

Библиография

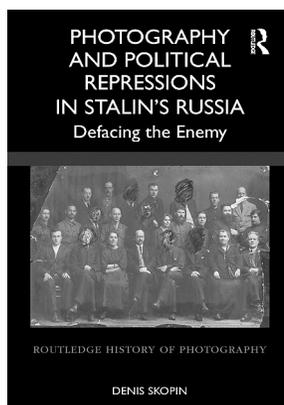
Надежда Крылова

Фотография как улика, оружие и поле битвы

DOI: 10.53953/08696365_2022_177_5_323

Skopin D. *Photography and Political Repressions in Stalin's Russia: Defacing the Enemy.*

N.Y.: Routledge, 2022. — XII, 155 p. — (Routledge History of Photography).



Предмет исследования книги Дениса Скопина «Фотография и политические репрессии в сталинской России: стирая врага» составляют групповые фотографии со следами уничтожения — вымарывания, вырезания, заклеивания (в английском тексте используется более нейтральное слово *editing*) — «врагов народа». Книга хорошо вписывается в логику серии, в которой издана: эта серия посвящена истории и теории фотографии, и одна из ее задач — собрать единую историю фотографии из разрозненных кусочков множественных национальных историй¹.

Этот генерализирующий жест сборки-шивки национальных историй подчеркнут методологическим ходом в начале книги: обращаясь к недавним дебатам о продуктивности понятия советской модерности, автор рассматривает сталинский террор не как национальное явление, а как эпизод общей истории насилия, захватившего в XX в. большую часть мира. Сравнение с другими странами показывает,

1 На русском языке опубликован фрагмент из другой книги автора на ту же тему, изданной по-французски в 2015 г. (*Skopin D. La photographie de groupe et la politique de la disparition dans la Russie de Staline.* P.: Harmattan, 2015). См.: Скопин Д. Групповая фотография и вопрос политического сообщества («чистка» визуального) // Неприкосновенный запас. 2018. № 5 (121). С. 113–129.

что и процесс удаления жертв репрессий с фотографий не объясняется своеобразием советской культурной традиции, а связан с «политическими особенностями сталинизма как системы правления» (с. 2). Такая «глобализация» рамки исследования позволяет обнаружить за конкретной практикой единую логику функционирования образа при тоталитарном режиме.

Представленную в книге историю можно назвать вычитающей: речь идет о разрушении, утрате, отсутствии, — словом, обо всем, что так крепко связано с самой фотографической тканью через фигуры памяти, забвения, аффекта. Действительно, книга легко может быть прочитана сквозь призму вопроса, сформулированного Марианной Хирш в недавно переведенной на русский язык книге «Поколение постпамяти» (2012): «Каким образом мы лично вовлечены в последствия преступлений, свидетелями которых не были?»² Но хотя наша рефлексивная позиция как современных зрителей безусловно важна и для книги Скопина, ее теоретические основания не связаны напрямую с исследованиями травмы или постпамяти. Читателю предстоит познакомиться с небанальной траекторией, совмещающей, на первый взгляд, достаточно далекие друг от друга элементы: философию трансиндивидуальности Жильбера Симондона; тезисы политических оппонентов — теорию врага Георга Лукача и понятие современной войны Карла Шмитта; классические труды по фотографии Вальтера Беньямина и Ролана Барта и историю живописного голландского портрета XV—XVII вв. в изложении Алоиса Ригля. Охват исторического материала впечатляет: автор проводит параллели даже с Римской империей. Сложная теоретическая диспозиция уравнивается на уровне структуры книги, в которой теоретические главы (первая и третья) перемежаются с эмпирическими (второй, четвертой и пятой). Такая тщательно выстроенная архитектура исследования напоминает паутину или кружево, где пустоты и нити одинаково важны: теория здесь выступает связующим веществом, позволяющим удержать и представить феномен, находящийся на периферии советской визуальной культуры. Он предстает перед читателем во всей его неслучайности, вопреки отсутствию каких-либо письменных следов, документирующих эту практику. Информационные лакуны восполняются благодаря одновременному натяжению сразу множества исследовательских перспектив — сопоставления мемуаров, анализа картин и т.д.

