Собрание эссе о ключевых произведениях белорусского современного искусства

13.12.2015

Алексей Борисёнок, Ольга Сосновская

Андрей Ленкевич: проект «Прощай, Родина!», с 2011 года

ZBOR #9

Несколько недель назад за фотографии из серии *«Прощай, Родина!»* *Андрей Ленкевич* получил премию *«Арт-Беларусь»*. О проекте *Ленкевича* рассказывают *Алексей Борисёнок* и *Ольга Сосновская*.

Андрей Ленкевич, фрагмент серии «*Прощай, Родина!*» в экспозиции групповой выставки «*Радиус нуля. Онтология арт-нулевых*», цех завода «*Горизонт*», Минск, Беларусь, 2012

Анкета произведения:

Автор: *Андрей Ленкевич*
Название произведения: проект «*Прощай, Родина!*»
Период создания произведения: с 2011 года
Медиа: цифровой коллаж, цифровая фотография, аналоговая фотография, поляроид, архивные фотографии, найденные объекты
Количество объектов в серии: на момент подготовки эссе проект включал 57 фотографических изображений, а также найденные объекты (5 бутылок, 30 почтовых открыток)
Местонахождение произведения сегодня: все экземпляры, кроме указанных в конце статьи, находятся в собственности автора
Ключевые выставки, на которых была представлена серия:
2015, персональная выставка *Goodbye, Motherland!, Festival Odesa // Batumi Photo Days* (Батуми, Грузия)
2015, «*ZBOR. Конструируя архив*», *галерея «Арсенал»* (Белосток, Польша)
2015, «*Осенний салон с Белгазпромбанком*», *Дворец искусств* (Минск, Беларусь) (за серию «Прощай, Родина!» Ленкевич получил главный приз конкурса)
2013–2015, *By Now. Contemporary Photography from Belarus*, *ifa Gallery Berlin* (Берлин, Германия); *ifa Gallery Stuttgart* (Штутгардт, Германия); *Galeria OFF Piotrowska, Fotofestiwal 2013* (Лодзь, Польша); *Leica Gallery* (Варшава, Польша)
2014, *Sputnik Photos, FOTODOK Utrecht* (Утрехт, Нидерланды)
2013, персональная выставка *Goodbye, Motherland!, Kaunas Photography Gallery* (Каунас, Литва)
2012, «*Радиус нуля. Онтология арт-нулевых*», цех завода «*Горизонт*» (Минск, Беларусь)
2012, «*На захадзе ад усходу*», *галерея современного искусства «Ў»* (Минск, Беларусь)
Книги:
Stand BY. Варшава, Польша: *Sputnik Photos*, 2012, 160 р.
By Now. Contemporary Photography from Belarus. Берлин, Германия: *Kehrer,* 2013, 144 р.
Ключевые публикации:
Юркова К. «*Андрей Ленкевич: Миф о мифе*»
Стрига Т. «*Знакомьтесь, это – мы!*»
Бубич О. Stand By / За Беларусь. О фотокниге коллектива SPUTNIK PHOTOS
Johnson J. Christopher. *Book reviews: Stand By*

Искусство, которое расследует: проект *Андрея Ленкевича «Прощай, Родина!»*

Фотопроект *Андрея Ленкевича «Прощай, Родина!»* – это, по сути, исследование того, как конструируется современная коллективная память о Второй мировой войне в Беларуси. Фотограф вторгается в структуры архива, апроприирует и изменяет доминирующие «инструментальные» концепции Великой Отечественной с целью деконструировать тот миф о войне, который используется в официальном дискурсе. С помощью техник монтажа, расфокусировки и коллажа он создаёт разрывы в стройном нарративе коллективной памяти.

Во время работы фотожурналистом *Андрей Ленкевич* систематически раскрывал в своих проектах разные аспекты социальной и политической жизни Беларуси, закрепив их в образах, ставших каноническими как внутри, так и за пределами страны. Наиболее известная работа того времени – снимок коммунистической активистки *Людмилы Коллонтай* с красным флагом на фоне Дворца Республики. Однако после десяти лет работы от журналистской практики *Андрей Ленкевич* переходит к концептуальному языку современной фотографии.

Этот переход, по словам *Ленкевича*, был обусловлен разочарованием в нереализуемом социальном пафосе фотожурналистики, в её невозможности инициировать социальные и политические перемены и в неприятии им собственной позиции внутри этой системы [1]. Достижение тех целей, которые *Ленкевич* ставил перед собой как журналист, сегодня кажется ему возможным в пространстве современного искусства, которое часто занимается не просто документацией происходящего, но исследованием политического и социального контекста.

