной актуальности, сформировавшее советскую фотографию на ее ранних стадиях, сохранится, хотя и в сильно измененной форме. «Синтетический портрет», который так яростно атаковал Родченко в конце 1920-х годов, обретет свою специфическую позднесоветскую форму, в которой сольются воедино отдельные снимки и общая идеологическая структура. Эта позднесоветская форма портретирования – скорее системная, чем синтетическая – прочно закрепила индивидуальные фотопортреты в пределах идеологических рамок. Реальное исполнение этих портретов разнилось, но многие из них оказывались местными версиями вездесущего жанра советской визуальной пропаганды, известного как «Доска почета». На таких «досках» индивидуальные снимки ударников труда и образцовых граждан сводились воедино с помощью материальной основы/структуры большего формата¹⁵. (Илл. 10-11).

Варианты таких досок существовали на всех уровнях социальной организации – от школьного класса и университетского холла до заводского цеха и военной части. Идея Брика о системности репрезентации переводилась на доске почета в политические лозунги и знаки, а тезис Родченко о динамическом индивидуализме приобретал там форму автономного портрета-кадра. Идеологическая система проявляла себя открыто, выступая и (материальным) фоном, и общей



10-11. Образцы досок почета серийного производства. Источник: «Элементы наглядной агитации в благоустройстве городов и сел» // под ред. Л.Н. Головки. Киев: Издательство «Будівельник», 1967.

(структурной) рамкой. В свою очередь, подчеркнутая автономия каждого снимка предлагала зрителю множество индивидуальных черт и точек визуального входа в визуально-идеологическую систему. Собственно, способ портретирования для «Доски почета» обнажал систему и ее элементы, базис и надстройку, код и репрезентацию. Во многих советских кабинетах экспонировался одинаковый переносной иконостас почета: гляцевый алый плакат предлагал сводный портрет членов Политбюро ЦК КПСС, на котором все визуальные условности жанра находили свое воплощение в образцовом идеологическом контексте.

Разумеется, корпоративный групповой портрет не был полностью советским изобретением. Подобные «залы славы» существуют во многих сообществах. Однако именно в позднесоветской версии этого жанра стилистическая анонимность индивидуальных портретных изображений подчеркивалась с особым усердием. Идея приглушения индивидуализма во имя более широких социальных, политических или географических установок здесь была доведена до предела. Фото на доске почета означало не только признание личных достижений, но и встраивание – *фото-вписывание* – в новую форму коллективности. Так, на плакате Политбюро 1979 г. значимость отдельных лиц связана не с их персональными чертами, а с их принадлежностью к общему (красному) полю власти, освященному призрачным явлением В.И. Ленина. В этих рядах партийных лиц без личных черт с трудом можно прочесть что-либо вынужденное об их социальном, этническом или профессиональном статусе. Костюмы, прически и позы здесь тщательно оптимизированы с тем, чтобы создать авторитетный показатель социального единства и коллективного руководства.

В ходе такой апроприации портретного жанра для нужд советской пропаганды сам жанр претерпел любопытное изменение. Он стал самореференциальным, то есть репрезентирующим не столько конкретных людей, сколько конвенции портретирования, присущие данному историческому периоду. Синтетический портрет маскировал внутренний мир людей: смещая акценты с биографического на графическое, он тем самым привлекал внимание к своей собственной композиционной морфологии. Системная организация портрета оказывалась важнее изображенных на нем людей (Илл. 12).

12. Автор не установлен,
Синтетический портрет:
Политбюро ЦК КПСС. 1979.



ЗАМЕСТИТЕЛИ СУБЪЕКТНОСТИ

«Детский альбом» (1989) минского фотографа Сергея Кожемякина (1956 г.р.) вырос из этого позднесоветского жанра коллективной фотографии обезличенных индивидов. Собранный во время перестройки – бурного периода публичной открытости и политической критики в Советском Союзе в 1985–1991 гг., – «Детский альбом» стал поворотным событием в истории Минской школы фотографии. Учитывая содержание «Альбома», серия несколько неожиданно вывела на первый план серьезную проблему процесса/акта фотописи (inscription).

Говоря генеалогически, «Детский альбом» относится к жанру «найденного объекта» (objet trouvé) в самом прямом смысле. В 1988 г., Кожемякин, навещая своих родителей в Минске, наткнулся на несколько рулонов отснятой фотопленки, выброшенных возле их дома. Через несколько месяцев ему попались еще несколько пленок. Происхождение негативов так и осталось неизвестным: может, фотоателье поблизости или фотограф, живущий неподалеку, таким образом избавлялись от ненужного им материала. Найденные Кожемякиным изображения были постановочными портретами детей разных возрастов: малыши, дети дошкольного возраста, учащиеся средних и старших классов. Дети в костюмах гусаров императорской армии или русских царевн выражали целый спектр эмоций – от полного замешательства и горделивой рисовки до раздражения и досады. Для своего «Альбома» Кожемякин отобрал из более чем двух сотен негативов всего восемнадцать портретов. Эта серия стала визитной карточкой Кожемякина, представляя неожиданную смесь пронзительных взглядов, аляповатых костюмов и царяпин на поверхности снимков. Практически все крупные каталоги и выставки Минской школы включали отдельные фотографии из этой серии. Несмотря на такую популярность, «Детский альбом» никогда не экспонировался целиком, и увидеть все изображения вместе можно только на сайте фотографа¹⁶. (Илл. 13).

При всех своих различиях почти все изображения «Альбома» передают одно и то же беспокойное чувство разрыва между тем, что Ариэлла Азулай называет «событием фотографии» и «сфотографированным событием» (Azoulay 2012: 21). Костюмы, позы и взгляды с трудом скрывают ощутимые отзвуки того неловкого (и незадокументированного) взаимодействия

между фотографом, детьми и камерой, которое предшествовало моменту съемки. Застыв в своих позах и глядя прямо в объектив, дети обнажают присутствие фотографического медиума. Не имея предзаданного сценария действий, они делают очевидным, что процесс фотопортретирования – это не что иное, как костюмированный перформанс, навязанный фотографом и исполняемый на камеру.



13. Сергей Кожемякин,
Из серии
«Детский альбом». 1989.

Акт фотописи, который мог стать поводом для веселого праздника-маскарада с костюмами и переодеваниями, на практике оказался процессом неравной борьбы за власть между субъективирующей камерой и потенциальными объектами кадра. Судя по снимкам, эти портреты были не просто постановочными, но и принудительными. Жизнь здесь «захвачена» фотокамерой не врасплох; жизнь в данном случае прекрасно отдавала себе отчет о вторжении ее «захватчиков». Вмешательство фотографа здесь очевидно: царапины, заломы и перфорация на пленке дополнительно овеществляли ход визуального кодирования, словно обнажая синяки и раны, нанесенные процессом фотописи. (Илл. 14).

В нашей беседе весной 2009 г. Кожемякин особенно настаивал на том, что в своих проектах он не нарушает документальную целостность найденных источников (в отличие от многих из его коллег). Он не добавляет царапин, чтобы увеличить ауратический эффект снимков, и не убирает заломы, чтобы усилить их эмоциональное воздействие. Эта подчеркнутая верность исходной текстурной целостности фотодокумента мне кажется симптоматичной. Пожалуй, более, чем кто-либо другой из фотографов МШФ, в своих проектах Кожемякин выдвигает



14. Сергей Кожемякин,
Из серии
«Детский альбом». 1989.

на передний план текстурные следы присутствия медиума, словно пытаюсь понять эстетическое воздействие и смысловую нагрузку его материальности. Царапины и перфорация помогли развеять миф о прозрачности и объективности медиума. Более того, повреждения на поверхности фотопленки могут восприниматься как следы ее собственного прошлого. Нехватка информации о биографиях людей на снимках восполняется родимыми пятнами самих фотообъектов, или, словами самого Кожемякина, «фактурой времени»¹⁷. Иными словами, выхолощенность внутренней жизни персонажей этих фотографий не только усилила значимость их внешней – замаскированной – составляющей. Благодаря этой выхолощенности стал возможен сдвиг общей ориентации снимка: с события, подвергнутого фотописи, к инструментам и режимам процесса фотографического документирования. С референциальной функции портретной серии – к серии как организационной форме.

Работа Кожемякина с «готовым» и «найденным» материалом отчасти предопределила его интерес к исследованию роли и значимости самого медиума. Стандартный трехчастный ассамбляж, состоящий из фотографа, фотографируемого и самой фотографии (Halvaksz 2010: 415), здесь приобрел дополнительный компонент – фотографа фотографий. Невовлеченность Кожемякина в реальное событие фотографии позволила ему занять продуктивную метапозицию по отношению к визуальным материалам. В разговоре со мной он не раз повторял, что единственным методом его работы был отбор, точнее – выбор. Избегая радикальных преобразований, он подходил к найденным фотографиям метонимически – как к визуальным уликам, способным привести к более широким пластам социальных отношений.

И, действительно, фотодокументам в «Альбоме» не свойственна ни театральная возгонка, ни политическая перезарядка, нередко встречающаяся во многих работах, например, Кристиана Болтански. В своих проектах, основанных на найденных фотографиях, Болтански часто изменял присвоенные им фотографии и встраивал их в сложные трехмерные инсталляции,



15. Кристиан Болтански,
Памятник Одесса. 2017.

создавая монументальные дисплеи (Илл. 15). В «новой» жизни эти фотографии, – намеренно очищенные от своей референциальной функции, – начинали играть новые «роли», выступая мемориалом, местом памяти или «источником эмоциональности». В новых контекстах и в новом воплощении, они превращались в фотографические места паломничества в память о тех, кто ушел навсегда (*Grenier 2010: 65*).

Фотопроекты Болтански и «Альбом» Кожемякина, безусловно, имеют немало общего – в обоих случаях мы имеем дело с жанром замещающей фотографии и практиками серийной ремедиации. Но оба автора демонстрируют принципиальное отличие. Если в инсталляциях Болтански невозможно не заметить настойчивое присутствие автора, то в сериях Кожемякина демонстрируется совсем иной способ присвоения визуальных объектов прошлого. Сведя к минимуму собственное участие в позаимствованных (и отобранных) кадрах, Кожемякин смог активировать не столько аффективные, сколько аналитические возможности фотографии. Присутствие автора проявляется не в самих изображениях и даже не в рамке, которая сводит их вместе, а в отношениях *между* снимками, которые отбор фотографий был призван высветить. В результате процесс конструирования «Альбома» превратился в каталогизацию изобразительных клише, социальных типов и жестов. История стала формой – или, учитывая контекст, серией униформ.

Борис Эйхенбаум, один из лидеров русского формализма, в своей ранней работе о Михаиле Лермонтове сформулировал полезное различие между двумя типами художников и писателей, разделив их на тех, кто работает с готовыми материалами, и тех, кто создает инновационные артформы. Исследуя русскую литературу XIX века, Б. Эйхенбаум проследил корреляцию

между эпистемологическими интересами различных поколений одного и того же художественного направления и их расположением на временной оси. Творческое переосмысление уже имеющихся – «чужих» – материалов было характерно для «писателей, замыкающих собой литературную эпоху» (Эйхенбаум 1924: 44). Более «ранние» поколения, как правило, утверждали себя в искусстве, открывая новые пути и вводя в употребление новые материалы. Более «зрелые» поколения того же художественного движения были склонны к творческому присвоению уже существующих материалов – к их организации, систематизации и другим способам «сплачивания» предшествующих открытий: «...писатели, канонизирующие или замыкающие собой определенный период, пользуются этим материалом, потому что внимание их сосредоточено на *методе*» (Там же. С. 45. Курсив мой). Для Эйхенбаума внимание к методологии было маркером более общего эпистемологического интереса. Этот «априорный подход», как его называл формалист, опирался на примеры и доказательства лишь для того, чтобы подтвердить уже сформулированный тезис. Писатель, следующий априорному подходу,

«...пишет формулами <...>; он уже не ощущает в них семантических оттенков и деталей, они существуют для него как абстрактные речевые образования <...>. Ему важен общий эмоциональный эффект; он как будто предполагает быстрого читателя, который не станет задерживаться на смысловых или синтаксических деталях, а будет искать лишь впечатления от целого» (Эйхенбаум 1924: 97)

Эйхенбаум подробно показывает, как Лермонтов использовал готовые сюжетные формы, тематические конфигурации и поэтические конструкции для того, чтобы с помощью этих «речевых образований» создать «декламационные стихи», полные риторической силы. По мнению формалиста, в итоге у Лермонтова звуковая и эмоциональная окраска брала верх над объяснительной функцией речи (Там же). Или, чуть иначе: фактура затмевала факты.

Внимание, которое Эйхенбаум уделяет временному аспекту творческой реапроприации придает важное дополнительное измерение тому, как трактует постколониальные реди-мейды Ашкрофт. Постколониальная фотография «завершает» советский период не только тем, что ведет подрывную работу по использованию «советского» языка в новых целях, но и тем, что обнажает внутреннее устройство его аффективной власти. Привычные технологии колониальной мимикрии – копирование, дублирование или воспроизводство – все еще в ходу, но их направленность меняется таким образом, чтобы создать возможность для появления разнообразных интервенций на уровне *общей организации* этих копий и дубликатов. Смысл замещающей фотографии не в *подражании* господствующему стилю, а в *создании архива* подражательных приемов.

«Априорное» увлечение Кожемякина готовыми фотографиями показывает именно этот сдвиг – от раскрытия *внутренней сложности* каждого кадра серии в отдельности к обнаружению *системных принципов* серийности. Цветная версия его «Детского альбома», представленная в 2008 г., предлагает грамматику поз, букварь выражений лиц и таблицу базовых аффективных состояний. Чтобы соблюсти более точно условности жанра, Кожемякин обрезал практически все края с перфорацией (в более ранней версии они обрамляли кадр), но оставил нетронутой эффекты текстуры пленки. (Илл. 16)

Если ранние (тонируемые) версии фотографий подчеркивали различия в реакциях детей на вторжение фотографа и камеры, то «цвето-маскировочная» версия серии позволила увидеть прежде незаметные структурные аспекты. Избыточная орнаментальность одежды в этой серии с трудом скрывала ограниченный выбор нарядов, поз и гендерных ролей. Сведенные вместе изображения представляли не разнообразие, а одинаковость. На удивление, цвет не сделал



16. Сергей Кожемякин, «Детский альбом» в цвете. 2008.

«Детский альбом» сложнее. Скорее он в очередной раз подчеркнул ограниченность выразительных средств: в данном случае ограниченность хроматической палитры (красный-синий-белый).

Рассказывая мне о серии, Кожемякин выделял дисциплинирующий эффект этих ограничений. Ограничения делают видимыми правила, и серия, по его словам, документирует непрерывный «механизм социализации». Альбом показывает «процесс встраивания человека в систему», которая учит «подыгрывать» ей – сперва надев на себя чужую одежду, а затем сделав подходящее выражение лица. Указав на пару портретов, фотограф подытожил эффект этой преобразовательной мимикрии: «Смотри, там есть еще такие [дети], которые уже знают, что это игра, что надо подыгрывать», и у них «уже такие циничные лица».