Очерчивая круг источников, автор использует термин «вернакулярная фотография». Так разговор о фотографии выходит за рамки искусствоведения, официального искусства и контекста художественной фотографии сталинского периода, а в центр внимания помещаются жанр группового портрета и его особая разновидность — семейная фотография. Привлекая снимки из большого количества разных архивов, Скопин обращает наше внимание на то, что возможностью увидеть эти снимки сегодня мы обязаны череде личных и институциональных выборов. Характерно, что практики хранения фотографий играют здесь не меньшую роль, чем процесс их «политической» обработки. Снимки циркулируют между пространствами государственных, общественных и семейных архивов, частных и музейных коллекций. Траектории их передвижения составляют прихотливый узор: одни поступали в следственный архив НКВД как вещественные доказательства напрямую из семейных архивов, другие направлялись туда или в другие крупные госархивы из служебных архивов газет или предприятий, часто уже после ликвидации последних. Третьи вместе с письменными документами об истории семьи передавались в дар краеведческим музеям или общественным архивам. Четвертые, наоборот, приобретались частными коллекционерами на развалах, обретая нового владель-

2 Хирш М. Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста. М.: Новое издательство, 2021. С. 17.

ца, но теряя всякую связь со своим «родовым» прошлым. Наконец, были и такие, которым посчастливилось сохраниться в уютных семейных альбомах.

Акцент на контексте бытования позволяет проявить вещественную основу фотографии: материальная оболочка снимка становится зримой и приобретает не меньшее значение, чем его содержание. Скопин использует такие приемы, как демонстрация копий снимков, оказавшихся в разных архивах или коллекциях, и сравнение оригинального негатива и отпечатка. Мы видим, сколь призрачна идея сходства дублей — двух «одинаковых» снимков. Уникальная судьба каждого из них оставляет неповторимые следы на «теле» фотографии: одни отпечатки подвергаются серьезным правкам, другие меняются под воздействием условий хранения. При этом материальный аспект воздействует на то, что считается неизменным — на изображение: исчезают лица и целые фигуры, меняется композиция снимка.

Умножение контекстов бытования создает сложную темпоральную структуру — наносит на плоскость снимка все новые и новые слои, иногда отменяя прежние, иногда дополняя и уточняя их: кресты, поставленные на лицах карандашом, стираются, но остаются видимыми; фигуры, вырезанные бритвой, спустя десятилетия возвращаются на свои места. Рассмотренные в книге фотографии хранят на себе многочисленные следы как тех, чье присутствие было стерто (вырезано, выцарапано, закрашено, заклеено), так и тех, чьими руками была совершена эта операция. Поверхность снимка фиксирует проявленность власти в повседневном опыте и ее почти интимный характер, раскрывает себя как место встречи политического и визуального, — встречи, которая и представляет собой смысловой контрапункт книги.

Что есть эта встреча, выраженная в визуальном отсутствии, зияющей на снимке пустоте? На первый взгляд невинная практика вырезания фигур или рисования на фотографиях сродни детской шалости (автор приводит воспоминания о неизменном воодушевлении школьников, расправлявшихся прямо на уроках с портретами бывших партийных чиновников в своих учебниках). Но многократно повторенная (в книгу включено более пятидесяти отобранных автором наиболее «репрезентативных» изображений), эта «шалость» превращается в заикленный маниакальный жест, претворенный советскими гражданами в молчаливую норму.