Уже в 1977 *Сьюзен Сонтаг* (*Susan Sontag*) отмечала, что фотография утратила силу тревожить, вызывать эмпатию и провоцировать на политическое действие, что визуальная репрезентация страдания стала банальной, привычной [2]. Тем не менее в её книге 2003 года *Regarding the Pain of Others* (*«Смотрим на чужие страдания»*) она предлагает более сложную перспективу, заявляя, что фотография должна напоминать о страдании и шокировать. По её мнению, таким образом фотография заставляет нас смотреть на изображения насилия и осознавать свою политическую беспомощность, свою неспособность трансформировать шок или гнев в эффективное политическое действие и даже разделить переживаемое страдание с жертвой [3].

Андрей Ленкевич начал экспериментировать с языком пресс-фотографии в рамках серии *«У него женское имя»*, которая была представлена на выставке *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* [4]. Фотограф документировал повседневную жизнь гомосексуальной семьи – одну из наиболее табуированных тем в современном белорусском обществе.

Примерно в это же время он начал работать и в поле современного искусства.

© *Андрей Ленкевич,* фотографии из серии «*У него женское имя*», 2009

< > 1/4

© *Андрей Ленкевич,* развороты книги «*Паганства*», 2010

< > 1/4

Переломный момент в творчестве *Ленкевича* обозначила вышедшая в 2010 году книга «*Паганства*» («*Язычество*»): в ней зафиксирован переход к документальной арт-фотографии. Интерес к более чем 2000-летней языческой традиции дал толчок иному восприятию времени и национальной истории, которое шло вразрез с доминирующей в Беларуси логикой отрицания прошлого и фокусом на советском, послевоенном опыте. *Ленкевич* начинает работать с темой язычества (и, соответственно, природы, фетишизма, ритуала и знака) и его присутствия в настоящем, темой, которая подавляется наряду с другими национальными историческими дискурсами в качестве маргинальных и вторичных.

Этот проект радикально отличается от туристской, экзотизирующей фотографии, обращенной к схожим темам, так как, документируя повседневность, *Ленкевич* использует этнографические методы [5]. При этом взгляд фотографа остаётся

субъективным: вместо того чтобы отображать реальность «как она есть», *Ленкевич* пытается сконструировать образ или миф и передать личный опыт соприкосновения с языческой традицией, не скрывая своей личной интерпретации.

После выхода *«Паганства» Ленкевич* переосмысляет свою фотографическую практику, подвергая критике фиксацию на прошлом (в частности, использование эстетики поздних 80-х), и после определённого перерыва и обучения в Мюнхене начинает работать над проектом *«Прощай, Родина!»* [6].

Здесь и далее фотографии и объекты из серии *«Прощай, Родина!»*

Проект *«Прощай, Родина!»* является результатом радикального переосмысления художественного языка фотографа посредством использования техник современного искусства. Это своего рода заявление фотографа о своём выборе – говорить о настоящем в противовес официальному дискурсу о войне: показывая, как современная белорусская власть выстраивает картину прошлого, *Ленкевич* в то же время утверждает необходимость использовать современные формы репрезентации. Собственно, в этом проекте фотограф продолжает работу с той же темой – конструированием национальной идентичности белорусов.

Деконструкция мифа о Великой Отечественной войне в белорусском искусстве и литературе принимала разные формы: можно отметить литературную практику *Василия Быкова* и *Светланы Алексиевич*, фильм *«Оккупация. Мистерии» Андрея Кудиненко*, серию работ «*Тихое партизанское движение*» *Игоря Тишина*, апроприации *Игоря Савченко*, деятельность *Артура Клинова* и *медиапроекта pARTisan*. В документальной и пресс-фотографии также существует ряд проектов, посвященных схожим темам: в частности, проект *Александра Кладова «Военные привычки»* о современной жизни ветеранов или серия портретов *Вячеслава Цуранова*, победителя Belarus Press Photo 2013, *«Ветераны Второй мировой войны»*. Однако работы *Ленкевича* отличает то, что фотограф, с одной стороны, максимально дистанцируется от пафоса партизанства, а с другой – отказывается использовать фотографию как «слепок реальности».