Априорный подход Кожемякина напомнил мне о семиотическом исследовании масок, предпринятом Клодом Леви-Строссом. Для французского антрополога значение масок также заключалось в системном характере их отношений. Своеобразие и сходство масок оказывалось следствием тщательно просчитанной внутрисистемной референциальности. В своем исследовании Леви-Стросс показывал, как маски, наряду с их дифференциальным качеством (уникальность), выполняли также и референтную функцию (семейное сходство). Они обозначали более крупную символическую систему, конституирующую их в первую очередь как набор соотносимых друг с другом предметов. Как отмечал антрополог, каждая маска серии

«...отвечает другим типам, контуры и цвет которых он трансформирует, обретая свою индивидуальность. Для того чтобы эта индивидуальность противопоставлялась индивидуальности другой

маски, необходимо и достаточно, чтобы доминировало одно и то же отношение между сообщением, передать или обозначить которое является функцией первой маски, и сообщением, которое в той же либо в соседней культуре должна передавать другая маска. <...> с каждым типом масок связаны мифы, имеющие целью объяснить их легендарное либо сверхъестественное происхождение и обожать их роль в ритуале, экономике, социальной жизни...» (Леву-Стросс 2000: 25).

Кожемякин в своем «Альбоме» сходным образом обнажает непрерывную игру сходства и различия, артикулируя через индивидуальные портреты фундаментальное высказывание о социальном единстве (абстрагированном при помощи однообразных цветов и жестов) и социальном равенстве (алгебраизированном при помощи типовых костюмов). В итоге – во многом благодаря своей костюмированной «маскировке» – персонажи «Альбома» метонимически продемонстрировали свою связь с серийным портретом советской системы в целом.

Стремление Кожемякина уравнивать «систему» с выражением лица важно; принципиально и его замечание о «встраивании человека в систему». Однако значимо и то, что существование «системы» в этом случае может быть осмыслено только ретроспективно и «априорно». Системное «единство» фотографической коллекции или детской коллективности – продукт воображения. Скорее всего, фотографии никогда прежде не собирались в единую серию, и, учитывая разницу в возрасте, в реальности дети, запечатленные на снимках, вряд ли могли принадлежать одному коллективу. Превращая последовательно снятые автономные фотографии в единовременно воспринимаемую альбомную серию, Кожемякин сделал видимым системное распределение вещей и людей, которое иначе было бы невозможно заметить.

Несмотря на важность манифестации этого системного эффекта, мне было сложно согласиться с выводом Кожемякина о том, что ограниченный выбор костюмов и половых ролей (предложенных фотографом) репрезентирует *социальную* структуру. Разумеется, тоскливое однообразие снимков в «Детском альбоме», снятых для будущих поколений в последние советские годы, можно интерпретировать как критику существующего социального порядка, в котором даже царевны (Минска) обречены носить один и тот же наряд. Но в доступных коллекциях фотографий последних десятилетий советской эпохи можно обнаружить и противоположную тенденцию. Когда в конце 1970-х годов американский фотограф Дэвид Этти предложил киевлянам сфотографировать самих себя в его временной студии в Киеве, то итогом стала неожиданная документация очевидной тяги людей к экспериментам с медиумом и способами самопрезентации. В этих автопортретах практически нет признаков скованности, не говоря уже о проявлениях наигранного цинизма (Илл. 17-18)¹⁸.

На таком фоне «искусственную фотографическую среду», срежиссированную Кожемякиным в «Детском альбоме», можно рассматривать как комментарий по поводу самого процесса фотографического вписывания. «Детский альбом» выражает не позднесоветскую версию леви-строссовского *мифа* о происхождении (например, о социальном равенстве, при котором любая школьница могла стать царевной), но постколониальную вариацию на тему бартовской *мифологии*. «Альбом», иными словами, – это дистанцированное размышление о технологиях мифотворчества с их настойчивыми попытками «под невинным обликом самых неподдельных житейских отношений обнаруживать глубинную отчужденность, прикрываемую этой невинностью» (Барт 2008: 320).

«Циничные лица», обнаруженные Кожемякиным в акте герменевтического подозрения, действительно были ответными жестами на оклики «системы». Но эта система – система фотографической медиации. «Альбом» позволяет увидеть в процессе фотописи механизм подчинения. Показательно и другое: серия-альбом хорошо продемонстрировала, насколько акт



17-18. Дэвид Этти,

Из серии «Русский автопортрет» (David Attie, *Russian Self-Portraits*. New York: Harper & Row, 1977).

подчинения портретирующему давлению фотографа связан с «абстрагированием» индивидуальных черт портретируемого. Портретная фотография опустошает изображенных людей, лишая их «любых остатков внутренней и личной самости» и преподнося их в замаскированном виде – как «публичных суррогатов субъектности» (Buchloh 1994: 62). Проще говоря, в царевнах и гусарах Кожемякина, а также в «Двойных героях» Ленкевича мне представляется показательным не столько отражение процесса отчуждения человека от своего «я», сколько те техники маскирующей объективации, которые вновь и вновь документировала замещающая фотография. Более того, благодаря своей повторности (и вторичности), двойные и серийные портреты высвечивают странную связь между исчезновением – обезличиванием – субъекта и постоянным присутствием обличья – костюма, который «навязывает себя так, как будто он все еще наполнен жизнью» (Kracauer 2014: 36). Судя по всему, индивиды могут приходить и уходить, сменяя друг друга, но униформа остается непреходящей.

Возможность превращения системного портрета в каталог обличий во многом была предопределена необходимостью смириться с вынужденным отсутствием «семантических оттенков и деталей». Замещающий фотограф, как показывают работы Кожемякина и Ленкевича, «обречен на метаязык» – подобно мифологам, о которых пишет Роланд Барт (Bart 2008: 322). И чтобы суметь вывести визуальную формулу из найденных историй и субъектностей без биографий, замещающий фотограф вынужден держать реальность на расстоянии, надежно скрывая при этом свою собственную личность. В следующем проекте Кожемякина этот отказ от контекста и субъектности ради обнажения процесса фотографической документации прочитывается особенно явно. Его «Семейный альбом» также основан на заимствованных фотографиях, однако подзаголовок проекта – «Настоящие фотографии из настоящей жизни: 1953–1989» – настаивает на документальном характере этих фрагментов непрямо́й речи. По большей своей части

фотографии были «найжены» в архивах родителей и брата Кожемякина. Оставаясь верным своей позиции, – внешней по отношению к портретному жанру, – фотограф отобрал ряд изображений, на которых кадрирующее и композиционное вмешательство фотоаппарата особенно очевидно. Примечательно, что в фотосерии почти полностью отсутствуют портреты позирующих родственников, снятых крупным планом, – именно они обычно составляют большинство фотографий в семейных альбомах (о семейном портрете как ключевом компоненте «финансируемого государством, “современного” режима визуальности» см.: *Vokes* 2008: 347). Место таких портретов в серии занято любительскими снимками повседневных семейных сцен. У большинства изображенных людей лица не искажены, но, в то же время, фокус аппарата фиксируется не на них. Чаще всего взгляд фотографа выделяет вещи, которые обычно остаются за кадром. (Илл. 19-21).



19-21. Сергей Кожемякин,
Из серии «Семейный альбом:
Настоящие фотографии из настоящей жизни.
1953–1989».

Во многих работах случайное кадрирование нескольких изображений еще больше усиливает это отвлекающее и объективирующее присутствие фотобъектива. «Присутствие» Кожемякина (ок. 1980 г.) является тому хорошим примером (Илл. 22). На фотографии, входящей в «Альбом», изображен мужчина в военной форме. Он позирует, стоя в углу открытой террасы, расположенной где-то высоко в горах. Одна рука держится за ограду, другая – непринужденно упирается в пояс. Вертикаль тела военного находится вне центра кадра, но это смещение структурно балансируется параллелями горизонтальных перекладин ограды. Далеко внизу море бесшовно сливается с небом. Портрет вполне мог бы быть типичным примером «фотокарточки из отпуска», если бы не отсутствие одной важной детали – головы мужчины. Фигура военного обрезана (отрезана?) на уровне его плеч. Однако, несмотря на радикальность «расчленения» предмета изображения, снимок производит на редкость умиротворяющее впечатление. Обезглавленность не лишила фигуру уверенности в себе, а фотографию – ощущения общего контроля над ситуацией.

Во время моего интервью с Кожемякиным я спросил его, зачем он решил «обезглавить» военного. Фотограф заверил меня в том, что никаких модификаций исходных снимков не было – «Я бы никогда не позволил себе отрезать голову моего брата!» – и предложил свою версию прочтения этого снимка. В 1989 г., когда он начал работать над «Альбомом», термин «присутствие» был на слуху как часть политической формулы-эвфемизма, описывающей пребывание советских войск в Афганистане – «присутствие ограниченного военного контингента». Реформы Михаила Горбачева положили конец интервенции; последние подразделения Советской армии покинули Афганистан в феврале 1989 г. Совместив политическое клише с готовым изображением своего брата-военного, Кожемякин в итоге предложил визуальный комментарий по поводу происходящих событий. Фотография стала своеобразным историческим обобщением, «игрой со стереотипом», как это назвал сам Кожемякин. В процессе «присвоения снимка» механический обрез фигуры превратился в концептуальный сюжет про «военного



22. Сергей Кожемякин, «Присутствие». Из серии «Семейный альбом: Настоящие фотографии из настоящей жизни. 1953–1989».

без головы». Техническая неудача стала визуальной аллегорией непопулярной и плохо организованной кампании: уверенная самопрезентация тела в военной форме, лишенного очевидного присутствием разума.

Фотографический снимок – помня определение фотографии Ролана Барта – является «сертификатом присутствия» (Барт 2011: 153). Но в данном случае формулировка Барта нуждается в существенной поправке: визуальный снимок – это не только сертификат присутствия, но и целенаправленная фиксация *отсутствия* субъекта. Цель присутствия в работе Кожемякина в том, чтобы сделать зрительскую идентификацию с изображенным индивидом невозможной. Фотография (найденной) фотографии сертифицировала и еще одно присутствие отсутствия – самого фотографа: выступив реаниматором визуальных данных прошлого, Кожемякин при этом не оставил никаких следов собственного участия в этом процессе. Трудно сказать, в какой степени Кожемякин, сын советского военного, живший на периферии империи, но под ее жестким контролем, использовал эту тонкую критику колониальной войны СССР в Афганистане для демонстрации собственной позиционности. Так же трудно не увидеть в этом визуальном рас-

сказе об обезглавленном представителе вооруженных сил еще один пример обезличенности, используемый Минской школой как основной способ приобщения к истории. Переняв советское восприятие опустошения субъектов как ключ к пониманию «общей структуры» исторического опыта (выражаясь словами Брика), эти фотографии превратили портрет – важнейший образец биографического жанра – в модель замещающего присутствия. Их опустевшие субъекты – обезличенные и замаскированные – должны были продемонстрировать структурирующую силу униформы (*Caillois* 1984: 16–32).

Безусловно, в этих обезличивающих/обезличенных снимках можно увидеть знаки авторской/авторитарной власти самого фотографа. Однако «Семейный альбом» Кожемякина – это кураторский проект, и его задача не в том, чтобы де-мистифицировать направленность взгляда фотографа, а в том, чтобы представить версию прошлого в определенном ракурсе. Чтобы показать в «Детском альбоме» индивидов, утрачивающих/утративших внутреннее содержание, Кожемякин полагался на серийность, созданную задним числом. В «Семейном альбоме» он выводил на первый план эксцентричное и маргинальное. Симптоматичным, на мой взгляд, является то, что «Семейный альбом» полностью игнорировал жанровые условности традиционных домашних фотоальбомов. *Настоящая* жизнь – судя по этому «Альбому» – не строится по хронологическому принципу, повторяющему биографию того или иного человека. В *настоящей* жизни нет главных героев; нет в ней узнаваемых исторических событий, как нет в ней и главной сюжетной линии.

И тем не менее, отказ от любой тематической или временной привязки в «Семейном альбоме» – как и эффект серийности в «Детском альбоме» – был следствием вполне осознанного выбора композиционной стратегии. Оба «Альбома» – примеры фигурации, помогающей нам увидеть выражение постколониального присутствия, в котором (имперское) прошлое редко возникает в виде классических фронтальных портретов, организованных с помощью линейной сюжетной последовательности. История здесь не застывает в единое целое и не кристаллизуется в решетки смыслов; она открывается непрямо и со стороны, предлагая «сцены из жизни», увиденные фрагментарно, расфокусированно и неполно.

МАТЕРИАЛЫ ИДЕОЛОГИИ

«Фотографии – это не идеи, а материальные предметы», – отмечал Джон Тэгг. Их семантическая и культурная важность определяется отношениями их производства, идеологическими сетями их циркуляции, а также теми прагматическими потребностями и социальными проблемами, которые порождают и поддерживают эти сети (Tagg 1993: 188). До сих пор я обращал внимание преимущественно на связь между изображениями и портретным жанром, анализируя способы, с помощью которых фотографы Минской школы присваивали и подрывали идеологические условности советского синтетического портрета. Работы еще двух важных участников Минской школы – Владимира Шахлевича (1949 г.р.) и Галины Москалевой (1954 г.р.) – показывает, как отношения фотографического производства и способы циркуляции идеологии, о которых писал Д. Тэгг, влияют на сам процесс фотографического письма.

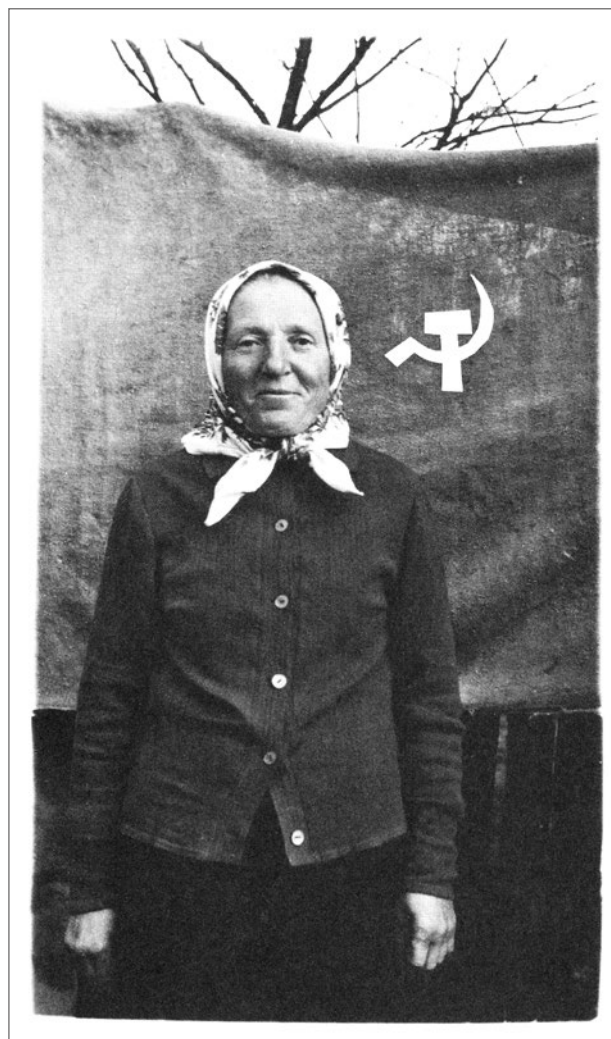
Я уже отмечал, что в своем «Детском альбоме» Кожемякин во многом следовал конвенциям советской доски почета, показывая как стирается индивидуальность через серийную организацию системного портрета. В серии «Портреты для колхозной доски почета» (1980–1989 гг.) Шахлевич осуществил редкую операцию «обратной разработки», которая позволяет увидеть, что стирание субъектности зачастую является продуктом фотографического *высказывания*, а не репрезентацией сфотографированного *события*. Его колхозные «Портреты» не принадлежат к «найденным» фотографиям в прямом смысле этого термина. Однако серия Шахлевича – как и многие работы МШФ – тоже мотивирована желанием вернуть к жизни фотообъекты прошлого с помощью реанимирующих композиционных приемов.