Автор справедливо замечает, что «первоначальное количество измененных личных фотографий должно быть очень значительным, не говоря уже о тех, которые были полностью уничтожены и от которых ничего не осталось» (с. 2). Действительно, можно предположить, что уничтожение семейных альбомов в сталинскую эпоху было гораздо более масштабным явлением, чем практика вымарывания, описанная в книге. Однако эти оставшиеся, полуразрушенные снимки — лишь слабый отголосок краха, который пережила семейная история в нашей стране в XX в., — выполняют крайне важную работу, указывая зияющими пустотами, потертостями, запачканными лицами на то, что исчезло без следа. Ведь, как отмечают американские историки архивов Фрэнсис Блоуин и Уильям Розенберг: «Вспомнить то, что было забыто или утрачено, — нередко такая же важная задача, как обеспечить передачу памяти о прошлом будущим поколениям»³.

Если первая глава задает общую рамку исследований сталинского террора, рассматривая его не просто как способ удержания власти с помощью насилия, а как метод управления через создание и уничтожение «врага» (здесь автор опирается на диалектику друга/врага и размышления о войне как условии всякой политики у Г. Лукача и К. Шмитта), то вторая посвящена конкретным примерам из истори-

3 Блоуин Ф., Розенберг У. Споры вокруг архивов, споры вокруг источников // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство?: Сб. ст. / Под ред. И.М. Каспэ. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 151.

ческой и художественной литературы, мемуаров, архивных документов, так называемых портретных уголовных дел, в которых рассматривались случаи, приравненные советской юридической системой к «контрреволюционной пропаганде». Составом таких преступлений было «неправильное» обращение с портретами коммунистических чиновников (случайная или преднамеренная порча, уничтожение, неуместное размещение) либо хранение, отказ уничтожить/убрать портрет «врага» — репрессированного политического деятеля или знакомого, родственника. То же касалось портретов царской семьи, придворных или белых генералов, родственников в мундирах. Типичное «портретное дело» строилось на обвинении в умышленном хранении незаконных материалов. Борьба с внутренним врагом — скрытым и коварным «вредителем» — как раз и заключалась в том, чтобы доказать умышленность действий, которые он сам выдавал за непреднамеренные: «В условиях чрезвычайного положения презумпция невиновности была отменена» (с. 23).

Примечательно, что первые фотографии в книге появляются во второй главе, вплетаясь в рассказ об усилении контроля за «вредителями» в газетах и типографиях. На первом снимке — сотрудники Татполиграфа, двое из которых закрашены синими чернилами, а на лице еще одного поставлен крест. В отличие от других представленных в книге снимков, эта фотография включается в повествование не как объект исследования, а как историческое свидетельство, что создает любопытный эффект: если в дальнейшем обсуждении «отредактированных» фотографий имеется в виду сознательный характер удаления людей с карточек, то манипуляции с этим снимком прочтываются скорее как работа абстрактной «руки террора», а вовсе не проявление чьей-то доброй воли (что во многом воспроизводит типичное восприятие подобных изображений). Постепенное проявление фигуры конкретного исполнителя вымарывания, его индивидуального почерка как раз и становится одной из важных задач книги. Стоит отметить, что все фотографии воспроизведены без ретуши, и на снимке сотрудников Татполиграфа хорошо виден залом по центру изображения. Такое явное присутствие работы времени как бы усиливает тему разрушений, визуально рифмуя изменения сознательные и нерукотворные, местом действия которых становится поверхность снимка (так, затертости на лицах на некоторых фотографиях с трудом отличимы от естественных утрат эмульсионного слоя).