Фотография *«Двойные герои»* является двойным портретом участника так называемых «военных реконструкций». Современные инсценировки военных действий регулярно устраиваются в Беларуси в рамках празднования Дня Победы любителями военной техники или тематических компьютерных игр. У каждого участника есть две формы – советская и немецкая, и он может выступать на любой из сторон. По словам автора, этот снимок представляет иное отношение к войне: научный интерес к технической или исторической стороне, не требующий эмпатии, сопереживания [7]. *«Двойные герои»* воплощает своего рода плавающую субъективацию, которая не подразумевает определенной нравственной или политической позиции [8].

«Прощай, Родина!» – это надпись, выцарапанная в 1941 году на стене защитниками Брестской крепости. Исторический факт защиты крепости был канонизирован в советской историографии и в 1960-х стал частью мифологии Великой Отечественной войны в Беларуси. Фрагмент стены с надписью был сколот и отвезён в Москву (теперь он находится в экспозиции Центрального музея Вооружённых сил), а копия надписи выполнена в мемориальном комплексе «Брестская крепость-герой». Последний факт указывает на колониальный аспект советской истории о войне.

Поляроидные снимки из Брестской крепости актуализируют тему памяти, личной и культурной, и выстраивают своеобразный диалог с семейным архивом: отец *Ленкевича* служил в Брестской крепости в 1960-е годы и снимал это место на чёрно-белую пленку, когда современного мифа о Второй мировой войне ещё не существовало. Среди семейного архива мы можем найти и портрет отца фотографа, а также грамоту из армии, где его имя (польское) написано с двумя ошибками: это подчёркивает языковой разрыв между колониальным центром и периферией и напоминает о проблеме идентичности белорусов.

< > 1/10

Экспозиция в *Leica Gallery*, Варшава, Польша, 2014

Современная память, по словам *Пьера Нора* (*Pierre Nora*), опирается на «материальность следа, непосредственность или моментальность записи», то есть на изображение [9]. Поэтому в её конструировании ключевая роль отводится фотографии и архиву. При этом очевидно, что архив не нейтрален, а связан с отношениями власти: он маргинализирует одни и выделяет другие исторические нарративы. Словами *Фуко*, это «закон о том, что может быть сказано, система, которая управляет представлением о высказываниях как уникальных событиях» [10]. Иначе говоря, понятие «архив» связано с категорией исторической правды – тем, каким образом формируется представление об истинности и аутентичности.

Фотография тесно связана с архивом, она выполняет роль исторического свидетельства, документа, поэтому особенно важно, что в проекте *«Прощай, Родина!» Ленкевич* использует её как инструмент для деконструкции исторического нарратива. *Ленкевич* вырезает фрагменты архивных снимков и замещает эти пробелы изображениями домотканых ручников, произведений белорусского народного творчества. Таким образом фотограф деконструирует архив, лишая документальную фотографию статуса документальности. В рамках одного изображения происходит столкновение двух реальностей: официальной истории, отраженной в советской военной фотографии (которая, как правило, воплощает взгляд победителя), и личного опыта – драматичного опыта войны и яркого, живого народного творчества.

< > 1/8

Стоит отметить, что подход к архиву, который использует *Ленкевич*, сейчас достаточно распространен в поле искусства: фотограф не использует научные методы, архив для него – во многом выражение его субъективной позиции. Личные альбомы, музейные экспонаты, истории о войне, растворённые в визуальной культуре, объектах и пространствах памяти, различных ритуалах (например, парадах) – всё это становится тем материалом, с которым работает фотограф.

К архивам как к объекту художественного исследования обращаются многие представители современного искусства. Апроприируя, интерпретируя и реконструируя их, художники переосмысляют статус фотографии как документа и позволяют по-новому взглянуть на исторические нарративы. Этот эпистемологический сдвиг в художественной практике начинается еще с 1960-70-х годов: например, в работах *Марты Рослер* (*Martha Rosler*), *Харуна Фароки* (*Harun Farocki*), *Алана Секулы* (*Allan Sekula*) [11]. Художники проблематизируют статус фотографического архива «как исторического пространства, существующего между свидетельством, документом, публичной памятью и персональной историей» [12].

< > 1/5

Карты – ещё один инструмент конструирования истории, к которому в своём проекте обращается *Ленкевич*. Совмещая контурные карты, изображающие процесс освобождения территорий и направление движения войск, архивные фотографии этих событий и снимки с карт Google, сделанные спустя 70 лет, *Ленкевич* тем самым совмещает несколько разных слоёв репрезентации. Все эти изображения воплощают уровень развития технологий, типичных для своего времени, и претендуют на научный, механистический, деперсонализированный способ отражения реальности, однако в той же мере, что и архив, они не объективны и не нейтральны.