Серия была начата в 1980 г. в рамках рутинной задачи по портретной съемке лучших работников белорусского колхоза «Красное знамя». Как вспоминал позже Шахлевич, одна часть фотографий была сделана в поле, другая – возле домов, где жили портретируемые люди. Позже при печати исходные снимки подверглись кадрирующей коррекции, чтобы соответствовать, по словам Шахлевича, требованиям «типичного портрета»¹⁹. Все ссылки на «место» производства документа оказались за кадром, и итогом стала вполне традиционная коллекция погрудных портретов передовиков, снятых на глухом текстурном фоне (Илл. 23).



23. Владимир Шахлевич,
«Типичный портрет» для колхозной доски почета.
Минск, 1980. Реконструкция снимка.

В 1992 г., при подготовке к выставке «Лица: современная портретная фотография России, Белоруссии и Украины» в Амстердаме, Шахлевич преобразовал рутинную фотосъемку в «художественный акт», как он его охарактеризовал позднее²⁰. Исходные снимки были заново откадрированы. Сертификат присутствия теперь сертифицировал гораздо более масштабное поле зрения. Новая граница кадра проходила уже не по груди портретируемых, а на уровне их колен. Расширение визуальных рамок позволило увидеть пространство за пределами текстурного полотна. А к самому полотну Шахлевич добавил серп и молот, мгновенно превратив мешковину в коммунистическое знамя. (Илл. 24).



24. Обратная разработка: расширенный «типичный портрет» В. Шахлевича, подготовленный для выставки «Лица: современная портретная фотография России, Белоруссии и Украины». Источник: Ans Gevers, Olga Cholmogorova, Allan Jaeger et al., *Litsa: hedendaagse portret fotografie uit Rusland, Witrusland en de Oekraïne*. Amsterdam: Stichting CIRC, 1992.

Лишь несколько лет спустя, когда Шахлевич опубликовал исходные, необработанные снимки, его серия эффектно разоблачила дисциплинирующую силу изобразительных стандартов советской идеологии. Коллекция снимков выставила на всеобщее обозрение визуальное «сырье» идеологии. (Илл. 25-27). В отличие от «типичного портрета» с доски почета, эти оригиналы передавали ощущение индивидуальности. Передвижная «студия» разворачивалась у забора, стены или дерева, что придавало снимкам ощутимый локальный «привкус». Части тел ассистентов фотографа, попавшие в кадр, превращали «типичный» сценарий события в серию неожиданных коллективных действий. А смущенные лица и неловкие позы портретируемых были не лишены располагающей к себе домашности – несмотря на весь официоз события.

Как и в известной серии портретов людей разных профессий, снятой Августом Зандером в конце 1920-х годов, в «портретах-индексах» Шахлевича герои запечатлены на своих рабочих местах или неподалеку от них. В обоих случаях фотографов волновали социальные типы



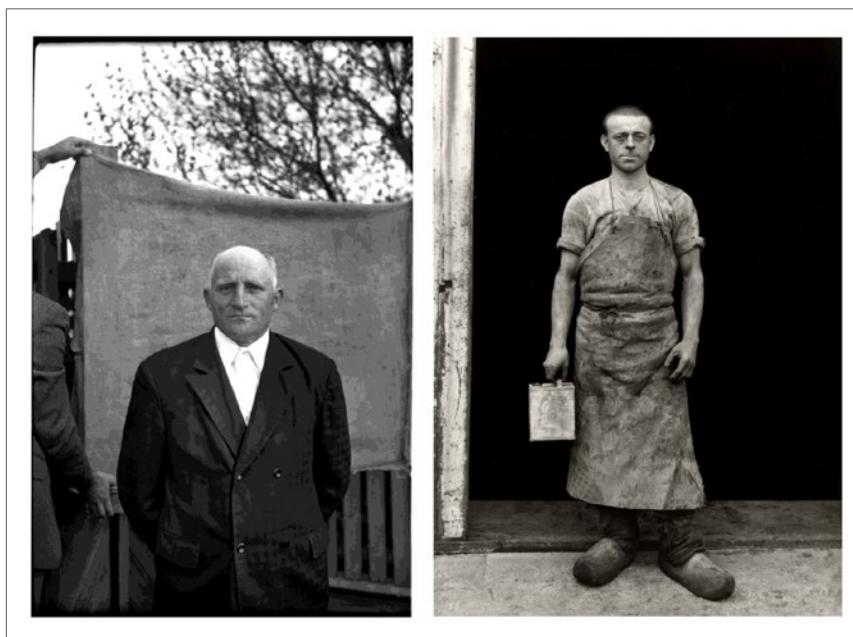
25-27. Владимир Шахлевич,
Исходные фотографии из серии
«Портреты для колхозной доски почета» (1980–1989 гг.)

(«Колхозник» Шахлевича или «Лакировщик» Зандера), а не личности портретируемых. Зандер достигал типологического эффекта, не показывая реального труда: о профессиях его героев можно было судить лишь по их обличию или рабочим инструментам. Профессия визуализировалась не как форма деятельности, а как набор материальных объектов²¹. В целом следуя этому же индексальному принципу, Шахлевич вносил в него принципиальное отличие. Большая часть материальных следов-индикаторов в его «Портретах» не говорит нам ничего о профессии снятого человека: доярку здесь невозможно отличить от учительницы. Профессиональная принадлежность вытеснялась социальной значимостью совсем иного рода. Определяющим и связующим элементом серии оказывалась идеологическая материя, представленная в виде льняной мешковины, стратегически натянутой за спиной участников серии. Это полотнище-задник вступало одновременно и метонимией *жанра* (портрет «на фоне») и метонимией *идеологии* («идеологическая материя»).

Подобная активация метонимической связи, разумеется, требовала определенных жертв. В портретах Зандера присутствие «говорящих» деталей было платой за отсутствие динамики в кадре. Сходным образом, опредмечивание идеологии достигалось у Шахлевича временной приостановкой ее символического труда. Превращение идеологического объекта в физический фон – материалистическое уплощение идеологии – отсрочивало ее формообразующий и конституирующий эффект, и исходные снимки Шахлевича выглядят (невольной) пародией официальных идеологических портретов. Как показывает история проекта, эти «пародии», тем не менее, содержали в себе все элементы, необходимые для превращения их в «типично советские» пропагандистские образы (Илл. 28-29).

Де-архивация процесса фотописи, предпринятая Шахлевичем, запечатлела как рождение официального портрета, так и момент становления идеологии. Более важным, впрочем, является то, что эта серия полезно демонстрирует потенциальное присутствие условий, необходимых для редуцирующей работы идеологии. Идеологическая ткань действительно может (частично) ограничивать перспективу и заслонять горизонт. Однако ее тотализующее воздействие, судя по всему, находится в прямой функциональной зависимости от дистанции:

28-29. Портреты-индексы:
Владимир Шахлевич,
 из серии «Портреты для
 колхозной доски почета»
 (1980–1989 гг.).
Август Зандер.
 «Лакировщик». 1930.



чтобы исключить возможность альтернативных интерпретаций, идеологический портрет должен восприниматься вблизи, крупным планом. Или, иначе говоря, в «Портретах» идеологическая возможность превращается в полноценный идеологический знак не столько за счет наложения «готовой драматической формы на сырой материал» (Grierson 1976: 22), сколько путем устранения ненужных деталей. Драма не вносится извне, да и материал не является тут «сырым». Идеологический эффект активизируется с помощью редакторского *кадрирования* – т.е. выведения за рамки излишних подробностей и перспектив.

В 1992 г. В. Шахлевич снова вернулся к этой теме вместе со своей партнершей Галиной Москалевой. В совместной серии «Доска почета» они задокументировали практически в режиме реального времени исчезновение реальной доски почета в одном из районов Минска. Наткнувшись возле городского кинотеатра на доску почета, пара сделала серию снимков. Галина Москалева позже рассказывала: «У кинотеатра <...> мы нашли районную Доску Почета. <...> Мы сфотографировали, что от нее осталось. Через три дня мы опять пришли на это же место, но все портреты были уже демонтированы» (См.: *Москалева* [Электронный ресурс]).

В серии из семи черно-белых фотографий показана большая бетонная конструкция – городская Доска Почета, находящаяся в состоянии полураспада (Илл. 30-31). Советские символы еще присутствуют, но сами портреты уже стали постепенно разрушаться. Сохранившиеся снимки вступили на путь призрачного «псевдоприсутствия» (Smith, Vokes 2008: 284). На многих портретах стекло, предохранявшее фотографии, разбито. Под воздействием воды и воздуха бумага портретов покоробилась, и бугристая текстура отпечатков создавала жутковатую игру света и тени. Прежняя ясность идеологического изображения оказалась под маской времени, которая придавала механически воспроизведенным произведениям искусства ауратическое сияние, скорее всего, недоступное им при жизни.

В «Доске почета» Москалевой и Шахлевича задействованы те же самые аспекты серийной фигурации, о которых шла речь выше. Документирование выступает здесь инструментом социальной и визуальной анонимизации субъектов (Koch 2009: 40). Освобожденные от своих идеологических функций, портреты обретают новую функцию – хроматических поверхностей, демонстрирующих «*фактуру* времени». Примечательно, что эти снимки советских фотографий не продлевали жизнь исторических артефактов, а документировали исчезновение жанра.



30-31. Владимир Шахлевич,
Галина Москалева.
Из серии «Доска почета». 1993.

В своей книге «Camera Lucida» Барт упоминает, что фотография – как система репрезентации – уникальным образом построена на наложении реальности и прошлого. На фото видно, что реальный контакт был: «В случае Фотографии нельзя, в отличие от всех других видов имитации, отрицать, что вещь там была» (Барт 2011: 135). Москалева и Шахлевич с помощью своего фотоаппарата демонстрируют, что вещь, безусловно, «там была», но не менее важно и то, что фотографии этой вещи уже стали следом ее отсутствия, отпечатком уже недоступной реальности. Их «Доска почета» – это своего рода некролог изобразительным конвенциям советского официального портретирования: сертификат присутствия, свидетельствующий о смерти жанра. (Илл. 32-33)

Один из снимков серии доводит историю советского миметического реализма до ее эстетического конца. На фотографии зафиксированы остатки бетонного куба, изначально служившего рамкой для отдельного портрета (позади фоном видна целая стена, состоящая из таких же обрамляющих кубов). Самого портрета в раме куба уже нет, но остатки деревянных планок, к которым крепился портрет, все еще различимы. Их белесый скелет повторяет контуры куба, создавая композицию из двух черных квадратов, один внутри другого. Сводя идеологическое

прошлое к материальной фигуре, к кубу, которому нечего сказать, но который все еще может структурировать пространство, фотография фактически предлагала зрителю картину давно готовой могилы для жанра синтетического портрета. Похоже, что Малевич был все-таки прав – и в своем радикальном отказе от миметического портретирования, и в своем прославлении вечности базовых форм. Портреты преходящи, а кубы остаются – может, и не навсегда, но надолго.



32-33. Владимир Шахлевич,
Галина Москалева,
Из серии «Доска почета». 1993.

34. Владимир Шахлевич,
Галина Москалева,
Могила портрета. Из серии
«Доска почета». 1993.



ПОВЕРХНОСТНЫЕ ВТОРЖЕНИЯ

«Доска почета» Москалевой и Шахлевича – это один из самых радикальных примеров обезличивания, разные вариации которого я рассматриваю в данной статье. Серия документирует постепенное выхолащивание природой, ходом истории, фотоаппаратом и людей, изображенных на фото, и самого аппарата советского официального портрета. Новый «черный квадрат» как конечный итог этого «обезличивания», предложенный Москалевой и Шахлевичем – это одновременно и материальный объект, и неожиданная отсылка к истории искусства. Станным образом исчезновение оригинального (биографического и идеологического) содержания лишь усиливало семиотический потенциал фотографической репрезентации (Илл. 34).

В заключительной части этой статьи я проанализирую несколько фотопроектов, осуществленных с помощью сходных жестов обезличивающей/маскирующей фигурации. Как и в предыдущих примерах, эти работы стали возможны в ходе активации визуальных (портретных) «форм речи» прошлого для того, чтобы преобразовать их грамматику и синтаксис изнутри. Как и прежде, меня будут интересовать то, как эти работы раскрывают ситуацию, хорошо описанную Джеймсом Элкинсом, а именно: «очевидные неудачи репрезентации, ее слепоту, неопределенность, непрозрачность, неразрешимую двусмысленность, неточность и общую анестезирующую концептуальную размытость»²². Несмотря на существенное сходство между кризисом репрезентации, описанным Элкинсом, и материалами МШФ, которые я анализирую в настоящей статье, между ними есть принципиальное различие. Возрождение «репрезентации в виде руин», – то есть репрезентации, которая настаивает на своей неспособности репрезентировать, – обнаруженное Д. Элкиным в западном искусстве последних десятилетий, является отражением нынешней пост-Минималистской фазы²³. По словам искусствоведа, «мы сохранили пессимизм минимализма в отношении репрезентации, отвергнув при этом отрицание репрезентации, характерное для минимализма» (*Elkins On the Unrepresentable in Pictures*: 3). На протяжении этой статьи я пытался показать, что сомнения в адекватности репрезентации, озвученные замещающей фотографией Минской школы, имеют совершенно иную генеалогию. В данном случае присвоение технологии обезличивающего портрета вряд ли было связано с желанием уточнить отношения с наследием минималистской эстетики. Вместо этого в основе возвращения к руинированной репрезентации лежало постколониальное дистанцирование участников МШФ от избытка миметического реализма советского периода.