Уголовное преследование за порчу/уничтожение портретов партийных лидеров, контроль за политически значимыми изображениями в прессе, оформление на протяжении 1920—1930-х гг. визуального канона портретов Сталина, культ местных вождей и его портретная манифестация в пространстве города, изъятие из обращения «контрреволюционных» портретов бывших лидеров составляют официальную сторону советской политики по отношению к образу, — сторону, проявленную в публичном пространстве. Другая, теневая сторона советской политики образа относилась к приватной сфере жизни советских людей. Чуждая публичности, эта «вернакулярная» часть в полной мере раскрывалась в скрытом от посторонних глаз замкнутом пространстве архива, как семейного, так и служебного (прежде всего архива НКВД). Политическая «чистка» фотографий осуществлялась не только работниками печатных изданий, но и ближним кругом жертв: коллегами, друзьями, родственниками. Хранение снимков осужденных по политическим статьям могло повлечь за собой уголовное преследование. Особенно опасными становились групповые снимки с теми, кто впоследствии были признаны врагом народа. Групповая фотография сама по себе превратилась в синоним антисоветского заговора или шпионской организации.

Истории и онтологии жанра группового портрета в Советском Союзе посвящена третья глава книги. Групповая фотография рассматривается здесь наряду

с такими широко распространившимися в СССР 1920—1930-х гг. формами коллективного существования, как колхозы, фабрики и коммуналки. Совместные портреты стали обязательной ритуальной частью встречи: они придавали значимость событию, собирали и закрепляли группу. На какое-то время они стали чем-то вроде «национального фотографического жанра» (с. 64), воплощающего мечты о коллективной форме существования, об обществе без классов и иерархий.

Наиболее точный эквивалент русскому слову «коллектив» Скопин находит в понятии Ж. Симондона «трансиндивидуальное сообщество», означающем форму существования в виде «группового индивида», который живет и действует как единый организм. Такое сообщество пронизано связями, одновременно соединяющими и конституирующими индивидуумов. Обращение к философии Симондона помогает автору сформулировать черты советской субъективности двух послереволюционных десятилетий: отсутствие четких границ между отдельными членами и группой; расширение индивидуальных границ до границ коллектива; эмоционально-аффективная основа сообщества. Групповая фотография рассматривается как оплот такого «трансиндивидуального» сообщества, как «идеальное надиндивидуальное тело» коллектива (с. 60). Роль изображения в этом случае состоит в том, чтобы дать идеалу возможность существовать, исправить естественное несовершенство реальности.

Но автор не склонен вменять фотографии магическую силу: особый тип общности, который фиксирует и создает групповая фотография 1920—1930-х гг., имеет вполне рациональные основания. Опираясь на идею замены в XX в. культового значения фотографии политическим (В. Беньямин) и идею фотографии как гражданского договора (А. Азулай), Скопин утверждает, что в первые послереволюционные десятилетия фотосъемка стала средством «политической интеграции, наделяя фотографируемого человека политической и юридической значимостью» (с. 70), а горизонтальная композиция, к которой тяготела иконография групповых портретов, позволяла изобразить общность вне властных отношений и иерархий. Политическая сила таких изображений, высвобожденная благодаря способности фотографии создавать сообщество путем стирания границы между группой и личностью, шла вразрез с интересами тоталитарного режима и его идеологией (относится ли способность групповых портретов к созданию сообществ только к раннесоветскому периоду или она существовала также до и после сталинской эпохи, в книге не уточняется): «Если тоталитарный режим налагает запрет на какое-то изображение, значит, оно несет в себе определенную политическую силу, несовместимую с самим режимом»⁴. Тот факт, что именно эти фотографии подверглись «чистке» спустя десять лет, позволяет Скопину прийти к выводу, что целью террора были полное разрушение трансиндивидуальных отношений, изоляция советских граждан, «атомизация» общества. Не случайно, как отмечает автор, упадок фотографии как средства репрезентации совпал с подъемом тоталитарных тенденций в 1930-х гг.

Режим внутренней войны в Советском государстве распространялся на все общности, затрагивая даже самый интимный круг — семью. В качестве визуального эквивалента линии фронта автор видит разрезы, следы бритвы, штрихи, границы пятен на групповых и семейных снимках: «Линия разреза на фотографии, или линия, отделяющая зачерненные зоны от остального изображения, есть не что иное, как линия фронта, маленькая частная “иконоборческая” акция является проявлением воинственности, а не банальной цензуры» (с. 143). В этом смысле

4 Скопин Д. Указ соч. С. 113.