Взгляд, с которым работает *Ленкевич*, является взглядом картографа, военного стратега или городского планировщика, нечеловеческим взглядом дрона, спутника или военного лётчика. Это позволяет взглянуть на проблему городского планирования послевоенного Минска, который был реконструирован как утопический проект социалистического города, во всём его нечеловеческом масштабе. Используя снимки, сделанные спутником Google, *Ленкевич* вырезает из городского пространства отдельные улицы и помещает рядом с ними размытые портреты героев, в честь которых те были названы [13]. Тем самым фотограф подчёркивает фрагментарность и размытость коллективной памяти.

Интересно, что этот взгляд, изначально ассоциировавшийся с властью, становится доступным благодаря спутниковой технологии картографирования и интернет-сервису Google Maps, как бы воплощая утопию (нео)либеральной концепции видимости, прозрачности и открытости. И здесь же становится очевидной «недорепрезентированность» Беларуси в силу ограничений в отношении спутниковой съёмки, введённых белорусским правительством.

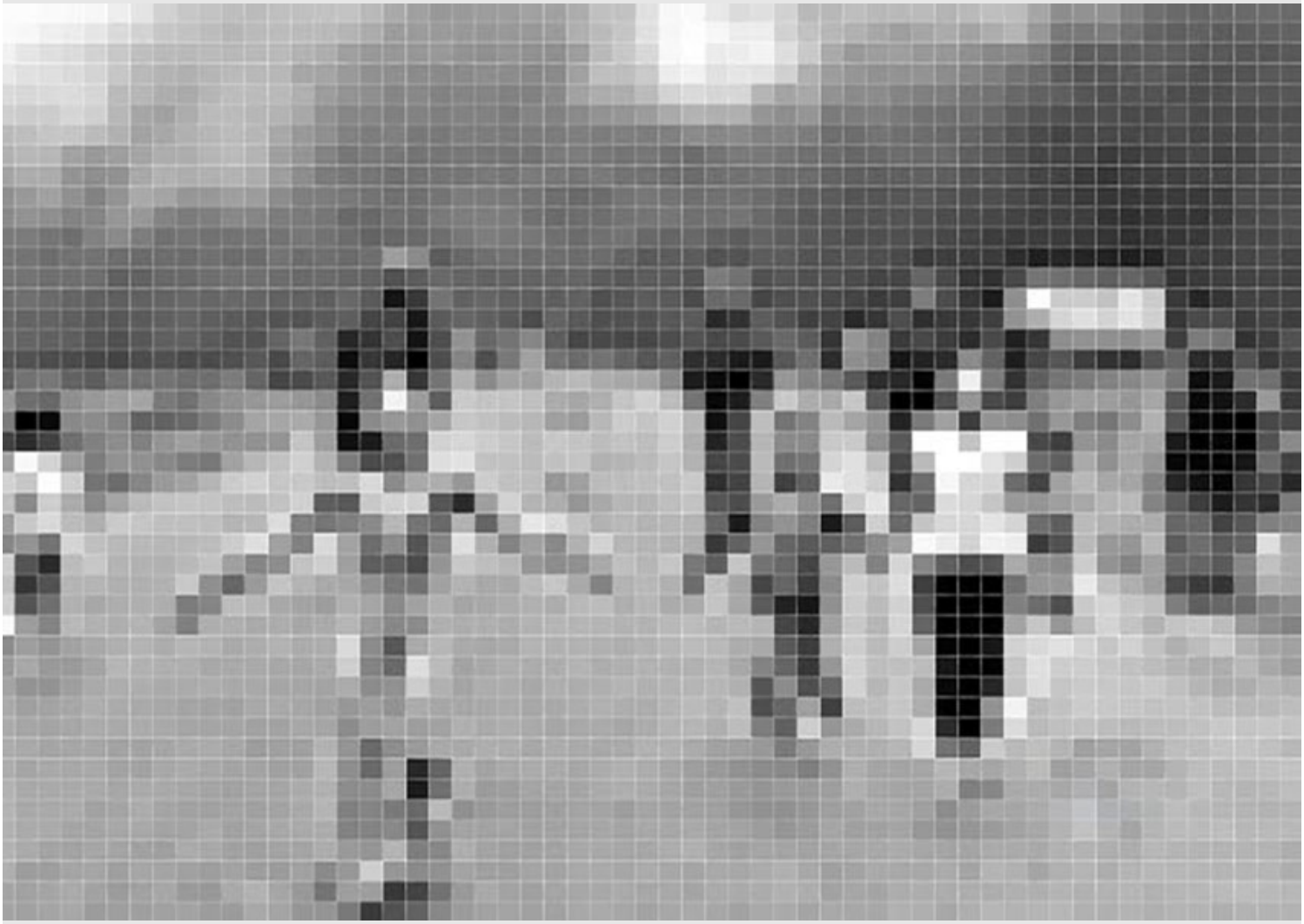
В своей серии *Ленкевич* использует и «классические» образы из истории военной фотожурналистики – фотографию, на которой запечатлена высадка в Нормандии Роберта Капы, и снимок пытки в тюрьме Абу-Грейб, сделанный с помощью мобильного телефона. Тем самым фотограф затрагивает тему репрезентации страдания, связи фотографии, личного архива и коллективной памяти, а также актуализирует проблему современного производства медиаизображений.