Эти генеалогические различия важны, поскольку они придают разное значение роли истории в каждой репрезентативной системе. Технологии «концептуальной размытости», столь характерные для замещающей фотографии Минской школы, были не просто результатом художественных экспериментов и методологической критики. Эти технологии были направлены и на перенастройку имеющихся архивов визуальной репрезентации; они были способом вообразить заново отношения с недавним прошлым. Весомый вклад Минской школы в исследование пределов и возможностей реалистической репрезентации определялся стремлением дестабилизировать, с одной стороны, существующие рамки истории, памяти и социального опыта, а с другой – сложившиеся конвенции режимов выразительности и документальности. Палитра методов присвоения – будь то использование готовых изобразительных форм или заимствование стилистических конвенций – указывали на одно и то же стремление добиться «подражания, которое... не должно увенчаться успехом» (*Ashcroft* 2001: 22). Разнообразные копии, дубликаты, реконструкции и репродукции, как я пытался показать, не подчеркивали свою эквивалентность оригиналу и не пытались восстановить связь с прошлым, но создавали ощущение дестабилизирующей неясности.

«Трансформация образа» Кожемякина 1988 года (Илл. 35) стала одной из самых ранних работ МШФ, в которой такой «повтор с различием» был предложен как сознательный художественный прием. В техническом смысле эта фотография не является портретом как таковым. Точнее, она является сериальным изображением канонической скульптуры стоящего В.И. Ленина (и в четырех идентичных «героях» Кожемякина сложно не увидеть предшественника «Двойных героев» Ленкевича). Четыре копии одной и той же фотографии были обработаны – замаскированы? – по отдельности, а затем скомпонованы и сфотографированы в качестве единого снимка.



35. Сергей Кожемякин,
Трансформация образа. 1988.

Композиционная структура «Трансформации образа» обманчиво проста. Тонкая белая сетка координат сводит (и изолирует) четыре морфологически похожих друг на друга снимка, в которых фигура вождя функционирует в качестве визуального и семантического центра. На каждом отдельном снимке фигура «героя» остается неизменной, но в каждом сегменте серии пространство вокруг скульптуры меняет свою тональность и плотность. Несмотря на организующую сетку, изменения света и плотности нелинейны; эта «последовательность кадров-звеньев»²⁴ не предлагает очевидного направления для рассмотрения отдельных изображений (по часовой стрелке или против нее?). Организация всего снимка стала структурной метафорой, подчеркивающей его общий смысл: последовательность кадров-звеньев, как и траектория движения от светлых дней ленинизма к его закату, непредсказуема (*Streitberger* 2008: 35–49).

Технический минимализм дифференциального тонирования снимков тоже не должен вводить в заблуждение своей видимой бесхитростью: тонирования производит важный семантический эффект. По мере уплощения светового пространства, трехмерный Ленин начинает терять свою объемность, постепенно превращаясь в плоский картонный силуэт, в черный профиль, готовый исчезнуть в окружающей его тьме. Ленин-референт довольно быстро становится Лениным-симулякром (*Foster* 1996: 38–39). Сходной трансформации подвергается и фон: белая пустота инструментализируется как негативное пространство, которое может усилить или размыть границы монумента.

Смена световой тональности в кадрах-эпизодах делает невозможным последовательное прочтение общего снимка. Взамен зритель вынужден заняться сравнительным анализом. Чтобы понять, как происходит трансформация образа, зритель должен отвлечься от центрального положения скульптуры в каждом кадре и проследить смену фона. Таким образом скульптура, утратившая свою эпистемологическую автономию, утрачивает и свою семантическую гегемонию. Подобно маскам Леви-Стросса, каждая итерация монумента должна прочитываться дифференциально и диалогически – в позитивном и негативном сопоставлении со скульптурами и контекстами в соседних сегментах. Децентрирующий эффект работы становится еще более очевидным, когда серия воспринимается в виде единого кадра: в самом центре серии оказывается пустота, подчеркнутая крестом пересекающихся линий решетки координат. Таким образом, как демонстрирует композиционная структура работы Кожемякина, пространственный центр не в состоянии служить ни семантическим мотором картины в целом, ни его семантическим якорем. Понимание визуального высказывания оказывается в зависимости от способности воспринимать его эксцентрически – вне центристской логики традиционного нарратива (подробнее о децентрировании и серийности см.: *Krauss* 1977: 250).

Открытость смыслового и художественного потенциала фотографического фона в «Трансформации» неувидительна: Минская школа всегда внимательно относилась к фактурным качествам своих портретов, а Кожемякин был одним из самых проницательных исследователей эпистемологических и эстетических посылов фактуры. Но своим драматическим преобразованием «пустого» фона скульптуры в передний план, угрожающий поглотить монумент, Кожемякин обозначил важный аспект подхода Минской школы к фотографии. Он изменил морфологию своей репрезентативной системы, превратив поверхность кадра в автономный инструмент выражения. Разумеется, в своем открытии интерпретационных возможностей фотографического эпидермиса Кожемякин не одинок. Однако его «Трансформация» обозначила переход от разнообразных *попыток активировать* при помощи про-

странственных или временных реконтекстуализаций новые семантические возможности найденных фотографий – к очевидно интервенционистским методам, нацеленным на *модификацию* исходной структуры оригинала. Превращение замещающей фотографии в искусство дерматологической пластики – не просто визуальный трюк. Присвоение фрагментов господствующего визуального режима дополнилось еще одной решающей стадией – введением дополнительного уровня, покрова, способного сделать очевидным сам процесс присвоения. Такое «открытие» поверхности позволяло присваивать фрагменты доминирующего визуального режима, используя «внешний слой» как визуальный экран для отображения знаков авторского контроля и мета-присутствия.



36. Герхард Рихтер,
«Дядя Руди». 1965.

Чтобы лучше понять важность этой визуальной демонстрации авторского присутствия у Кожемякина, я хочу сравнить его с работой немецкого художника Герхарда Рихтера (1932 г.р.). Визуальные опыты Рихтера по присвоению конвенций документальных медиа – и прежде всего фотографии – могут восприниматься как ключевая историческая предтеча визуальных серий, которые я описываю в этой статье (хотя никто из Минских фотографов, с которыми я проводил интервью, не был знаком с работами Рихтера в конце 1980-х – начале 1990-х годов). Знаменитая работа «Дядя Руди» (Uncle Rudi, 1965) в данном случае особенно показательна. (Илл. 36). Этот портрет – типичный пример так называемых «фотографий ручного производства» Рихтера,

т.е. живописных картин, тщательно воспроизводящих исходные фотографии (см.: Crow 2009: 47–58). Картина является портретом родственника художника. На ней Руди в форме немецкого Вермахта стоит у стены в неопределенном месте, улыбаясь в объектив. Вскоре после того, как был сделан снимок, Руди погибнет в бою в Нормандии в 1944 г.

Рихтер писал эту картину с семейного фото в 1965 г., используя только оттенки серого, чтобы повторить цветовую гамму черно-белой фотографии. Миметизм портретной живописи в данном случае был преодолен необычным способом: Рихтер разрушил фотореализм своей почти законченной картины, обработав ее влажную поверхность сухой кистью. Размытость, возникающая в результате механической интервенции, превратила живописную фотографию странно улыбающегося нацистского офицера в портрет призрака. Исследователи творчества Г. Рихтера обычно видят в этом противоречивом сочетании прозрачности документальной фотографии и непроницаемости художественного метода метакомментарий Рихтера по поводу принципиальных стилистических различий между фигуративной живописью соцреализма (до своего побега в Западный Берлин в 1961 г., Рихтер работал художником в ГДР) и абстрактной живописью западного неоавангарда²⁵. В контексте моей дискуссии о жанре замещающей фотографии «Дядя Руди» интересен не столько как отражение дисциплинарных различий в области истории искусства, сколько как художественное проявление социальных условий, которые сделали возможным и эффективным рихтеровской прием целенаправленной размытости. Выделю две линии интерпретации.

Бенджамин Бухло, ведущий специалист по Рихтеру, видит в его сознательном искажении портрета родственника выражение исторически специфической препоны (*impediment*), вызванной стремлением

«...подвергнуть одновременной проработке две вещи: запрет на живописную репрезентацию (*pictorial prohibition*) нерепрезентируемой темы (семейные связи с фашистским наследием в целом и фашистским наследием в области живописи в частности), и необходимость репрезентировать этот предмет в рамках изобразительных конвенций, которые традиционно служили целям исторической памяти» (*Buchloh 2009: 74*).

Иными словами, непроницаемость «Дяди Руди» определяется желанием представить ужас нацистского прошлого не при помощи создания аналогично ужасного визуального *повествования*, а посредством сознательной дезорганизации самого процесса *визуальной артикуляции*. Нерепрезентируемая тема в данном случае дает о себе знать не через традиционное молчание в виде цезур и семантических провалов. Нерепрезентируемое манифестирует себя через специфическую форму искаженного повествования. Сдвиги визуального синтаксиса, царапины поверхности или размытые формы указывают на «конфликт между необходимостью конструирования исторической памяти и неадекватностью рациональных средств, доступных для этой цели» (Там же).

Вторая линия интерпретации предупреждает нас об опасности излишней онтологизации этой неадекватности рациональных средств. Нерепрезентируемость нерепрезентируемого в работах Рихтера, как отмечали многие критики, может, и являлась неизбежностью, но эта неизбежность была обусловлена и социально, и исторически. Стефан Гермер справедливо подчеркивал, что «открыто сталкивая живописное произведение с историей, которую оно не может ни трансформировать, ни преодолеть», Рихтер предложил «замену тем общественным дискуссиям, которые так и не состоялись» (*Germer 1989: 9*). Тайлер Грин излагает содержание этого замещающего хода более прямолинейно:

«“Дядя Руди” напомнил немцам, что у многих из них – даже у большинства – в семье был нацист. При этом картина не морализировала; она не выражала жалость к другим и не жалела себя; она не обвиняла немцев и не подсказывала им, как именно относиться к их собственным Руди и к их собственной роли в нацистской машине. Картина просто предложила неопровержимое свидетельство того, что многим немцам было бы сложно отвергнуть: в том, что произошло, повинна нация. Подумай о том, как это повлияло на нас и мир. Помни об этом. “Дядя Руди” – это конфронтация, ведущаяся шепотом» (*Green* 2009).

Мне бы хотелось отметить несколько важных параллелей между рихтеровским «Дядей Руди» и проектами МШФ. В обоих случаях мы имеем дело с работами, строящимися на воспроизводстве готовых артефактов (фотографии, реконструкторы истории, скульптуры). В обоих случаях содержание изображения оказывается целенаправленно неотчетливым, благодаря размытости, фактуризации, тонированию, несфокусированной съемке и т.д. Традиционные конвенции портретного изображения активируются в обоих случаях, но лишь для того, чтобы демонтировать их изнутри при помощи обезличивания субъекта. Сознательно избегая нарративной завершенности, в обоих случаях авторы переносят бремя интерпретации на зрителя. Наконец, в обоих случаях визуальные интервенции возникли как примеры «тихой конфронтации», бросившей вызов проблематичной социальной ситуации, в которой темы исторической вины и индивидуальной ответственности оказались приглушенными, если не полностью подавленными.

Проводя эти параллели, я далек от того, чтобы видеть историческую равнозначность между постнацистской ситуацией Рихтера и (пост)колониальной ситуацией в Беларуси: нерепрезентируемое в каждом случае, безусловно, свое. И все же я считаю, что сходство форм активации прошлого, которое нельзя ни трансформировать, ни преодолеть, обнажает одну и ту же методологическую проблему. Когда потребность в репрезентации исторического опыта – колониального или иного – оказывается ограниченной неадекватными средствами его репрезентации, выходом может служить последовательное обнажение этой неадекватности. Как удачно сформулировала Гертруда Кох, «если реальность не может быть понята, то ее наиболее адекватной картиной будет та, в которой обещание смысла окажется наименьшим» (*Koch* 2009: 40).

В ТЕНЯХ ИСТОРИИ

Среди участников Минской школы Игорь Савченко (1962 г.р.), на мой взгляд, отличается наибольшей приверженностью практике портретирования, в которой установка на семантический минимализм выразительных средств сочетается с глубокой уверенностью в беспочвенности референциальных амбиций фотографических репрезентаций. Ряд методологически разнообразных художественных проектов 1989–1996 гг. принес Савченко заслуженное международное признание²⁶. В его работах основные принципы замещающей фотографии нашли, пожалуй, наиболее полное отражение, и, завершая свою статью, на примерах работ Савченко я кратко продемонстрирую набор приемов замещающей фотографии в действии.

В проектах Савченко фрагменты принципиально не срастаются в линейную историю, сохраняя свою автономию. Предметы одежды замещают исчезающую субъектность. Текстурные свойства исторических документов оказываются важнее историй, которые они рассказывают. А следы хода документирования отодвигают в тень сам документ. Будучи идеальными примерами заимствованной речи, работы Савченко не являются при этом дубликатами и репликами. Фотограф выступает в них одновременно и драматургом, и действующим лицом. Избегая прямого столкновения с визуальными документами, он присваивает их, так сказать, искоса, заходя



37. Игорь Савченко,
Из цикла «Без лица». 1990.

со стороны, чтобы расположиться в поле визуального действия непрямым (но заметным!) образом. Он сплавляет фотографию с графикой, создавая изображения, в которых сдержанная суровость стиля неотделима от своеобразной жуткости их возможного смысла. Как и многие из его коллег, Савченко работает сериями и коллекциями. Однако открытая структура его проектов часто ставит их «серийность» под вопрос. Сам Савченко предпочитает называть их «циклами», подчеркивая, что он возвращается к каждому комплексу фотографий по многу раз, а не движется линейно от одного к другому (Илл. 37).

Для замещающей фотографии свойственно избегать индивидуализированных деталей в передаче образов портретируемых. Циклы Савченко здесь не исключение. Анонимность изображенных лиц остается базовым условием, и история выступает в виде ассамбляжа типов, контуров или отпечатков, лишенных «родной» среды. Эти вторичные фотографические документы, освобожденные от своего временного и исторического окружения, распределяются автором по причудливым коллекциям: «Алфавит жестов», «Тени», «Без лица», «Mysteria», «Про любовь», «О счастье» и т. д. Внешняя система нарративных координат накладывается на (частично) реанимированные исторические материалы, предлагая в итоге новую картину прошлого, созданную в процессе тщательного кураторского отбора. Как отмечала Ольга Копенкина, работы Савченко «контр-документальны» по своей природе: «они больше не принадлежат никому, или, напротив, принадлежат всем, кто может помнить» (Kopenkina 2001: 12).

Исходные фотографии, с которыми работает И. Савченко, относятся к 1930–1960-м годам. Некоторые из них взяты из архива его семьи; многие найдены на блошиных рынках и в антикварных лавках. За редким исключением в его циклах фотографий даты оригиналов не приводятся, но фотограф, подписывая – авторизуя – итоговый снимок, указывает год «второго рождения» изображения. Время создания изображения пере-писывается в процессе творческой апроприации оригинала: датой отсчета становится не момент *создания* исторического документа, но время его *повторной активации*. Исторический источник, иными словами, важен не своей исторической генеалогией, а своим актуальным присутствием.



38. Игорь Савченко,
Из цикла «Алфавит жестов-1». 1989.



39. Игорь Савченко,
Из цикла «Алфавит жестов-1». 1989.