субверсивный потенциал заложен был в самой трансиндивидуальности: появление врага внутри «расширенного» индивида компрометировало всю группу, бросало тень на коллектив, в котором не было жесткой границы между одним и многими. В то же время отсутствие границ между членами группы приводило к тому, что отречение от одного из участников неминуемо вело к саморазрушению, конфликту с собой. Изменяя поверхность изображения, пытаясь воздействовать на саму ткань фотографии путем удаления нежелательной фигуры, человек покушался на групповую идентичность, на эмоциональные связи, что в конечном счете затрагивало его собственную идентичность и самосознание.

В книге подчеркивается, что групповой портрет не простая репрезентация или внешнее дополнение к существовавшему ранее сообществу: через создание или разглядывание своего портрета группа конституировала себя. Каждый член группы обладал собственной копией снимка, делающей возможным и закрепляющей осознание себя как части коллектива. Взгляд на снимок (процесс смотрения) собирал и воссоздавал группу: «Групповая фотография представляет собой схождение взглядов членов группы; можно сказать, что группа непрерывно воссоздается этими взглядами и существует только благодаря им» (с. 61). Но не только зритель влияет на снимок и его прочтение, но и само изображение с присущими ему характеристиками диктует определенную логику взгляда. В книге приводится фрагмент воспоминаний о допросе: подозреваемую спрашивают, показывала ли она кому-нибудь «запрещенную» фотокарточку. Уверенность в том, что, попав в чье-либо поле зрения, фотография способна «завербовать» новых членов, приводила к тому, что простой факт демонстрации приравнялся к контрреволюционной агитации.

Если взгляд — это инструмент сплочения группы, то важно ли, чей это взгляд? Иными словами, зависит ли эффект воссоздания группы от того, кто смотрит на фотографию? Автор реконструирует здесь по крайней мере три возможные зрительские стратегии: родственника/друга (семейный архив), следователя (полицейский архив) и современного зрителя. Четвертая глава посвящена «отредактированным» семейным портретам. Групповые снимки были в первую очередь рассчитаны на просмотр коллегой, другом или членом семьи. Можно сказать, что портрет нуждался в таком зрителе-соучастнике как в завершающем элементе по созданию группы, адресате коллективного взгляда. Этот же зритель при необходимости способен был очистить группу от «врага». Постоянная перепроверка-пересборка сообщества взглядом — одно из условий ведения перманентной войны. В дальнейшем мы увидим, насколько легко эта позиция друга или родственника подменяется взглядом следователя. Близкий человек, у которого хранилась фотография с врагом народа, испытывал «некое раздвоение личности (взгляда)» — *Н.К.*» (с. 84), выбирая между политическими убеждениями и аффективной привязанностью. Выбор в пользу частичного уничтожения снимка становился политическим актом, моментом самоидентификации и этического выбора стороны, «приобретения политической “чистой” идентичности» (с. 81). Документальное свидетельство общности превращалось в свидетельство лояльности власти, подкрепленное воинственным актом уничтожения врага. Акт частичного уничтожения фотографии приравнялся к отречению от своего прошлого, но в то же время был компромиссом между окончательным уничтожением и демонстрацией лояльности. Разумеется, целью такого акта было и желание сохранить для себя снимок в любом доступном виде.

Пятая глава посвящена фотографиям, которые хранились в картотеках НКВД. Следователи разделяли идею способности фотографии создавать связи и группы и использовали эту способность в собственных целях. Не являясь членом группы, следователь, вставший на место зрителя, также мог обнаруживать сообщества и не

столько занимался установлением личности преступника с помощью изображения, сколько пытался выявить «групповую идентичность» («Каждое “преступление” считалось... одновременно индивидуальным и коллективным», с. 118). По словам Скопина, фотографии в руках следователей оказывались своеобразными картами взаимоотношений, на основании которых круг подозреваемых мог расширяться до бесконечности: «В годы Большого террора основная масса арестов производилась не по результатам оперативной работы, на которую у сотрудников НКВД просто не было времени, а на основании данных, хранившихся в картотеках управления» (там же).

