

**Белорусская фотография 1980х – 1990х гг.: коллективная чувственность поколения**

**Научный руководитель – Трушкина Екатерина Юрьевна**

*Дрёмова Елизавета Николаевна*

*Студент (магистр)*

Российский государственный гуманитарный университет, Русская антропологическая школа, Москва, Россия

*E-mail: elysium.asylum@gmail.com*

В середине 1980-х гг. в Минске под руководством Валерия Лобко начинает формироваться творческая студия для тех, кто желает сделать фотографию полем для своих художественных поисков. Перестройка и 1990-е гг. для многих художников стали периодом новых возможностей, свободы выражения, экспериментов в области искусства. Новые условия повлияли и на белорусских фотографов, которые в своей практике стали использовать нестандартные подходы: апроприирование архивных снимков и фотографий из семейных фотоальбомов, совмещение фотографии и текста, искажение и трансформация изображения. Лобко комментируя появление студии творческой фотографии, говорил, что в первую очередь нужен был «автор с головой и сердцем» [1].

Социолог и искусствовед Инна Реут характеризует фотографов минской школы как «визуально инокомыслящих», а сам феномен белорусской фотографии называет «феноменом свободных людей» [1]. Критики определяют представителей Минской школы фотографии «новой волной» в искусстве Белоруссии, а для самой белорусской арт-сцены они выступают пионерами современного искусства. С учётом того, что фотографы неоднократно попадали в зарубежные каталоги и были участниками международных выставок («Егоосио/Егосион/Эрозия. Концептуальное советское искусство и фотография 1980-х годов» в Хельсинки, «СССР-ФОТО. Фотографы из Минска» в Копенгагене, «Современная фотография из СССР» в Нью-Йорке и другие), для западных кураторов белорусская фотография этого периода - яркое явление позднесоветского и постсоветского искусства. Собственно, сам термин «Минская школа творческой фотографии» предложил финский куратор Ханна Ээрикайнен. Как пишет Реут, работы представителей этой школы совпали с мировыми тенденциями современного искусства, но при всём при этом сохранили собственную индивидуальность [1].

Наша гипотеза состоит в том, что в образах Минской школы фотографии, может проследить нечто большее, чем художественные эксперименты и выражение интеллектуальной свободы. В общем и целом, во многих сериях фотографов Минской школы фотографии - Игоря Савченко, Сергея Кожемякина, Галины Москалёвой - обнаруживается смещение в сторону детали, фрагмента, деконтекстуализация изображения, денарративизация документального. Согласно философу Елене Петровской, поколение 1990-х гг. имеет «расколотую пополам идентичность» [2]. Вместе с тем опыт этого поколения ещё не завершён, он продолжает длиться. Анализируя кинематограф Алексея Балабанова, Петровская предлагает мыслить «опыт настоящего» поколения с помощью понятия «структуры чувств», которое было сформулировано британским теоретиком культуры Реймондом Уильямсом. «Структуры чувств» - это живой коллективный опыт, который противопоставит всему оформленному (например, мировоззрению или идеологии) и снимает оппозицию

социального и личного. Эти «структуры чувств» отпечатываются в произведениях искусства и становятся выражением динамического опыта поколения.

Американский культуролог, специалист по Trauma Studies Кэти Карут, развивает идею Фрейда о «работе скорби», и использует её для анализа культурных процессов. Отталкиваясь от теории Фрейда о множественном характере травмы, исследовательница пишет: «Травма - это событие, которое происходит на мгновение раньше, чем это необходимо для того, чтобы стать частью последовательного опыта. Преждевременность события не позволяет осознать его до конца, и потому разум снова и снова повторяет упущенное столкновение, пытаясь постичь его» [3]. Тем самым травма имеет двойственную природу («исчезновение» - «возвращение»). Это событие, которое снова и снова повторяется, возвращается через кошмарные сновидения, но никак не может быть вписано в сознание. Событие травмы сопровождается амнезией, поскольку оно оборачивается как невозможное и непостижимое разумом. Поэтому осознание травмы всегда происходит с задержкой, травму невозможно чётко локализовать. Основываясь на нейробиологических исследованиях детей, чьи родители выжили в Холокосте, Карут пишет о протяженности травмы. Она утверждает, что возвращение травматического воспоминания направлено за рамки единичности - к коллективному прошлому [3]. «Возвращение прошлого» может происходить не в рамках одного поколения, но распространяться далее - на поколения детей, внуков, правнуков. То, что осталось за гранью осознания, продолжает проживаться в опыте последующих поколений.

В работе мы показываем, что серии фотографов Минской школы фотографии были не выражением индивидуального творчества, а скорее были связаны с аффективно окрашенным неслучившимся социальным опытом, с коллективной чувственностью поколения после событий Второй мировой войны, нацистской оккупации, советских репрессий и распада советской коллективной общности.

### Источники и литература

- 1) Реут И. «Минская школа» или «новая волна»? Белорусская фотография 1980-1990-х годов / Минская школа фотографии. Санкт-Петербург: «СПбОО «А-Я». 2014.
- 2) Петровская Е. В. «На стороне новых варваров»: знаки поколения у Балабанова // Новое литературное обозрение. 2018, №1.
- 3) Карут К. Травма, время и история / Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение. 2009.