В 2014 г. во время интервью я спросил Савченко о «найденности» его работ и о временных рамках оригиналов его оригиналов. Ответ оказался неожиданным. Савченко пояснил, что интерес к готовым формам был связан с собственным ощущением «неспособности как фотографа снять то, что мне хотелось бы, и что мне в итоге было бы интересно. В фотографиях, которые я пытался делать <...>, не хватало чего-то такого <...> фундаментального, что ли, <...> настоящего». Поэтому он продолжал поиски материала, в котором «сразу бы все захватывало и чувствовалось бы». В старых фотографиях, продолжал он, – «меня очень задевают лица, взаимоотношения, особенность и характер связи, которых я сейчас не вижу. И я не уверен, что в таком именно виде они сейчас существуют»²⁷.

В нашей беседе в 2009 г. я предположил, что ориентация Савченко на прошлое может быть связана с ностальгической тоской по периоду, в котором он не жил (или по молодости его родителей). Фотограф предложил свою версию, отметив, что найденные фотографии привлекли его «потому, что они статичны», это другое время, это эпоха, которая уже закончилась. Однако, по его словам, фотографии не должны быть чересчур архивными: «Чтобы быть интересным, время должно быть не очень близким, <...> но и не слишком чужим. <...> оно должно не слишком далеко стоять от сегодняшней жизни, но и не быть частью тебя самого, потому что в таком случае, оно теряет свою ауру»²⁸.

Идея Савченко о выразительной силе готовых объектов неувидительна, но крайне важна. Непрямая речь и заимствованные конвенции, как я пытался показать в этой статье, создают контекст для участия и предоставляют материал для работы. При этом фотообъекты прошлого не только «задевают» и «захватывают» индивида, но и «дают почувствовать» ему нечто фундаментальное и настоящее. Показательна темпоральность этого прошлого: чтобы сохранить эффект присутствия, прошлое – «завершенное» во времени и законсервированное в фотообъектах – должно быть доступно *не-вполне*, опосредуя свое присутствие косвенно – через ауру.

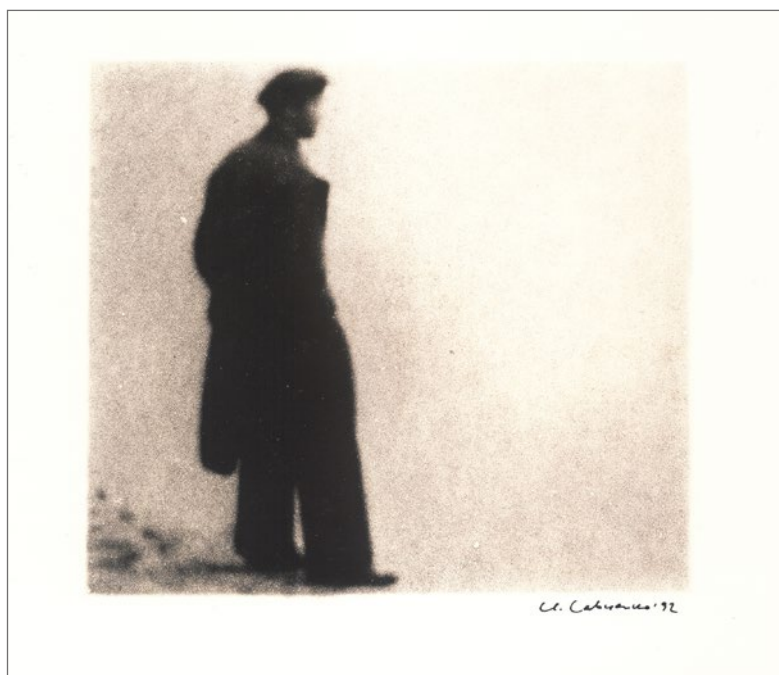
В комментариях Савченко нашло отражение ключевое свойство замещающей фотографии: ее непрямота, позволяющая, с одной стороны, пережить чувственный опыт сопричастности, а с другой – оставаться на безопасном расстоянии, с которого «готовое» прошлое может быть подвергнуто разнообразным манипуляциям (Илл. 38-39).. Его способ обращения с прошлым, в котором соединились идентификация и дистанцирование, затуманивание и акцентирование, указывает на то же неочевидное и овнешненное авторское присутствие, которое так

характерно для фотографов Минской школы в целом. Циклы Савченко выделяются из этого ряда степенью его вторжения в структуру и ткань найденных материалов.

Савченко удалось выработать, наверное, наиболее широкий арсенал технологий и приемов, с помощью которых он изменяет и пересобирает доступные визуальные нарративы. В дополнение к таким распространенным методам дерматологической пластики, как размывание, закрашивание и нанесение царапин, он также подвергает найденные оригиналы разнообразным формам оптической (доцифровой) обработки. Например, его «Алфавиты жестов» (1989–94) были созданы в результате многоэтапной съемки, во время которой найденная фотография увеличивалась и кадрировалась несколько раз для того, чтобы маргинальная деталь в итоге могла стать новым визуальным и смысловым центром снимка. Исторические документы подверглись скрупулезной ревизии, и каждое изображение цикла представило в итоге фрагмент индивидуального или группового портрета, в центре которого оказалось не привычное лицо, а руки или ноги человека. Финальные снимки (снимков) предлагали серию актов сложной жестовой



40. Игорь Савченко,
Из цикла «Тени». 1990–1994.



41. Игорь Савченко,
Из цикла «Тени». 1990–1994.

коммуникации, в которых прошлое возникало как тактильный опыт анонимных телесных конфигураций. Помещая маргинальные элементы портрета в фокус зрения, цикл документировал тонкую хореографию конечностей, которая обычно остается незамеченной из-за того, что лицо изображенного традиционно является ривилегированным объектом зрительского взгляда. Кадрируя снимок и увеличивая деталь, Савченко привлекал внимание к актам внесловесной коммуникации, придавая истории осязательный характер.

Если смотреть всю серию вместе, то алфавиты этих жестов создают причудливое телесное представление – знакомое и чужое одновременно. Очевидно, что фрагменты были взяты из статичных, формальных портретов. Однако в этих обезличенных и увеличенных перевоплощениях, в этих иероглифах, составленных из чьих-то рук и ног, внезапно раскрывается фетишистская природа желания увидеть детали истории лицом к лицу. Алфавит жестов при близком рассмотрении оказывается визуальным архивом вуайериста.

Еще один проект Савченко, «Тени» (1989–93), предлагал более изощренный метод работы с заимствованными визуальными формациями. Цикл состоит из тонированных фотографий, на которых фигуры людей располагаются в пустом пространстве поодиночке или группами. Силуэты «взяты» из разных источников, «пересобраны» в разных конфигурациях и «заламинированы» в единый кадр при помощи многократной экспозиции. Снимки серии то предлагают пунктир из плоских темных фигур, взятых из разных фотографий и выстроенных в ритмический ряд, то они ограничиваются одинокой фигурой человека или, напротив, выстраивают человеческие силуэты в линию, вторящую строю деревьев на фоне, оставляя место в центре вакантным. Плоский монохроматизм фигур контрастирует с текстурностью неопределенного пространства, и силуэты выступают в «Тенях» своеобразными знаками препинания, структурирующими зернистое тесто контекста. (Илл. 40-41)



42. Обживая прошлое: Андрей Макаревич в рамках автопортрета Альбрехта Дюрера.
Екатерина Рождественская,
Из серии «Караван историй». 2000.

В *Тенях* – как и во многих других циклах Савченко – нет ни каких указаний на источники, из которых фотограф «переселил» человеческие фигуры. Все следы их возможного изобразительного родства старательно уничтожены. Изображения в цикле не раскрывают свое происхождения и не сплавляются в новую версию системного портрета. История у Савченко, не имеет ничего общего с происхождением. А присвоение прошлого здесь – это способ «подправить» присваиваемую форму. Присвоение здесь является процессом изменения, и мне кажется важным, что эти замещающие техники постколониальной фотографии избегают желания наполнить современным содержанием изобразительные останки прошлого, как это часто случалось, например, в фотопроектах постсоветских художников в России (см. подробнее: *Oushakine 2007: 451–482*). (Илл. 42) Контроль над процессом репрезентации предполагается через контроль над процессом фотографического письма: посредством «(повторного) просмотра» (re-vision) и пере-стройки композиции (re-composition), а не «(повторного) включения»²⁹. Разрушая аналоговую связь между изображениями и субъектами изображений, эта форма апроприации не оставляет никакой основы для былой уверенности в способности фотографии «указывать на улики, которые могут привести нас к телу, оставившему отпечаток» (*Pinney 2011: 68*).

Прошлое в «Тенях» – словно в фотографической версии платоновской пещеры – предстанет в виде коллекцией отпечатков тел, чьи биографии и идентичности останутся неизвестными. Анонимные тела в проекте Савченко – подлинные тени истории – реорганизуют прошлое в пейзаж, населенный призрачными фигурами, в пространство, колонизированное узнаваемыми контурами людей, в которых невозможно опознать ни одного человека. Результат фигурации здесь сознательно лишен очевидности. Отказываясь от любых претензий на референциальность изображения, Савченко активизирует фотографические документы прошлого только для того, чтобы показать их тотальную неспособность выйти за пределы нехитрого вывода о том, что это прошлое было (см.: *Барт 2011: 135*). (Илл. 43)

Шесть циклов Савченко под названием «Mysteria» сочетают в себе уплощающую дистанцию «Теней» и фетишистскую одержимость «Алфавитов». В этих циклах Савченко тоже



43. Игорь Савченко,
Из цикла «Тени». 1990–1994.

44. Игорь Савченко,
«...разумеется, но это не означает,
что Страшного Суда нет».
Из цикла Mysteria. 1990–93.

45. Герхард Рихтер.
Вечеринка. 1962.



...разумеется, но это не означает,
что Страшного Суда нет

С. Савченко '90-'93

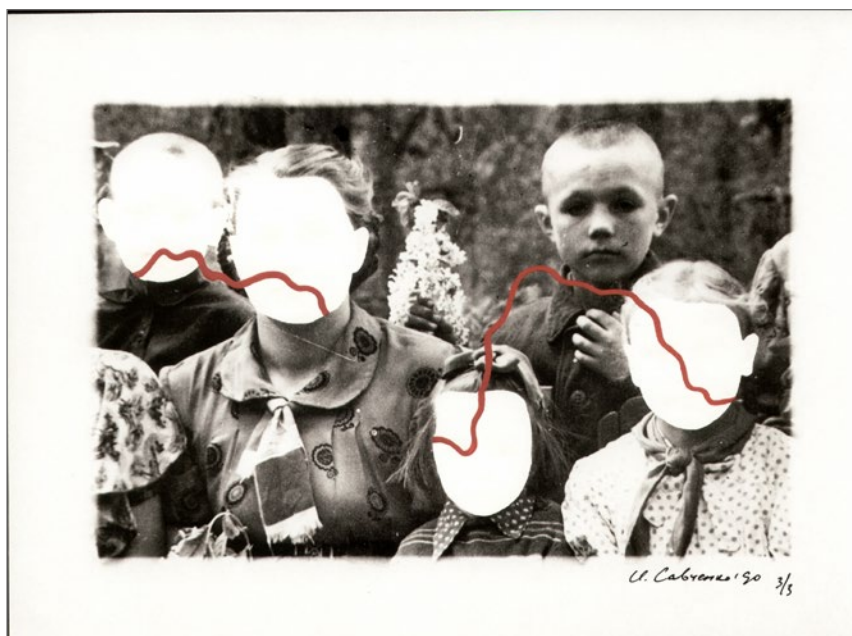


активно кадрирует снимки, смещая их исходный фокус, но в «Mysteria» к этим проверенным приемам добавляется еще один метод присвоения – цветовое акцентирование. Цикл «Mysteria-1», выполненный в конце 1980-х годов, включает в себя фотографии, в которых вторжения в эпидермис снимка намеренно выделены красным цветом: точки и линии разной интенсивности покрывают и фон, и человеческие фигуры (Илл. 44). Савченко объяснял мне, что в большинстве случаев он «вносил краску» только для того, чтобы подчеркнуть уже имеющиеся трещины и царапины: «Для меня все эти дефекты отпечатка ... это следы его жизни, ... это следы времени, сил, вихрей. ... что-то там пронеслось [важное]. Цвет красный, потому что он мне здесь показался наиболее естественным». Некоторые изображения дополнены внизу подписью от руки.

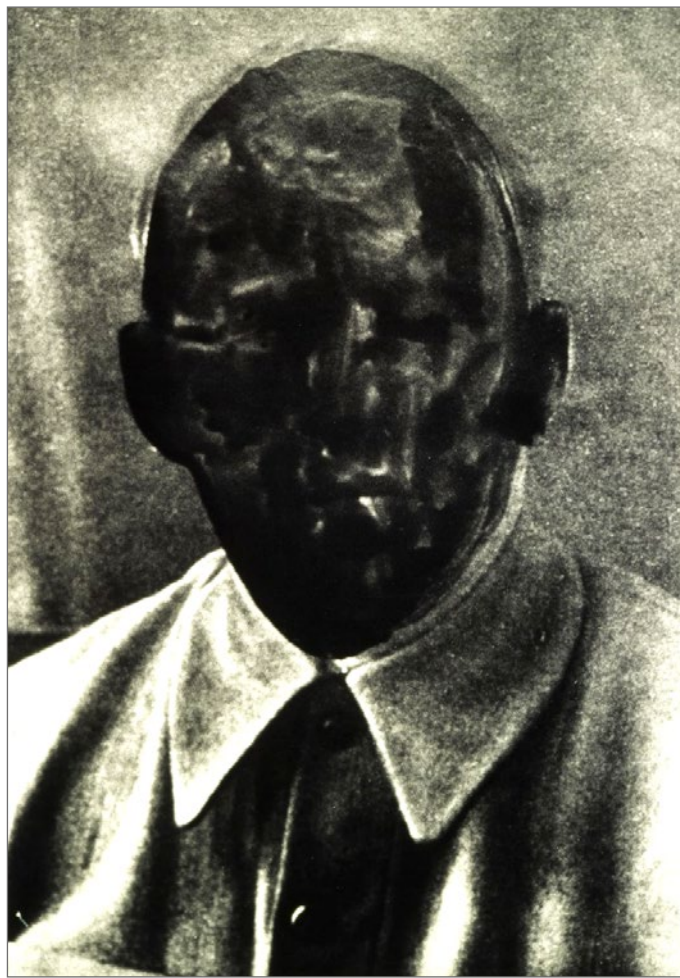
Результатом становится сложноплетенный палимпсест из нескольких слоев апроприации: найденная фотография переснята, кадрирована, вновь переснята, акцентирована цветом, снабжена подписью, датирована и подписана. С помощью такого наслаивания – маскирования? – Савченко устанавливает с прошлым отношения без обязательств, демонстративно отдаляя его от себя и нанося на него графические следы присвоения. Это присвоение, безусловно, скорее формальное, чем сущностное – например, поясняющая подпись-название – «...разумеется, но это не означает, что Страшного Суда нет» – не особенно проясняет природу художественного вмешательства. Но, как и красная краска, эта надпись-подпись документирует сам факт вмешательства. Если «найденная» и «обезличенная» природа оригинала замещающей фотографии радикально избавлялась от авторского «я», то многократные акты тактической оккупации исходного снимка восстанавливали авторское присутствие, пусть и непрозрачным, неявным образом.

