МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

ШЕВЧЕНКО ЄВА ДМИТРІВНА

ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ В ПРОЄКТАХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ 2000-Х-2010-х рр.

диплом студентки четвертого курсу
освітньо-кваліфікаційного рівня бакалавр
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
галузі знань 02 «Культура і мистецтво»
Кваліфікація: Бакалавр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації/мистецтвознавець»

Науковий керівник:
ст. викладач. кафедри ТІМ,
кандидат мистецтвознавства
Осадча О. А.

Національна шкала____
Кількість балів:_____
Оцінка ECTS_____

ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ 1. **Дослідження Харківської школи фотографії в українській та зарубіжній фаховій літературі**……...6

Висновки до першого розділу…….14

РОЗДІЛ 2. **Спектр мистецьких стратегій Харківської школи фотографії** 16

2.1. Естетичні парадигми Харківського фотографічного осередку…….16

2.2. Основні художні прийоми та методи у творчості третього покоління представників Харківської школи фотографії……...24

Висновки до другого розділу……...36

РОЗДІЛ 3. **Трансформація та розвиток основних прийомів Харківської школи фотографії у інтермедіальних проєктах митців 2000-х - 2010-х рр.**……39

Висновки до третього розділу…….52

ВИСНОВКИ…...……..55

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….59

ДОДАТКИ…….68

Додаток А. Список ілюстрацій……68

Додаток Б. Альбом ілюстрацій……73

Додаток В. Інтерв'ю……126

ВСТУП

Актуальність: Феномен Харківської школи фотографії є одним з найяскравіших явищ українського мистецтва, що розвивалося на зламі епох Радянського Союзу та незалежності України. Важливим стає те, що в дослідженнях української фотографії тільки харківську на даний момент науковці найчастіше розглядають у контексті поняття «школа».

Закрита соціально-політична система, в якій формувався світогляд перших поколінь школи, багато в чому стала визначальною для художніх стратегій, сформованих харківськими митцями від кінця 1960-х — до початку 1990-х рр. Пізньорадянський час, що характеризувався надзвичайно обмеженими доступом до закордонного мистецького досвіду, змусив харків'ян створити власну художню мову, яка згодом, вже після здобуття Україною Незалежності, стала потужним інструментом для відображення оточуючої реальності та основних аспектів життя українського суспільства в цілому.

Період брежнєвського «застою», на який припав початок формування школи, характеризувався запереченням суб’єктивних поглядів та самостійності автора як творця, залежністю мистецтва від ідеологічної пропаганди та іншими обмежувальними заходами, які були породжені радянською владою. Подібна ситуація цілком логічно призвела до зародження нонконформізму, який став імпульсом для появи нових генерацій художників, творчих об’єднань, як наприклад групи «Время», «Госпром», «Група швидкого реагування». Саме вони, за словами мистецтвознавиці Тетяни Павлової, сформували художню мову, яка стала мейнстрімом українського мистецтва XXI ст. [57].

Художні підходи перших поколінь багато в чому вплинули на становлення і філософію харківської фотографії, а сформовані традиції

інтегрувались у творчість нових поколінь митців, які трансформували їх та здійснили перехід до нового етапу розвитку українського мистецтва.

Новизна дослідження полягає в акценті на тому, яким чином спадщина представників ХШФ продовжує впливати на актуальну мистецьку арт-практику і залишатися її частиною. Характерна для харківського осередку тенденція до ускладнення фотографічного зображення, експериментах з техніками проявлення та друку відбитків, технічними прийомами та філософією опозиції офіційному дискурсу і сьогодні визначає специфіку підходу до фотографії у творчості послідовників школи, яка, разом з тим, трансформується у нові форми художнього вираження, що проявляється у зміщені фокусу уваги митців з фотографії до інших медіа-мистецтв.

Метою дипломної роботи є розкриття основних тенденцій та особливостей розвитку художніх стратегій Харківської школи фотографії в проєктах українських митців 2000-2010-х рр.