Как пишет *Хито Штейерль* (*Hito Steyerl*), современные документальные изображения, часто сделанные с помощью мобильных телефонов, неопределённы и скорее аффективны, нежели информативны: чем ближе к «реальности» они подступают, чем более непосредственными становятся, тем они менее чётки – интенсивность замещает целостность. Эти характеристики, по её мнению, отражают неопределённость, пронизывающую современность в целом. Такие фотографии «знакомят нас с миром, но не дают возможности принять в нём участие», производя лишь «фиктивную близость» [14].

Снимок пытки заключённого из Абу-Грейб сегодня крайне растиражирован: это изображение постоянно циркулирует в медиа, искусстве и юридическом дискурсе. Фотографии такого рода, типичные для современной фотожурналистики, устанавливают новое отношение между изображением и насилием. Они, как утверждает *Джудит Батлер* (*Judith Butler*), будучи свидетельством жестокости, одновременно её и производят, так как сам акт фотографирования становится частью насилия, усиливая или инициируя его [15]. Камера становится инструментом пытки, так как удовольствие от пытки заключается в самом взгляде. Или, словами *Бориса Гройса*, «акт войны совпадает с его документацией, с его репрезентацией» [16].

Ленкевич использует эти снимки для проблематизации одного из ключевых правил классической журналистики, сформулированного *Робертом Капой* (*Robert Capa*): *«Если ваша фотография недостаточно хороша, значит – вы подошли недостаточно близко»* [17]. Однако *фотограф* переворачивает его: за счёт пикселизации, расслоения, деконструкции он настолько приближает изображения, что они становятся всё менее внятными, но ещё опознаваемыми в силу своей растиражированности; всё менее информативными, но аффективными. Так *Ленкевич* подчёркивает опасность подобного подхода, которая заключается в невидении всей картины целиком в её сложности, в замещении её одним элементом (например, известной фотографией).

< > 1/3



Культурная политика памяти в Беларуси может быть описана через диалектику политической инструментализации и историзации [18].

Как и во многих других постсоветских странах, где идёт борьба за сохранение «канонического» советского нарратива или написание альтернативной национальной истории, в Беларуси государство фактически монополизировало право на интерпретацию истории Второй мировой [19]. Дискурс войны как всеобщей трагедии, борьбы и победы используется как доказательство былого «единства», а также как инструмент для поддержания этого образа сегодня. Как пишет исследователь *Альмира Усманова*, современную белорусскую политическую и социальную действительность можно описать как «фантазматическое наложение травмы распадения “советского” образа жизни и культурной логики позднего капитализма» [20]. И в этом контексте прошлое кажется единственной стабильной точкой референции.

Современная риторика, сложившаяся вокруг темы Второй мировой войны и празднования Дня Победы, заимствована из советского, брежневского периода [21]. Именно тогда 9 Мая приобрело такую значимость, став государственным праздником, и начало ассоциироваться прежде всего с культом победы, а не жертвы. Сегодня мотив жертвы всё ещё отчётливо прослеживается в сценариях официального празднования, однако акцент на подвиге и победе с каждым годом становится всё сильнее, а страдания и бедствия отодвигаются на задний план.