Работы Савченко (и его пояснения) полезно сравнить с еще одной картиной Рихтера, во многом сходной по своим техническим характеристикам. Его «Вечеринка» (1963) – это живописное воспроизведение фотографии из журнала *Neue Illustrierte*, на которой четыре модно одетых женщины и мужчина пьют пунш, улыбаясь в объектив. (Илл. 45) Воссоздавая фотографию на холсте, Рихтер существенно «скорректировал» оригинал. На картине тела людей покрыты кровавыми шрамами. При этом «шрамы» в данном случае – не просто иллюзионистическое изображение, а физические разрезы на холсте, сшитые нитками и подкрашенные ярко-красным. Экхард Дж. Гиллен в своем анализе картины увидел в этих «ранах» и «кровавых подтеках» пример капиталистического реализма. Картинные «шрамы» – сатирические живописные/материальные вторжения Рихтера – это форма авторского метакомментария, призванного воплотить на полотне знаки критического дистанцирования Рихтера от сюжета, который он (вос)создал (Gillen 2010: 72–73).

Живописные вторжения Савченко не несут какого-либо очевидного критического посыла. Подкрашивая изображение, он усиливает эффект «фактуры времени». Краска у Савченко, таким образом, это не только проявление авторского присутствия, но и способ прикоснуться к истории путем прослеживания – повтора – следов жизни исторического объекта. Технология объективации прошлого служит способом непрямого доступа к прошлому и, одновременно, формой его контроля. Нарастивая свое авторское присутствие, фотограф таким образом обозначает и выводит на передний план те стихийные силы, которые повлияли на жизнь фотообъекта. Работа Рихтера здесь особенно интересна тем, что она выявляет важное отличие роли заимствованных образований в работах Минской школы. Для участников МШФ цель замещающей фотографии не в том, чтобы антагонизировать найденные объекты, а в том, чтобы использовать их для маркировки своего непрямого присутствия.



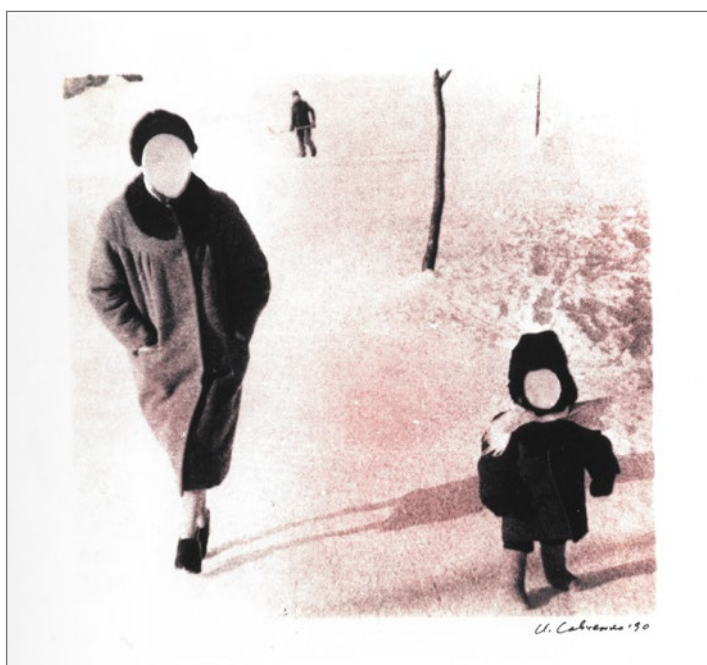
46-48. Игорь Савченко,
Из цикла «Без лица». 1990.



49. Вымарывая из истории: фотопортрет Акмала Икрамова, Первого секретаря Коммунистической партии Узбекской ССР, в альбоме Александра Родченко «Десять лет Узбекистана» (Москва, 1934), закрасенный фотографом в 1937 году.

Это отношение особенно заметно в еще одном проекте И. Савченко – «Без лица» (1989–1991) (Илл. 46-48). Цикл включает в себя мини-серии и отдельные портреты, на которых И. Савченко удалил лица людей с помощью цветowych пятен. Направленность прозопопеи здесь повернута вспять: обезличивание используется как ретроспективное средство создания и выведения на передний план неизвестного. В нескольких мини-сериях Савченко демонстрирует стирание черт лица постепенно – кадр за кадром. Добавляя немного визуального динамизма, он помечает места «обезличивания» красной линией, как будто бы удостоверяя факт удаления. И хотя ни в композициях, ни в содержании этих изображений нет ничего зловещего, следы исчезновения настораживают, вызывая обеспокоенность, если не тревогу. Возможно, потому что лица обезличиваются не полностью (волосы, например, остаются на месте), и эти хирургически выверенные контуры неприсутствия выглядят как порталы, ведущие в иное измерение – по ту сторону видимого.

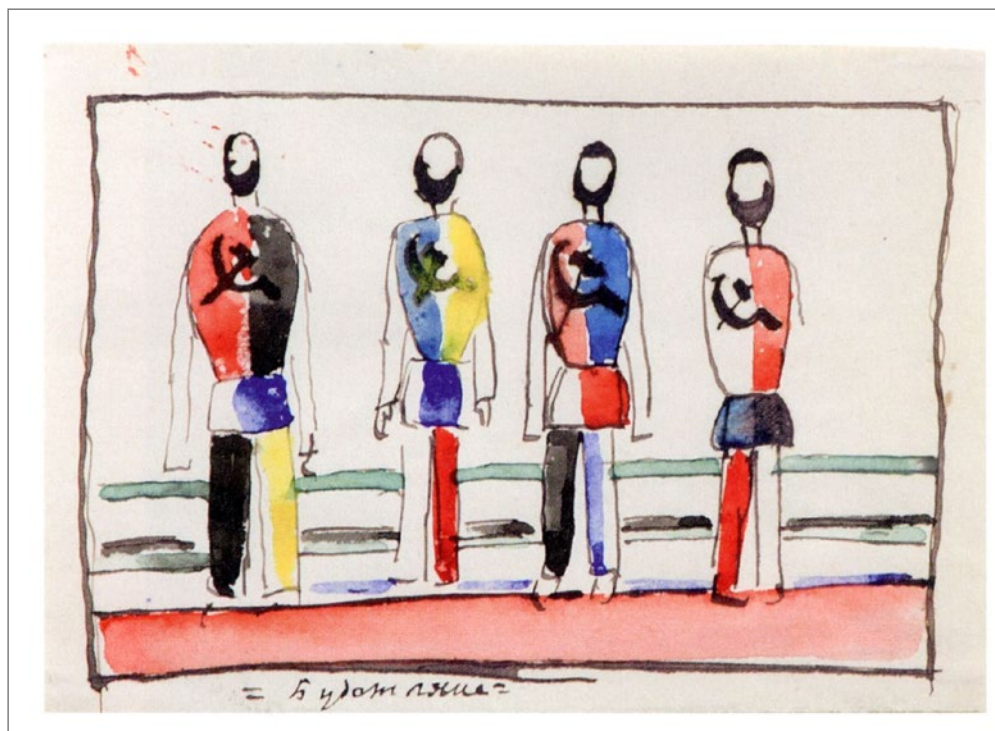
В каталоге выставки 1994 г. *Monuments and Memory: Reflection on the Former Soviet Union* (рус. «Памятники и память: размышления о бывшем Советском Союзе»), прошедшей в университетской Галерее современного искусства в Фэрфилде (Коннектикут, США), куратор выставки увидел в работах Савченко напоминание о тех, кого стирали из советской истории, а также – о «потребности удалять из архивов любые свидетельства, включая и произведения искусства, который могли бы подтвердить существование в прошлом тех, кого позже сделали «персоной нон грата». (Илл. 49.) Спустя 15 лет после этой выставки в США в интервью Савченко решительно отмежевывался от этой интерпретации, настаивая на том, что он имел в виду совсем другое. Как и для его коллег по МШФ, для Савченко принципиальным в фотографии были не ее биография или генеалогия, а ее индексальные возможности: «У меня эти люди безлицые,



50-51. Игорь Савченко,
Из цикла «Без лица». 1990.

потому что это такие модели человека вообще в разных жизненных ситуациях. Именно поэтому лиц нет. Например, мать как таковая, и ребенок как таковой. Без всяких индивидуальных черт <...> эта серия о человеке вообще»³⁰ (Илл. 50-51).

У меня не было причин ему не верить. В конце концов, когда Малевич был вынужден в конце 1920-х – начале 1930-х годов отказаться от своих кубов и кругов, он переключился на «Крестьян», «Девушек» и «Будетлян», индивидуальные черты которых были так же решительно изъяты. Обезличенные и деперсонализированные фигуры тоже должны были представлять универсальные человеческие типы и социальные категории – живописные оболочки, ждущие своего наполнения. Модели, которым еще предстояло найти свои воплощения (Илл. 52). Но в отличие от обобщенных «Будетлян» Малевича, «модели человека вообще» Савченко не были исключительным порождением воображения художника. Они были дистиллированы и абстрагированы из прошлого. И при всей их деконтекстуализированности и анонимности, эти «модели человека вообще» предлагали или, по крайней мере, указывали на опыт, ситуации



52. Казимир Малевич,
«Будетляне». 1933.

и отношения в прошлом, о которых можно уверенно сказать: «они были». В своих циклах Савченко собрал инструментарий приемов, делающих «готовую» историю доступной для изменений и открытой для интервенций. При помощи операций исторического выравнивания, фрагментации и пересборки он менял структуру исторических документов. Он реактивировал доступное прошлое, обезличивая его субъектов и отслеживая следы его сил и вихрей. Его искусство тактической оккупации не создало альтернативной версии истории, но оно сделало нечто более важное. Оно разблокировало материализованную «башню прошлого», тем самым превратив советскую историю в пространство новых возможностей (Fanon 2008: 201).

Конечно, такой переход от фотографии как инструмента документации к фотографии как форме «априорной» практики, которая возводит с помощью исторических форм основания для гипотетических картин прошлого, не лишен своих сложностей. В нем явно прослеживается опасность, которую Т. Дж. Демос охарактеризовал как «практически полный отрыв фотографии от социальной реальности. Жизненный опыт в таком случае предстает лишь вторичным эффектом творческих фабрикаций самой фотографии» (Demos 2008: 125). В этой статье я попытался показать, что такой отрыв не обязательно должен быть побегом от реальности. Как наглядно демонстрирует визуальный архив Минской школы фотографии, именно такой отрыв и дистанцирование облегчили критическое взаимодействие с фотообъектами, оставшимися после исчезновения империи. Заимствуя конвенции портрета, художники МШФ использовали визуальный язык советской эпохи для того, чтобы отделить себя от советских практик фотографического документирования. Как это ни парадоксально, но стирая субъектности и абстрагируя отпечатки жизненного опыта, замещающая фотография предложила новый способ обращения с историей: «идентификация [была] востребована, в то время как репрезентация [была] в лучшем случае выставлена на посмешище или вообще отброшена за ненадобностью» (van Alphen 2005: 189–190). Отказавшись от традиционной референтной функции и эпистемологической роли фотографии, Минская школа активизировала перформативную способность фотографии, умножая число героев с помощью тиражирования их лиц и игрой с их обликом.

Примечания

- ¹ Я благодарен Наталье Арлаускайте, Ив-Алану Буа, Алексею Голубеву, Анжелине Лученто, Ольге Шевченко, Ким Шепели, Перри Широузу и Игалу Халфину за их комментарии к данному тексту. Особо я хотел бы выразить мою признательность друзьям и коллегам из Минска, которые помогли мне встретиться с Минской школой фотографии – Татьяне Бембель, Алексею Браточкину, Елене Гаповой, Сергею Кожемякину, Галине Москалевой, Владимиру Парфенку, Игорю Савченко и Владимиру Шахлевицу.
- ² Интервью автора с А. Ленкевичем (сентябрь 2014 г., Минск).
- ³ Интервью автора с А. Ленкевичем (сентябрь 2014 г., Минск).
- ⁴ Подробнее о различии между поглощенностью и театральностью в портрете см.: Fried 2007.
- ⁵ Интервью автора с А. Ленкевичем (сентябрь 2014 г., Минск).
- ⁶ Об аналогичной тенденции в Западной Германии после Второй мировой войны см.: *Santner* 1990; *de Groot* 2009.
- ⁷ См. подробнее о публичных портретах и «увеличении бытия»: Hirsh, Spitzer 2014: 252–272.
- ⁸ Вестиментарный – от лат. *vestimentum* – относящийся к одежде.
- ⁹ Подробнее о фотографии как средстве отчуждения см.: *Despoix* 2014: 20–22.
- ¹⁰ Прозопопя – это риторический прием, с помощью которого отсутствующие одушевленные или неодушевленные сущности предстают «поверенными, свидетелями, обвинителями, мстителями, судьями и т.д.», получив способность действовать и говорить. См.: *Riffaterre* 1985: 107).
- ¹¹ Обсуждение использования постколониальной теории для анализа посткоммунистического опыта я оставляю за рамками данного текста.
- ¹² В книге «Марксизм и философия языка» Валентин Волошинов определяет косвенную речь как «речь в речи», то есть, высказывание, которое «мыслится говорящим как высказывание другого субъекта». (*Волошинов* (Бахтин) 1993: 125).
- ¹³ За последние несколько лет ситуация изменилась: Артур Клинов начал создавать свою серию альбомов «Коллекция rARTisan». Для более подробной информации см. сайт издательства: <http://partisanmag.by/?cat=314>.
- ¹⁴ Я заимствую различие портрета-биографии и портрета-характеристики из статьи Николая Тарабукина «Портрет как проблема стиля» (*Тарабукин* 1928: 159–193).
- ¹⁵ В 1960-е годы государственные издательства начали выпуск альбомов с примерами оформления досок почета. См. *Элементы наглядной агитации...* 1967.
- ¹⁶ См. сайт фотографа: <http://kozhenyakin.dironweb.com/>.
- ¹⁷ *Ведренко* [Электронный ресурс] <http://znyata.com/z-proekty/legends-kozhenyakin-1.html>.
- ¹⁸ *Attie* 1977. В 1980 году Нейтан Фарб провел похожий эксперимент в Новосибирске, за исключением того, что люди на самом деле позировали ему, а не фотографировались сами. Однако результаты сопоставимы (см. *Farb* 1980).
- ¹⁹ См. его комментарии здесь: *Шахлевич* [Электронный ресурс]: <http://vol686.wixsite.com/vadimir-shakhlevich/photo-80-90-h>.
- ²⁰ Личная переписка с фотографом, август 2016.
- ²¹ См. подробнее: van Alphen 2005: 27.
- ²² *Elkins J.* On the Unrepresentable in Pictures. P. 1. Текст статьи был опубликован на немецком языке: *Elkins* 2006: 119–140. Я использую рукопись на английском языке, размещенную на странице автора: <http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/representation-limits.pdf>.
- ²³ О связи репрезентации в виде руин и современной фотографии см.: *Van Gelder, Westgeest* 2011: 59–62.
- ²⁴ Более подробное описание нарративной структуры «кадров-звеньев» см.: *Streitberger* 2008: 35–49.
- ²⁵ До своего побега в Западный Берлин в 1961 году, Г. Рихтер рос и учился в Дрездене (тогда в ГДР), где он обучался фигуративной живописи. Подробнее о его биографии и связи с «восточными» и «западными» изобразительными условностями см.: *Mehring, Nugent, Seydl* 2010; *Curley* 2010: 11–36; *Buchloh* 2009: 81.