Досягнення мети передбачає виконання наступних завдань:

1. Визначити стан наукової дослідженості теми; систематизувати та проаналізувати мистецтвознавчу літературу та інші джерела з обраної проблематики; виявити основні хвилі зацікавлення дослідників у феномені ХШФ.

2. Окреслити та узагальнити сформовані традиції та підходи трьох поколінь ХШФ. Виявити особливості та відмінності кожного покоління.

3. Дослідити спадкоємність традицій школи у творчості нових генерацій українських фотографів, що позиціонують себе як продовжувачі традицій Харківської школи фотографії.

4. Проаналізувати трансформацію та розвиток основних прийомів ХШФ у інтермедіальних проєктах митців 2000-х - 2010-х рр. Прослідкувати зміщення фокусу уваги художників з фотографії до медіа-мистецтв.

Об'єктом дослідження є художні стратегії авторів Харківської школи фотографії.

Предмет дослідження: проєкти сучасних українських митців останніх двох десятиріч, що адаптують та переосмислюють ці стратегії. **Хронологічні межі:** 2000-ні -2010-ті роки. **Територіальні межі:** зумовлені предметом дослідження.

Методи дослідження: Дослідження будується на компаративістському методі, методі формально-стилістичного аналізу, семіотико-герменевтичному, біографічному, історико-порівняльному та історико-культурному методах.

Апробація основних положень роботи відбулася шляхом їхнього оприлюднення на Міжнародній науковій конференції «Дев'яті Платонівські читання пам'яті академіка Платона Білецького» (Київ, листопад 2021), Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» (Харків-Львів, квітень 2022) та участі в першому етапі загальнонаціональної програми з підтримки талановитої молоді «Завтра.UA» фонду Віктора Пінчука.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками (загальним обсягом 136 сторінок), списку використаних джерел (104 позиції), додатків у вигляді списку ілюстрацій (Додаток А), альбому ілюстрацій (Додаток Б, 118 позицій), та додатку з інтерв'ю (Додаток В) (2 позиції).

РОЗДІЛ 1.

ДОСЛІДЖЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА ЗАРУБІЖНІЙ ФАХОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ.

Феномен ХШФ варто розглядати як значуще та унікальне культурне явище в історії українського мистецтва. Важливим моментом стає те, що в історії української фотографії тільки харківську на даний момент дослідники розглядають у контексті поняття «школа». Так, показовою є спроба дослідників ввести в історію українського сучасного мистецтва термін Дніпропетровської школи фотографії для позначення кола авторів, яке було сформоване від фотоклубу «Дніпро» (1978-1981). Але дніпропетровська фотографія, в якій превалював акцент на естетичному аспекті практики, з її тяжінням до спокою та споглядання навколишньої дійсності, не знайшла своїх послідовників чи широкого відгуку у сучасного глядача та дослідників фотографії. У 2021 році завдяки зусиллям Українського клубу колекціонерів сучасного мистецтва роботи харківських фотографів було передано у постійну колекцію однієї з найавторитетніших установ світу, яка вивчає і популяризує мистецтво — у паризький Центр Жоржа Помпіду, що, безумовно, сприяє популяризації сучасного мистецтва України.

Варто зазначити, що масив робіт, присвячених темі харківської фотографії донедавна був досить фрагментарним і складався зі статей та досліджень, створених за останні 40 років — з 1980-х до сьогодні, — що стосуються окремих авторів, проєктів, подій і явищ в історії місцевої арт-спільноти. З другої половини 1980-х років з’являються іноземні дослідження, присвячені харківській фотографії, і їхня поява лише активізується в першій половині 1990-х років. Варто акцентувати увагу