Дискурс победы ёмко выражает цитата *Вальтера Беньямина* (*Walter Benjamin*): *«И мёртвые не уцелеют, если враг победит»*. Конструирование коллективной памяти поглощает прошлое, и победитель заявляет о своём праве на трактование истории [22]. Однако дискурс жертвы так же тесно связан с идеологией, как и дискурс победы. Публичное оплакивание погибших, как перформанс личной скорби, воплощённый в массовом опыте, является важной частью государственного ритуала памяти и служит конструированию образа единой нации [23].

С точки зрения *Михаила Ямпольского*, власть «позиционирует себя как продолжателя мифологического прошлого и укореняет свою политику в мифах», поскольку не способна предложить современному обществу (в данном случае белорусскому) необходимые основы для позитивной идентификации и консолидации [24]. В таких условиях конструирование коллективной

памяти становится ключевым инструментом для формирования сообщества. Коллективная память охватывает не «прошлое» как таковое, но актуальные, значимые сегодня моменты, которые и становятся фундаментом коллективной идентичности как ощущения принадлежности к «воображаемому сообществу», если использовать терминологию *Бенедикта Андерсона* (*Benedict Anderson*). И различные государственные празднества, парады и прочие мероприятия помогают ощутить эту принадлежность посредством ритуалов [25].

< > 1/6

Память, словами *Сьюзен Сонтаг*, по своей сути индивидуальна, невоспроизводима, динамична, «она умирает вместе с человеком»; коллективная же память – пронизана идеологией, она претендует на истинность [26]. В отличие от стройного официального нарратива о войне, реальный личный травматический опыт невыразим: как пишет *Саймон Бейкер* (*Simon Baker*) о фильме *«Хиросима, любовь моя»*, «всё, что можно сделать, – это говорить о невозможности говорить о Хиросиме» [27].

Между сложным, непосредственным, личным переживанием войны и «официально-парадной» версией военной истории всегда существовал разрыв, к тому же сегодня стремительно сокращается количество носителей опыта войны – ветеранов. А отсутствие живых свидетелей, память которых и так субъективна и фрагментирована, создаёт зазоры для интерпретации. Для обозначения феномена памяти последующих поколений американская исследовательница *Мариан Хирш* (*Marianne Hirsch*) предложила использовать термин «постпамять» [28]. Постпамять – то отношение, которое последующее поколение имеет к личной, коллективной и культурной травме своих предков, опыт, который они «помнят» только через истории, образы и мнения, среди которых они росли. И именно с такой формой представления истории мы имеем дело сегодня, когда речь заходит о Второй мировой войне [29]. По словам *Мориса Хальбвакса* (*Maurice Halbwachs*), коллективная память сфокусирована не на разрывах, изменениях и различиях в исторических периодах, а на непрерывности и сходстве, поскольку она нацелена на поддержание иллюзии неизменности и преемственности в рамках определённого сообщества [30]. Личная память полна противоречивых, несогласующихся деталей, но на этапе постпамяти эти противоречия стираются, нарратив становится стройным, согласованным, различия превращаются в сходства, разрывы в непрерывность.

< > 1/4

< > 1/6

Понимать нечто исторически – значит осознавать всю сложность и неоднозначность этого явления, смотреть отстранённо, в разных перспективах [31]. Но сегодня, по словам *Бориса Гройса*, художественные институции остаются практически единственной сферой, которая позволяет отстраниться от нашего настоящего и сравнить его с другими историческими периодами, а также вспомнить о критике репрезентации, то есть критически посмотреть на наше время в контексте истории [32]. Медиа же производят реальность, в которой нет места для рефлексии и политического действия.

Чтобы произвести должное впечатление на публику, фотографии в медиа, как утверждает *Борис Гройс*, должны быть легко узнаваемы, почти тавтологичны [33]. Медиаизображения конструируют коллективную память о прошлом и ощущение настоящего через узнавание, постоянную циркуляцию и ассоциацию с интерпретацией событий, которая понимается как «воспоминание». Кроме того, как полагает *Алан Секула*, широкое использование фотографий как исторических иллюстраций способствует восприятию истории как зрелища, предлагая вместо аргумента эстетический и аффективный опыт, переживание ужаса или ностальгии. Таким образом, существует постоянная динамика между восприятием фотографии как документа и эстетического объекта, «правдой» и субъективным опытом [34].