Рассмотренные в заключительной главе портреты самих сталинских чиновников, отредактированные бывшими коллегами во время внутренних чисток органов госбезопасности в 1930—1950-е гг., наглядно воплощают в себе идеи амбивалентности и тотальности архива. Концепция полицейского фотоархива всегда подразумевает сбор информации об обеих сторонах репрессивной машины — как о жертвах режима, так и об их преследователях, что допускает возможность политического «переворота» ролей⁵. Прекрасно осведомленные о принципах работы архивной машинерии сотрудники НКВД предпочитали вычеркивать бывших коллег из альбомов, стирая им лица до основания.

Сама логика работы с фотографией в книге напоминает ведение расследования, указывая на близость «технологии надзора и технологии истории, полицейского архива и архива научного»⁶. Не случайно главная цель исследования — «изучить внутренний *мотив* поведения людей, вносящих изменения в изображения» (с. 2, курсив мой). Автор рассматривает различия в штриховке и в приемах вымарывания, пытается угадать психологическую подоплеку манипуляций с изображениями, раскрыть стоящие за ними реальные намерения. Спектр методов «уничтожения» врага оказывается чрезвычайно широким: затемнение тушью лица или сразу нескольких зон, удаление имени, использование цветной и черной красок, вырезание ножницами, бритвой, процарапывание поверхности фотографии или эмульсии с негатива, двойное уничтожение (вырезание уже закрашенного). По характеру воздействия на изображение Скопин определяет степень эмоциональной вовлеченности исполнителя: так, неровный след пера свидетельствует о крайнем нервном возбуждении. Спектр эмоционального отношения может простираться от более отстраненного в случае едва заметного перечеркивания лица карандашом до радикально негативного в случае процарапывания вплоть до полного исчезновения красочного слоя. Цвет чернил также несет на себе, по мнению автора, дополнительные значения: «...неестественный ярко-зеленый цвет, как и ярко-синий цвет... придает удалению эмоциональный характер» (с. 40), тогда как удаление черной тушью является «более нейтральным». В выборе того или иного способа обработки автор видит *осознанное* решение (что невольно переключается с поиском умышленного вреда, который вели советские следователи): «Именно владелец фотографии выбирал форму обработки, и на этот выбор влияла его политическая и моральная позиция» (с. 42). По мнению самого автора, именно этим вниманием к мелким деталям, то есть к «тем самым индивидуальным “приемам” обезвреживания опасной фотографии, за которыми всегда стоит отдельная история и чаще всего отдельная трагедия» (с. 3), интересна и ценна рассматриваемая работа.

5 О двойственной системе репрезентации в архиве см.: *Sekula A. The Body and the Archive // October. 1986. № 39. P. 3—64.*

6 *Tagg J. The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning. Minneapolis; L.: University of Minnesota Press, 2009. P. XXXI.*

Редкие, но важные отсылки автора к современному зрителю раскрывают представленный в книге материал в контексте нашего опыта. Как эти фотографии выглядят сегодня? Почему мы обращаемся к ним сейчас? Современный зритель советских групповых снимков едва ли может объяснить наличие столь большого количества фотографий малых групп и сообществ. В рамках семейного альбома, как утверждает Скопин, снимки, на которых вместе с родным человеком присутствует множество неизвестных людей, как правило, занимают маргинальное положение, потому что не имеют отношения к семейной истории как таковой: «Это устаревший жанр, и у современного зрителя он может вызвать только непонимание и иронию» (с. 65). Еще более проблематично присутствие в семейном альбоме вымаранных изображений. По словам Скопина, нынешние их владельцы не дают согласия на публикацию, отговариваясь, например, тем, что не могут найти затерявшиеся снимки. «Не имея возможности четко сформулировать, почему они не желают показывать изувеченные портреты, их обладатели смутно чувствуют, что с этими фотографиями “что-то не так”, и бессознательно стыдятся “темной” части своей семейной истории» (с. 6). Без сомнения, такой опыт не вполне укладывается в рамки размеренного режима воспоминаний, более свойственного для семейного типа памяти.