- ²⁶ Позднее стиль и подход И. Савченко существенно изменились; он на время отказался от фотографии и сосредоточился на других медиапроектах.
- ²⁷ Интервью автора с И. Савченко. Минск, сентябрь 2016.
- ²⁸ Интервью автора с И. Савченко. Минск, ноябрь 2009.
- ²⁹ Подробнее о «(повторном) включении» в сравнении с «повторным просмотром» см.: *Ashcroft* 2001: 98.
- ³⁰ Интервью автора с И. Савченко. Минск, ноябрь 2009.

Научная литература

- Адамович А., Брыль Я., Колесник В.* Я из огненной деревни... М.: Прогресс, 1980.
- Адамович А.* Каратели: Радость ножа, или Жизнеописания гипербореев. Минск: Мастацкая літатура, 1981.
- Алексиевич С.* Последние свидетели. Книга детских рассказов. М.: Молодая гвардия, 1985.
- Барт Р.* *Camera lucida. Комментарий к фотографии.* Пер. с фр. Михаила Рыклина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011.
- Барт Р.* Мифологии. Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008.
- Борисенок А., Сосновская О.* Андрей Ленкевич: проект «Прощай, Родина!». [Электронный ресурс] // ZBOR. № 9. 2015. Режим доступа: https://www.academia.edu/34841870/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B5_%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BB%D0%B5%D0%B4%D1%83%D0%B5%D1%82_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B5%D0%BA%D1%82_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D1%8F_%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0_%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%89%D0%B0%D0%B9_%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0_
- Брик О.* От картины к фото // Брик О. Фото и кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 5–14.
- Бубич О.* «С прошлым мы не разобрались». Андрей Ленкевич о Второй мировой войне и празднике Победы [Электронный ресурс] // Беларусский журнал. 12.05.2015. Режим доступа: <http://journalby.com/news/s-proshlym-my-ne-razobralis-andrey-lenkevich-o-vtoroy-mirovoy-voyne-i-prazdnike-pobedy-406>.
- Ведренко В.* Сергей Иванович Кожемякин: Сохраняя баланс [Электронный ресурс] // *Znyata*. Режим доступа: <http://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html>.
- Волошинов В. Н.* (Бахтин М.М.). Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. М.: Лабиринт, 1993.
- Левин-Стросс К.* Путь масок. Пер. с фр. А. Б. Островского М.: Издательство «Республика», 2000.
- Ленкевич А.* «Goodbye, Motherland // 2011» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://liankevich.com/essay/goodbye_motherland_2011/.
- Малевич К.* Ленин // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том I. / Ред. С.А. Ушакин. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 834–839.
- Москалева Г.* Доска почета [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gala.onthemount.net/?p=54>.

- Реут И.* «Минская школа» или «новая волна»? Белорусская фотография 1980–1990-х годов // Новая хвала: Беларуская фатаграфія 1990-х / Под ред. А. Клінаў. Менск: Логвінаў, 2013. С. 24–38.
- Родченко А.* Против суммированного портрета за моментальный снимок // Новый ЛЕФ. 1928. № 4. С. 14–16.
- Тарабукин Н.* Портрет как проблема стиля // Искусство портрета. / под ред. А.Г. Габричевского. М.: Государственная академия художественных наук, 1928. С. 159–193.
- Ушакин С.* В поисках места между Сталиным и Гитлером: О постколониальных историях социализма // *Ab Imperio*. 2011. № 1. С. 209–233.
- Ушакин С.* Воспоминания на публике: об аффективном управлении историей // *Ab Imperio*. 2013. № 1. С. 269–302.
- Ушакин С.* Как расти из ничего: посмертный анализ национального Возрождения в постколониальной Беларуси // Новое литературное обозрение. 2020. № 166. С. 284–313.
- Ушакин С.* Ужасающая мимикрия самиздата // Антропология и этнология: современный взгляд / отв. ред. А.В. Головнёв, Э.-Б. М. Гучинова. М.: Политическая энциклопедия, 2021. С. 295–315.
- Шахлевич В.* Портреты для колхозной доски почета (1980–1989 гг.) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://vol686.wixsite.com/vadimir-shakhlevich/photo-80-90-h>.
- Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л.: Государственное издательство, 1924.
- Элементы наглядной агитации в благоустройстве городов и сел. Киев: Будівельник, 1967.
- Ashcroft B.* On Post-Colonial Futures: Transformation of Colonial Culture. London: Continuum, 2001.
- Ashcroft B.* Post-Colonial Transformation. London: Routledge, 2001.
- Attie D.* Russian Self-Portraits. New York: Harper and Row, 1977.
- Azoulay A.* Civil Imagination: A Political Ontology of Photography / Trans. L. Bethlehem. London: Verso, 2012.
- Bell J.A.* Promiscuous Things: Perspective on Cultural Property through Photographs in the Purari Delta of Papua New Guinea // *International Journal of Cultural Property*. 2008. Vol. 15 (2). P. 123–139.
- Beorn W.W.* Marching into Darkness: The Wehrmart and the Holocaust in Belarus. Cambridge: Harvard University Press, 2014.
- Buchloh B.H.D.* Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter’s Work of Mourning // *Gerhard Richter* / Ed. B.H.D. Buchloh. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. P. 71–94.
- Buchloh B.H.D.* Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture // *Face-Off: The Portrait in Recent Art* / Ed. M. Feldman. Philadelphia: Institute of Contemporary Art, 1994. P. 54–55.
- Caillois R.* Mimicry and Legendary Psychasthenia // *October*. 1984. Vol. 31. P. 16–32.
- Crow T.* Hand-Made Photographs and Homeless Representations // *Gerhard Richter* / Ed. B.H.D. Buchloh. Cambridge, MA: MIT Press, 2009. P. 47–58.
- Curley J.J.* Gerhard Richter’s Cold War Vision // *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972* // Ed. C. Mehring, J.A. Nugent, J.I. Seydl. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010. P. 11–36.
- De Groot J.* Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. London: Routledge, 2009.
- De Man P.* Autobiography as De-facement // *MLN*, 1979. Vol. 94 (5). P. 919–930.
- De Man P.* The Resistance to Theory. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Demos T.J.* Recognizing the Unrecognized: The Photographs of Ahlam Shibli // *Photography Between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art* / Eds. H. van Gelder, H. Westgeest. Leuven: Leuven University Press, 2008.
- Demos T.J.* Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art. Berlin: Sternberg Press, 2013.

- Descola, P.* Modes of Being and Forms of Prediction // HAU: Journal of Ethnographic Theory. 2014. Vol. 4 (1). P. 271–280.
- Despoix P.* Kracauer as thinker of the Photographic Medium // Kracauer S. The Past's Threshold. Essays on Photography / Eds. Despoix P., Zinfert M. Zurich-Berlin, 2014. P. 20–22.
- Edwards, E.* Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition // Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition. / Ed. A. Herle, S. Rouse. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 106–135.
- Eerikäinen H., Eskola T.* Seeing Things Differently: the New Soviet Photography. Helsinki: Gogol's Nose Pub., [1988].
- Elkins J.* Einige Gedanken über die Unbestimmtheit der Darstellung // Das unendliche Kunstwerk: Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung / Eds. G. Gamm, E. Schürmann. Berlin: Philo, 2006. P. 119–140. (на англ. яз. см. Elkins J. On the Unrepresentable in Pictures. P. 1. <http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/representations-limits.pdf>.)
- Fanon F.* Black Skin, White Masks / Trans. R. Philcox. New York: Grove Press, 2008.
- Farb N.* The Russians: An American Photographer Looks at the Soviet People. New York: Barron's, 1980.
- Foster H.* Death in America // October. 1996. Vol. 75. P. 38–39.
- Fried M.* Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday // Critical Inquiry. Spring 2007. Vol. 33. P. 495–526.
- Germer S.* Unbidden Memories / Eds. B.H.D. Buchloh, S. Germer, G. Storck, G. Richter. Gerhard Richter: 18 Oktober 1977. London: Anthony d'Offay Gallery, 1989. P.7-9.
- Gillen E.J.* Painter Without Qualities: Gerhard Richter's Path from Socialist Society to Western Art System, 1956–1966 // Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972 / Eds. C. Mehring, J.A. Nugent, J.I. Seydl. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2010. P. 72–73.
- Ginsburg F.D.* Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media // Media Worlds: Anthropology on New Terrain / Eds. F.D. Ginsburg, L. Abu-Lughod, B. Larkin. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2002. P. 39-57.
- Green T.* "Uncle Rudi" and Quiet Confrontation [Электронный ресурс] // Modern Art Notes. August 11, 2009. Режим доступа: <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2009/08/uncle-rudi-and-quiet/>.
- Grenier C.* There Is a Story // Cristian Boltanski / Eds. C. Grenier, D. Mendelsohn. Paris: Flammarion, 2010. P. 3-138.
- Grierson J.* First Principles of Documentary // Nonfiction Film: Theory and Criticism / Ed. R.M. Barsam. New York: Dutton, 1976. P. 19–30.
- Gumpert L.* The Life and Death of Christian Boltanski // Christian Boltanski: Lessons of Darkness / Ed. H. Singerman. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1988. P. 49-88.
- Halvaksz J.* The Photographic Assemblage: Duration, History and Photography in Papua New Guinea // History and Anthropology. 2010. Vol. 21 (4). P. 411–429.
- Hirsh M., Spitzer L.* School Photos and Their Afterlives // Feeling Photography / Eds. E.H. Brown, T.Phu. Durham: Duke University Press, 2014. P. 252–272.
- Kester G.* A Western View // Photo Manifesto: Contemporary Photography in the USSR / Ed. J. Walker, C. Ursitti, P. McGinniss. New York: Stewart, Tabori and Chang, 1991. P. 68–79.
- Koch, G.* The Richter-Scale of Blur // Gerhard Richter. Ed. B. H. D. Buchloh, Cambridge, MA: MIT Press, 2009. P. 35–46.
- Kopenkina O.* The Picture Behind Him // Igor Savchenko: The Picture Behind Him. Rotterdam: Stichting Noname, 2001. P. 11-15.
- Kracauer S.* A Note on Portrait Photography // The Past's Threshold: Essays on Photography / Eds. P. Despoix, M. Zinfert. Zurich: Diaphanes, 2014. P. 59–62.
- Kracauer S.* Photography // The Past's Threshold / Ed. P. Despoix, Maria Zinfert. P. 27–46.

- Krauss R.E.* The Double Negative: A New Syntax for Sculpture // *Passages in Modern Sculpture* / Ed. R.E. Krauss. Cambridge: MIT Press, 1977. P. 243–288.
- Lobko V.* Fotografie aus Minsk // *Fotografie aus Minsk: Uladzimir Parfianok, Igor Savchenko, Galina Moskaleva, Sergey Kozhemyakin, Vladimir Shaklevich.* Berlin: IFA-Galerie, 1994. P. 6–10.
- Mehring, C. Nugent, J.A. Seydl J.I.* (Eds.). *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972.* Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2010.
- Oushakine S.* “We’re Nostalgic but We’re Not Crazy”: Retrofitting the Past in Russia // *The Russian Review.* 2007. Vol. 66 (3). P. 451–482.
- Oushakine S. A.* How to Grow out of Nothing: The Afterlife of National Rebirth in Postcolonial Belarus. // *Qui Parle.* 2017. Vol. 26 (2). P. 427–494.
- Past Future: The Point of Transition, Contemporary Photography from Minsk.* Goteborg: Hasselblad Center, 1998.
- Pejic B., Elliott D.* (Eds.) *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe.* Stockholm: Moderna Museum, 1999.
- Pinney C.* *Photography and Anthropology.* London: Reaktion Books, 2011.
- Reuter J.* (Ed.). 1989–2009: Turbulent World – Telling Time, Contemporary Photography and Video Works from Russia, Ukraine, Belarus, Georgia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, and Germany. St. Petersburg: Goethe Institute, 2009.
- Riffaterre, M.* Prosopopeia // *Yale French Studies.* 1985. Vol. 69. P. 107–123.
- Sahlins M.D.* *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.
- Santner E.* *Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany.* Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Smith B.R., Vokes R.* Introduction: Haunting Images // *Visual Anthropology.* 2008. Vol. 21. P. 283–291.
- Strathern M.* Artefacts of History: Events and the Interpretation of Images // *Culture and History in the Pacific* / Ed. J. Siikala. Helsinki: Finnish Anthropological Society, 1990. P. 25–44.
- Streitberger A.* The Ambiguous Multiple-entendre (Baldessari) – Multimedia Art as Rebus // *Photography Between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art* / Eds. H. van Gelder, H. Westgeest. Leuven: Leuven University Press, 2008. P. 35–49.
- Tagg J.* *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories.* Minneapolis: Minnesota University Press, 1993.
- Tagg J.* *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- Van Alphen E.* *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought.* Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Van Gelder H., Westgeest H.* *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art.* Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- Vokes R.* An Ancestral Self-Fashioning: Photography in the Time of AIDS // *Visual Anthropology.* 2008. Vol. 21. P. 345–363

Research Article

Oushakine, S. Icons of Defacement: Portraits Without Faces and the Minsk School of Postcolonial Photography [Oblich'ia Obezlichivaniia: portrety bez litsa i Minskaia shkola postkolonialnoi fotografii]. Anthropologies, 2022, no 1, pp. 77-135, doi 10.33876/2782-3423/2022-1/77-135

© Institute of Ethnology and Anthropology RAS

Serguei Oushakine | <https://orcid.org/0000-0002-6758-2135> | oushakin@princeton.edu | Princeton University

Keywords

post-colonialism, visual anthropology, photography, Belarus, post-Soviet culture.

Abstract

The article analyzes the methods of appropriation of the Soviet visual heritage by the members of the Minsk School of Photography (MSP). Using the portrait photo projects of S. Kozhemyakin, A. Lenkevich, G. Moskaleva, I. Savchenko and V. Shakhlevich as the main materials, the article traces the formation of a special genre of “vicarious photography”. Such a photograph combines two key features. From the point of view of its formal organization, vicarious photography as a historically specific genre becomes possible as a result of a consciously secondary artistic statement made with the help of already existing (readymade) photographic materials. From a substantive point of view, vicarious photography is based on various practices of non-obvious - impersonal - representation of subjectivity. The result is an indirect statement with the help of borrowed images.