Иконография Второй мировой войны, как и других военных конфликтов (ярким примером также может служить война во Вьетнаме), показывает, как различные исторические нарративы подкрепляются визуальными документами и как тесно последние переплетаются с идеологией. Военная фотография связана с изображением насилия, страдания, она так или иначе воздействует на эмоции зрителя. И идеологические аппараты репрезентации, использующие эмоционально насыщенные образы, проносят идеологию в самое сердце переживания. Поэтому проблема репрезентации этого удалённого от нас опыта травмы современным языком фотографии является ключевой для понимания серии *«Прощай, Родина!»*.

Андрей Ленкевич – один из немногих белорусских художников, который работает в рамках такого направления, которое в теории искусства называется художественным исследованием (*artistic research*). Для этого подхода свойственны свои протоколы и процедуры, которые отличаются от методологии гуманитарных наук, но в то же время в нём используются и методы, заимствованные из социологии, визуальных и культурных исследований. По мнению критика и куратора *Саймона Шейха* (*Simon Sheikh*), мы можем выделить две возможные версии происхождения понятия «художественное исследование»: от французского слова *recherche* и немецкого *forschung*. Термин *recherche* отсылает к журналистскому расследованию, которое направлено на «поиск источников, свидетелей и историй […], а также углов, из которых эти истории представлены» [35]. *Forschung* же скорее подразумевает лабораторные условия, где объект изучения помещается в стерильное пространство и путём эксперимента подтверждается та или иная научная гипотеза. Можно сказать, что *recherche* – как расследование – как раз и является методом *Ленкевича*, в том смысле, что его практику можно охарактеризовать как «попытку обнаружить правду путём изучения фактов» [36].

Проект *Ленкевича* оказывается крайне актуальным на фоне борьбы за интерпретацию истории в рамках российско-украинской войны. Взаимные упрёки в фашизме, открытие архивов в Украине, глорификация войны через определённые визуальные знаки (георгиевские ленты и прочее) – всё это формирует то поле, в котором работает фотограф. При этом, как полагает *Алексей Браточкин*, «идеологический» образ войны, который закрепляется в Беларуси и России, с каждым годом выхолащивается и начинает функционировать как исключительно «эмоциональный», «истеризированный», а не «историзированный» [37].

В проекте *«Прощай, Родина!» Ленкевич* не задействует подобные эмоциональные («истеризированные») режимы, как правило, с лёгкостью прикрывающие идеологические штампы: на фотографиях нет сцен насилия, которые бы служили эмоциональными триггерами. Работа фотографа действительно заключается в своего рода расследовании: рассказывая, с одной стороны, личную историю, автор в то же время вскрывает конвенции, на основании которых функционируют локальная

визуальная культура и коллективная память. *Ленкевич* демистифицирует героизм и жертвенность и показывает, как эти, во многом потерявшие референт, конструкты функционировали в советском дискурсе о Великой Отечественной войне и продолжают функционировать в современной Беларуси. Соответственно, меняется характер работы фотографа: от пресс-фотографии, выхватывающей застывшие фрагменты реальности, к методической работе с архивами.

—

Примечания:

[1] Из интервью авторов с *Андреем Ленкевичем* (2015).
[2] Sontag, S. *On Photography*, London: *Penguin Books.* 1977.
[3] Sontag, S. *Regarding the Pain of Others*, New York: *Picador.* 2003.
[4] *Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* (Vienna, 2009–2010), *Zachęta National Gallery of Art* (Warsaw, 2010). Куратор – *Бояна Пеиц*.
[5] Нужно отметить, что работа над проектом проходила совместно с этнографом *Ириной Мазюк*. Она выбирала обряды, объекты, места, камни, растения и животных, информация о которых была представлена в книге. Искусствоведческий анализ *«Паганства»* можно найти в тексте *Светланы Полещук*, также вошедшем в издание.
[6] Работа над серией *«Прощай, Родина!»* началась в рамках проекта *BY NOW* коллектива *Sputnik Photos.*
[7] Из интервью авторов с *Андреем Ленкевичем* (2015).
[8] Фотография *«Двойные герои»* была впервые показана на выставке *«На Западе от Востока»* и сразу же спровоцировала критику. У зрителя этот портрет вызывает различные ассоциации, и порой достаточно противоречивые. В этом образе может считываться критика официальной позиции государства в отношении Великой Отечественной войны, уравнивание позиций солдат разных армий, проблематизация понятий добра и зла или даже отождествление двух тоталитарных систем – фашистского и советского режимов – в духе банальной либеральной критики.
[9] Nora, P. *Between Memory and History: Les Lieux de Memoire* // Representations, 26 (Special Issue: *Memory and Counter-Memory*), 1989, pp.7–24.
[10] Foucault, M. *Archaeology of Knowledge*, Routledge: New York and London. 1989.
[11] В Беларуси с темой Второй мировой войны, проблемами фотографической репрезентации и тоталитарной эстетики работает *Игорь Савченко*.
[12] Enwezor, O. *Archive Fever: Photography Between History and the Monument*, *International Center of Photography*: Göttingen. 2007.
[13] Топонимика городского пространства Минска практически не прошла десоветизации: большая часть географических названий связана с советской институциональной историей и с героизацией участников войны.
[14] Штейерль Х. *Смутность документалистики* // *Что делать?,* 04-28 (*Делать фильм политически*), 2010, С. 16.
[15] Butler, J. *Torture and the ethics of photography*, Environment and Planning D: Society and Space, 25. 2007. pp. 951–966.
[16] Groys, B. *Art Power*, London: *The MIT Press*. 2008.
[17] Из интервью авторов с *Андреем Ленкевичем* (2015).
[18] Браточкин А. *Память о «Великой Отечественной войне» исчерпала себя?* // *«Новая Европа»*, 2015.
[19] Так, *Алексей Браточкин* утверждает, что с 1994 официальная политика памяти в Беларуси формировалась исходя из необходимости адаптировать советскую версию истории Второй мировой войны к контексту независимой Беларуси, в то же время сохраняя риторику «общего военного прошлого» для поддержания отношений с Россией (Браточкин А. *Память о «Великой Отечественной войне» исчерпала себя?* // *«Новая Европа»*, 2015).
[20] *Усманова А. Беларусь live: образ жизни как жизнь образов* // *Белорусский формат: невидимая реальность*, Вильнюс: *ЕГУ*, 2008.
[21] Романова О. *Символ, «работа с памятью», медиасобытие: военный парад к 60-летию Победы в Беларуси и России* // *Белорусский формат: невидимая реальность,* Вильнюс: *ЕГУ*, 2008.
[22] Беньямин В. *Тезисы о понятии истории.* М.: *НЛО*, 2000, С. 46.
[23] Романова О. *Символ, «работа с памятью», медиасобытие: военный парад к 60-летию Победы в Беларуси и России* // *Белорусский формат: невидимая реальность*, Вильнюс: *ЕГУ*, 2008.
[24] Ямпольский М. *Коллективная память на тропе победы*. 2015.
[25] Там же.
[26] Sontag, S. *Regarding the Pain of Others*, New York: *Picador.* 2003.
[27] Baker, S. *Armageddon in Retrospect*, in Baker, S. (ed.) *Conflict. Time Photography,* London: *Tate Publishing.* 2015.
[28] Hirsh, M. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust,* New York: *Columbia University Press.* 2012.
[29] Однако на постсоветском пространстве, как отмечает историк *Алексей Браточкин*, феномен «постпамяти» имеет более сложный характер: в СССР многие аспекты индивидуальной и коллективной памяти о войне замалчивались и подавлялись, поэтому уже первое поколение имело дело с идеологически трансформированными воспоминаниями (см. Браточкин А. *Память о «Великой Отечественной войне» исчерпала себя?* // *«Новая Европа»*, 2015)
[30] Ямпольский М. *Коллективная память на тропе победы*. 2015.
[31] Wertsch J., *Voices of Collective Remembering*, Cambridge: *Cambridge University Press.* 2002.
[32] Groys, B. *Art Power*, London: *The MIT Press.* 2008.
[33] Там же.
[34] Sekula, A. *Reading an Archive: photography between Labour and Capital*, in Holland, P., Spence, J., and Watney, S. (eds.) *Photography/Politics: Two*, London: *Comedia*. 1986.
[35] Sheikh, S. *Towards the Exhibition as Research*, in O'Neill, P, and Wilson, M. (eds.) Curating Research, Amsterdam: *Open Editions*. 2015.
[36] Там же.
[37] Браточкин А. *Память о «Великой Отечественной войне» исчерпала себя?* // *«Новая Европа»*, 2015.

—

Текст подготовлен специально для ресурса *ZBOR*.
© *KALEKTAR*. Все права защищены.
При использовании фрагментов опубликованных материалов ссылка на первоисточник обязательна. Использование материалов или их значительных фрагментов возможно только с письменного разрешения редакции.

ZBOR @ 2014–2021