Здесь кажется уместным сравнить это присутствующее на снимках отсутствие с феноменом лакуны, отсылающим к филологии и истории искусства: «Это примечательная разновидность отсутствия — или, вернее сказать, негативного присутствия, то есть такого, когда вещи вроде бы нет, но она в то же самое время и есть, и даже присутствует более настоятельно, чем если бы была в наличии. Можно сказать, что вещь присутствует, блистая своим отсутствием. И не только блистая, но и глубоко тревожа неопределенностью своего статуса»⁷. В этой связи примечателен один снимок, как пишет автор, «возможно, один из самых интересных среди доступных нам» (с. 88). Эта фотография находится в разрозненной россыпи в архиве общества «Мемориал»⁸, и очень важно, что о ней ничего не известно. На снимке семья из четырех человек: мужчина в военной форме в окружении трех женщин. Лицо мужчины аккуратно и очень тщательно выскоблено и закрашено синей краской. «Эта фотография поражает зрителя жестокой манерой нападения на лицо офицера. Мы видим, что человек, который испортил изображение, не искал компромисса, хотя он определенно принадлежал к той же семье и, вероятно, также присутствует на снимке» (с. 89).

Смотрящий на фотографию находится в щекотливом положении. В поисках «подозреваемого» мы переходим от одной фигуры к другой, не имея достаточных оснований для принятия решения. Не в силах выдержать прямоту направленных на нас взглядов трех женщин, на тот момент еще «невиновных» (а может быть, и вовсе невинных), мы вновь переводим взгляд на обезображенное лицо сидящего в центре мужчины, а затем снова с неммым вопросом возвращаемся к лицам женщин. Не вполне отдавая себе в этом отчет, современный зритель склонен рассматривать вымарывание жертв режима как своего рода преступление. Поразительно, с какой легкостью наш взгляд начинает работать в режиме «преследователь/преступник», представляющем собой, по сути, продолжение уже знакомой логики поиска врага. Опираясь на собственные размышления, автор бесстрастно решает за-

7 Сандомирская И. От составителя: [Вступление к блоку статей «Лакуна: утрата, зияние, отсутствие»] // Новое литературное обозрение. 2021. № 168. С. 10.

8 Международное историко-просветительское, благотворительное и правозащитное общество «Мемориал» признано в Российской Федерации некоммерческой организацией, выполняющей функции иностранного агента. — *Прим. ред.*

дачу поиска виновника порчи фотографии: по его версии, это молодая девушка на снимке (вероятнее всего, сестра офицера).

Но нужно ли, воспроизводя логику следователя, доходить до конца в поисках виновных? Нужно ли искать доказательства или достаточно размышлять логически, сопоставляя известные факты? Как еще можно смотреть на эти фотографии и о чем еще они могут нам поведать сегодня? Скорее всего, на эти вопросы нет однозначного ответа. Но дискурсивное молчание вокруг представленных в книге снимков — одна из значимых констант, с которыми мы, современные зрители, имеем дело. Автор проделал важную работу по преодолению этой тишины, разделяющей нас и эти странные карточки. Однако отмеченные им дистанция, сложность и неопределенность статуса вымаранных изображений не должны быть пережиты и нивелированы: устраняя эту не слишком удобную «глубокую тревогу» зияющего отсутствия, мы рискуем оказаться на стороне судей и палачей.