As shown in the article, the method of activating and reformatting the Soviet visual heritage, proposed by the members of the Minsk School of Photography, can be considered a manifestation of a new - post-colonial - cultural logic that began to take shape during and after the collapse of the USSR. The intense dialogue with ready-made forms, stereotypes and clichés offered by the MSP participants made possible such a reworking of the visual formulas of the Soviet period, which leaves space for post-Soviet photographers to demonstrate their authorial mismatch with the formulas they reproduce. By positioning themselves next to the genre of portraiture (and history associated with it), the photographers of the MSP largely nullified the referential function of the photographic portrait. Thanks to the methods of depersonalizing the appropriation of the portrait genre, they were able to visualize the forms of their indirect - post-colonial - presence.

References

- Adamovich, A., Bryl', Ya., Kolesnik V. 1980. *Ya iz ognennoj derevni...* [I Am from a Fire Village] M.: Progress.
- Adamovich, A. Karateli: *Radost' nozha, ili Zhizneopisaniia giperboreev*. [A Punishing Squad: The Joy of the Knife, or The Life-story of The Hyperboreans] Minsk: Mastackaâ literatura, 1981
- Каратели: Радость ножа, или Жизнеописания гипербореев.
- Aleksievich, S. 1985. *Poslednie svideteli. Kniga nedetskih rasskazov* [Last Witnesses. A Book of Stories not for Children]. M.: Molodaya gvardiya.
- Ashcroft, B. 2001. *On Post-Colonial Futures: Transformation of Colonial Culture*. London: Continuum,
- Ashcroft, B. 2001. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge.
- Attie, D. 1977. *Russian Self-Portraits*. New York: Harper and Row, 1977.
- Azoulay, A. 2012. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. London: Verso,
- Bart, R. 1997. *Camera Lucida* [Camera Lucida]. M.: Ad Marginem.
- Bart, R. 2008. *Mifologii* [Mythologies]. M.: Akademicheskij proekt.
- Bell, J.A. 2008. Promiscuous Things: Perspective on Cultural Property through Photographs in the Purari Delta of Papua New Guinea, *International Journal of Cultural Property*, 15, 2: 123–139.
- Beorn, W.W. 2014. *Marching into Darkness: The Wehrmart and the Holocaust in Belarus*. Cambridge: Harvard University Press.

- Borisenok, A., Sosnovskaya, O. 2015. Andrej Lenkevich: proekt «Proshchaj, Rodina!» s 2011 g. [Andrej Lenkevich: «Goodbay, Motherland» project since 2011], <http://zbor.kalektar.org/9/>.
- Brik, O. 2015. Ot kartiny k foto [From Picture to Photo]. In: Brik, O. *Foto i kino* [Photo and Cinema]. M.: Ad Marginem Press, 2015: 5–14.
- Bubich, O. 2015. «S proshlym my ne razobralis'». Andrej Lenkevich o Vtoroj mirovoj vojne i prazdnike Pobedy [«We haven't sorted out the past.» Andrei Lenkevich about World War II and the Victory Day], *Belarusskij zhurnal*, <http://journalby.com/news/s-proshlym-my-ne-razobralis-andrey-lenkevich-otvoroj-mirovoy-vojne-i-prazdnike-pobedy-406>.
- Buchloh, B.H.D. 1994. Residual Resemblance: Three Notes on the Ends of Portraiture, *Face-Off: The Portrait in Recent Art*, M. Feldman (ed). Philadelphia: Institute of Contemporary Art: 54–55.
- Buchloh, B.H.D. 2009. Divided Memory and Post-Traditional Identity: Gerhard Richter's Work of Mourning, *Gerhard Richter*, B.H.D. Buchloh (ed.). Cambridge, MA: MIT Press: 71-94.
- Caillois, R. 1984. Mimicry and Legendary Psychasthenia, *October*, 31: 16–32.
- Crow, T. 2009. Hand-Made Photographs and Homeless Representations, *Gerhard Richter*, B.H.D. Buchloh (ed.). Cambridge, MA: MIT Press: 47–58.
- Curley, J.J. 2010. Gerhard Richter's Cold War Vision, *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*, C. Mehring, J.A. Nugent, J.I. Seydl (eds). Los Angeles: J. Paul Getty Museum: 11–36.
- De Groot, J. 2009. *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge.
- De Man, P. 1979. Autobiography as De-facement, *MLN*, 94, 5: 919–930.
- De Man, P. 1986. *The Resistance to Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Demos, T.J. 2008. Recognizing the Unrecognized: The Photographs of Ahlam Shibli, *Photography Between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, H. van Gelder, H. Westgeest (eds.). Leuven: Leuven University Press.
- Demos, T.J. 2013. *Return to the Postcolony: Specters of Colonialism in Contemporary Art*. Berlin: Sternberg Press.
- Descola, P. 2014. Modes of Being and Forms of Prediction, *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, 4, 1: 271–280.
- Despoix, P. 2014. Kracauer as Thinker of the Photographic Medium, *The Past's Threshold*. S. Kracauer (ed.): 20–22.
- Edwards, E. 1998. Performing Science: Still Photography and the Torres Strait Expedition, *Cambridge and the Torres Strait: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*. A. Herle and S. Rouse (eds). Cambridge: Cambridge University Press: 106–135.
- Eerikäinen, H., Eskola, T. 1988. *Seeing Things Differently: the New Soviet Photography*. Helsinki: Gogol's Nose Pub.
- Ejhenbaum, B. 1924. *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki* [Lermontov. An Essay in Historical and Literary Assessment]. L.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo.
- Elementy naglyadnoj agitacii v blagoustrojstve gorodov i sel* [Elements of Visual Propaganda in Urban and Rural Planning]. 1967. Kiev: Budivel'nik.
- Elkins, J. 2006. Einige Gedanken über die Unbestimmtheit der Darstellung, *Das unendliche Kunstwerk: Von der Bestimmtheit des Unbestimmten in der ästhetischen Erfahrung* [The Infinite Work of Art: On the Determinateness of the Indeterminate in Aesthetic Experience], G. Gamm, E. Schürmann (eds.). Berlin: Philo: 119–140.
- Elkins, J. *On the Unrepresentable in Pictures* <http://www.jameselkins.com/images/stories/jamese/pdfs/representation-limits.pdf>.
- Fanon, F. 2008. *Black Skin, White Masks*, R. Philcox (trans.). New York: Grove Press: 201.

- Farb, N. 1980. *The Russians: An American Photographer Looks at the Soviet People*. New York: Barron's.
- Foster, H. 1996. Death in America, *October*, 75: 38–39.
- Fried, M. 2007. Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday, *Critical Inquiry*, 33: 495–526.
- Germer, S. 1989. Unbidden Memories, *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. B.H.D. Buchloh, S. Germer, G. Storck, G. Richter (eds.). London: Anthony d'Offay Gallery: 7-9
- Gillen, E.J. 2010. Painter Without Qualities: Gerhard Richter's Path from Socialist Society to Western Art System, 1956–1966, *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*. C. Mehring, J.A. Nugent, J.I. Seydl (eds.). Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Ginsburg, F.D. 2002. Screen Memories: Resignifying the Traditional in Indigenous Media, *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*, F.D. Ginsburg, L. Abu-Lughod, B. Larkin (eds.). Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Green, T. 2009. "Uncle Rudi" and Quiet Confrontation, *Modern Art Notes*. August 11: <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2009/08/uncle-rudi-and-quiet/>.
- Grenier, C. 2010. There Is a Story, *Cristian Boltanski*, C. Grenier, D. Mendelsohn (eds.). Paris: Flammarion, 2010.
- Grierson, J. 1976. First Principles of Documentary, *Nonfiction Film: Theory and Criticism*, R.M. Barsam (ed.). New York: Dutton.
- Gumpert, L. 1988. The Life and Death of Christian Boltanski, *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, H. Singerman (ed.). Chicago: Museum of Contemporary Art: 49-88.
- Halvaksz, J. 2010. The Photographic Assemblage: Duration, History and Photography in Papua New Guinea, *History and Anthropology*, 21, 4: 411–429.
- Hirsh, M., Spitzer, L. 2014. School Photos and Their Afterlives, *Feeling Photography*. E.H. Brown, T.Phu (eds.). Durham: Duke University Press: 252–272.
- Kester, G. 1991. A Western View, *Photo Manifesto: Contemporary Photography in the USSR*, J. Walker, C. Ursitti, P. McGinniss (eds.). New York: Stewart, Tabori and Chang: 68–79.
- Koch, G. 2009. The Richter-Scale of Blur, *Gerhard Richter*. B.H.D. Buchloh (ed.). Cambridge, MA: MIT Press: 35–46.
- Kopenkina, O. 2001. The Picture Behind Him, *Igor Savchenko: The Picture Behind Him*. Rotterdam: Stichting Noname: 11-15.
- Kracauer, S. 2014. A Note on Portrait Photography, Kracauer, S., *The Past's Threshold: Essays on Photography*. P. Despoix, M. Zinfert (eds.). Zurich: Diaphanes: 59–62.
- Krauss, R.E. 1977. The Double Negative: A New Syntax for Sculpture, *Passages in Modern Sculpture*, R.E. Krauss (ed.). Cambridge: MIT Press: 243–288.
- Lenkevich, A. 2011. «Goodbye, Motherland» [Goodbye, Motherland], http://liankevich.com/essay/goodbye_motherland_2011/.
- Levi-Stross, K. 2000. *Put' masok* []. M.: Izdatel'stvo «Respublika».
- Lobko, V. 1994. Fotografie aus Minsk [Photography from Minsk], *Fotografie aus Minsk: Uladzimir Parfianok, Igor Savchenko, Galina Moskaleva, Sergey Kozhemyakin, Vladimir Shaklevich*. Berlin: IFA-Galerie: 6–10.
- Malevich, K. 2016. Lenin. In: *Formal'nyj metod: Antologiya russkogo modernizma* [The Formal Method. An anthology of Russian Modernism]. S.A. Ushakin (ed.). Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj: 834–839.
- Mehring, C. Nugent, J.A. Seydl J.I. (Eds.). 2010. *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.
- Moskaleva, G. n.d. *Doska pocheta* [The Hall of Fame], <http://gala.onthemount.net/?p=54>.

- Oushakine, S. 2007. "We're Nostalgic but We're Not Crazy": Retrofitting the Past in Russia, *The Russian Review*, 66, 3: 451–482.
- Oushakine, S.A. 2017. How to Grow out of Nothing: The Afterlife of National Rebirth in Postcolonial Belarus, *Qui Parle*, 26, 2: 427–494.
- Past Future: The Point of Transition, Contemporary Photography from Minsk*. 1998. Goteborg: Hasselblad Center.
- Pejic, B., Elliott, D. (Eds.). 1999. *After the Wall: Art and Culture in post-Communist Europe*. Stockholm: Moderna Museum.
- Pinney, C. 2011. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.
- Reut, I. 2013. «Minskaya shkola» ili «novaya volna»? Belorusskaya fotografiya 1980–1990-h godov [Minsk School or a New Wave? Belorussian Photo, 1980-1990], *Novaya hvalya: Belorusskaya fatagrafiya 1990-h*. [New Wave: Belorussian Photo of the 1900s]. A. Klinau (ed.). Mensk: Logvinaŭ: 24–38.
- Reuter, J. (Ed.). 2009. 1989–2009: Turbulent World – *Telling Time, Contemporary Photography and Video Works from Russia, Ukraine, Belarus, Georgia, Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, and Germany*. St. Petersburg: Goethe Institute.
- Riffaterre, M. 1985. Prosopopeia, *Yale French Studies*, 69: 107–123.
- Rodchenko, A. 1928. Protiv summirovannogo portreta za momental'nyj snimok [Against Summed-Up Portrait, for Instant Photo], *Novyj LEF*, 4, 14-16.
- Sahlins, M.D. 1981. *Historical Metaphors and Mythical Realities: Structure in the Early History of the Sandwich Islands Kingdom*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Santner, E. *Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Shahlevich, V. n.d. Portrety dlya kolhoznoj doski pocheta (1980–1989 gg.) [Portraits for a Kolkhoz Hall of Fame], <http://vol686.wixsite.com/vadimir-shakhlevich/photo-80-90-h>.
- Smith, B.R., Vokes, R. 2008. Introduction: Haunting Images, *Visual Anthropology*, 21: 283-291
- Strathern, M. 1990. Artefacts of History: Events and the Interpretation of Images. *Culture and History in the Pacific*. J. Siikala (ed.). Helsinki: Finnish Anthropological Society: 25–44.
- Streitberger, A. 2008. The Ambiguous Multiple-entendre (Baldessari) – Multimedia Art as Rebus, *Photography Between Poetry and Politics: The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*. H. van Gelder, H. Westgeest (eds.). Leuven: Leuven University Press: 35–49.
- Tagg, J. 1993. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Tagg, J. 2009. *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tarabukin, N. 1928. Portret kak problema stilya [Portrait as a Style Issue], *Iskusstvo portreta*, A.G. Gabrichevskiy (ed.). M.: Gosudarstvennaya akademiya hudozhestvennyh nauk: 159–193.
- Ushakin, S. 2011. V poiskah mesta mezhdru Stalinyim i Gitlerom: O postkolonial'nyh istoriyah socializma [Searching for a Place Between Stalin and Hitler: on Postcolonial Histories of Socialism], *Ab Imperio*, 1: 209–233.
- Ushakin, S. 2013. Vospominaniya na publike: ob affektivnom upravlenii istoriej [Remembering in Public: on Affective Rule of History], *Ab Imperio*, 1: 269–302.
- Ushakin, S. 2020. Kak rasti iz nichego: posmertnyj analiz nacional'nogo Vozrozhdeniya v postkolonial'noj Belarusi [Hos to Grow out of Nothing: Postmortem Analysis of the National Revival in Postcolonial Belarus], *Novoe literaturnoe obozrenie*, 166: 284–313.
- Ushakin, S. 2021. Uzhasayushchaya mimikriya samizdata [The Terrifying Mimicry of Samizdat] *Antropologiya i etnologiya: sovremennyy vzglyad*. A.V. Golovnyov, E.-B. M. Guchinova (eds.). M.: Politicheskaya enciklopediya: 295–315.

- Van Alphen, E. 2005. *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Van Gelder, H., Westgeest, H. 2011. *Photography Theory in Historical Perspective. Case Studies from Contemporary Art*. Oxford: Wiley-Blackwell: 59–62.
- Vedrenko, V. n.d. *Sergei Ivanovich Kozhemyakin: Sohranyaya balans* [Sergei Ivanovich Kozhemyakin: Keeping Balance]. Znyata, <http://znyata.com/z-proekty/legends-kozhemyakin-1.html>.
- Vokes, R. 2008. An Ancestral Self-Fashioning: Photography in the Time of AIDS, *Visual Anthropology*, 21: 345-363.
- Voloshinov, V.N. (Bahtin, M.M.). 1993. *Marksizm i filosofiya yazyka: Osnovnye problemy sociologicheskogo metoda v nauke o yazyke*. [Marxism and the Philosophy of Language: Main Issues of Sociological Method in the Science of Language]. M.: Labirint.