на тому, що, незважаючи на яскраво виражений локальний характер цього явища, значна кількість іноземних матеріалів про пізньорадянську та пострадянську фотографію написані лише у контексті «іншої російської фотографії» [8]. Крім того, як зазначає Т. Павлова у своїй дисертації «Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX століття», в більшості матеріалів, окрім досліджень фінського критика Ханну Ерік'янена, ще практично не розрізняються фотографічні школи [57]. До джерельної бази іноземних досліджень, що стосуються перших поколінь школи, були взяті наступні праці: каталог «Another Russia» 1986 р. (на базі зібрання чеських дослідників та колекціонерів Даніели Мразкової та Володимира Ремеза); стаття «Сучасна російська арт фотографія» 1994 р. американської дослідниці Даяни Ноймаєр; стаття «Після Раскольникова: Російська фотографія сьогодні» 1994 р. Джона П. Джейкоба та книга «Радянська нонконформістська фотографія за межами пам'яті» 2004 р., яка присвячена інтерпретаціям різних аспектів неофіційної фотографії та мистецтва, які пов'язані з фотографіями, вироблених в Радянському Союзі за останні сорок років його існування [92; 99; 97; 98.].

Ключовою постаттю бренду ХШФ є Борис Михайлов, діяльність якого визнана у всьому світі провідними мистецькими інституціями, як наприклад Музей сучасного мистецтва в Тель-Авіві, Музей мистецтв «Карнегі» в США, Музей модерного мистецтва та музей «Метрополітен» у Нью-Йорку. Крім того, Б. Михайлов — перший та єдиний, на даний момент, пострадянський художник, який мав персональну виставку в «МоМА» та отримав найпрестижнішу у світі фотографічну премію «Hasselblad». Це стало поштовхом до поширення та видимості України на арені світового мистецтва. Але слід зазначити, що разом з Борисом Михайловим в часи його становлення як митця працювали й інші представники харківської

фотографії, як наприклад Олег Мальований, Юрій Рупін, Євгеній Павлов, Олександр Супрун та інші автори, чия творчість так само визнана у світі, але не є настільки ж дослідженою та висвітленою у наукових працях українських та закордонних дослідників. Незважаючи на донедавна неструктурований і неповний архів доробку ХШФ, існують приватні колекції, спрямовані на розвиток наукових досліджень української фотографії. Гарним прикладом є колекція Тетяни і Бориса Гриньових, у фонді яких зібрано величезну кількість робіт українських митців, в тому числі знімків харківських фотографів. Роботи щорічно експонуються в різних галереях України, що сприяє популяризації і підвищеному інтересу до українського мистецтва.

На даний момент харківська фотографія виявляється осередком, якому в останні кілька років приділяється значна дослідницька увага: тут варто згадати проєкти Музею Харківської школи фотографії (MOKSOP), в колекції якого знаходяться понад 7000 відбитків, 50 000 негативів, та більше 50 авторів, що працювали і працюють у фотографії з початку 1960-х рр. і до сьогодні. Виставкова, архівна та просвітницька діяльність музею спрямована на систематизацію досліджень феномена ХШФ, написання аналітичних статей про окремих її авторів та розширення інформаційного простору щодо розвитку сучасної фотографії. Також існують електронні ресурси, як наприклад проєкт «Харківська школа фотографії: від радянської цензури до нової естетики», в якому в хронологічній послідовності зібрані всі покоління ХШФ та більша частина їхніх проєктів. Крім візуальної складової, сайт увібрав в себе велику частину архівних відео інтерв'ю з представниками школи та бібліографію, що складається з численних досліджень, присвячених феномену. Ще одним важливим проєктом є онлайн-платформа з медіадосліджень VASA project, що слугує структурованим архівом фактологічного матеріалу та спадку харківських

митців. Діяльність команд цих проєктів актуалізує і сприяє поширенню дослідницьких матеріалів та зацікавленості до традицій школи.

Найбільший внесок у дослідження мистецької діяльності харківських фотографів внесла мистецтвознавиця Тетяна Павлова, яка стала однією з перших, хто почав вивчення цього феномену. Дослідниця є авторкою матеріалів про українську фотографію 1970-х - 2000-х рр. для «The History of European Photography», а також їй належать численні окремі статті в журналах «Парта», «Imago» та онлайн платформах «Korydor» та «YourArt» [101]. Протягом 30 років історикиня мистецтва архівує і систематизує інформацію про ХШФ та її авторів, не лише як аналітик, але й як пряма учасниця подій. В своїй кандидатській та докторській дисертаціях Тетяна Павлова зверталася до питання становлення харківської фотографії в другій половині ХХ ст., розглядаючи цей процес у зв'язку з авангардним спадком Харкова. У дисертації «Авангард в образотворчому мистецтві ХХ ст» (2018 р.). Т. Павлова виокремлює період 1990-х років, коли харківська фотографія була інтегрована в сучасне мистецтво в процесі наукової активності, започаткованої відкритим в 1993 році у Києві Центром сучасного мистецтва Сороса, за сприянням якого було організовано кілька симпозіумів, присвячених українському мистецтву [55]. В тому числі на наукових конференціях були зроблені доповіді на тему ХШФ. До обговорення були залучені такі важливі та відомі дослідники в галузі мистецтва і фотографії як Віктор Тупіцин і Маргарита Тупіцина (Росія), Вірджинія Рутледж (США), Даяна Ноймайєр (США), Ян Андел (Чехія), Пітер Осборн (Великобританія) та Борис Гройс (Німеччина). Дослідниця дотримується думки, що саме цей період слід вважати часом введення харківської фотошколи у дискурс сучасного мистецтва. [55].

Важливим інформаційним джерелом про ХШФ є монографічна праця Надії-Бернар Ковальчук «Харківська школа фотографії: Гра проти

апарату», яка була опублікована в 2020 році [8]. Дослідницька робота займає вагоме місце в систематизації і більш детальному дослідженні означеної теми. Книга вбирає у себе великий масив інформації про три покоління харківських фотографів від кінця 1960-х до 2010-х рр. Авторкою піднімаються питання контекстуальності, історизму, еволюції та трансформації творчих методів фотографів.

Монографія також розкриває ідею фотографа-експериментатора, відштовхуючись від нарису «За філософію фотографії» (1983 р.) чесько-бразильського філософа Вілема Флюссера (1920-1991 рр.). Дослідниця описує погляди філософа, в яких «фотографія в першу чергу, виявляється належним до технічного, політичного, культурного, економічного та ідеологічного апаратів» [8 с. 178]. Філософія В. Флюссера полягає у ідеї спростування ролі творчості людини як автора своїх робіт, пояснюючи це надлишковою кількістю подібних фотографій, які не містять нової інформації, а лише повторюють кадри, які неодноразово були зроблені раніше: «Це відбувається в силу обмеженої кількості запрограмованих можливостей, заздалегідь визначених апаратом. Втім, існування фотографа як справжнього автора допускається у В. Флюссера і втілюється у образі «фотографа-експериментатора», а його завданням стає протистояння потоку навколишньої надлишковості, шляхом створення «змістовних» або «інформативних» зображень та пошуку множинних точок зору у підходах до об'єкта для створення інформативних і новітніх образів» [8 с. 179]. Н. Бернар-Ковальчук говорить про те, що і фотографічні практики, і декларації авторів, пов'язаних з ХШФ, цілком відповідають запропонованій В. Флюссером концепції «експериментальної фотографії». Дослідниця також розкриває важливе поняття фікцій, фотографічних ігор та маніпуляції з фотографічним часом. Водночас, Н. Бернар-Ковальчук звертає увагу на особливі для формування школи взаємозв'язки авторів між собою та

горизонтальну передачу знань між поколіннями. У монографії використовуються архівні матеріали, документи, спогади сучасників та інтерв'ю, більшість з яких ніде не публікувались раніше.

Значним джерелом для дослідження специфіки нового покоління авторів 2000-2010-х років стала праця української кураторки та арт-критикині Аліси Ложкіної «Перманентна революція. Мистецтво України XX – поч. XXI ст.» [41]. Книга присвячена історії розвитку українського мистецтва від зародження модернізму (1880-ті – 1917) до наших днів. У монографії дослідниця акцентує увагу на соціо-культурних процесах, пов'язаних зі змінами політичних подій українського суспільства. Проводячи паралелі трансформацій художніх практик та світоглядних установок нових генерацій митців, А. Ложкіна досліджує зв'язок мистецтва з культурно-історичним контекстом України. Друга частина книги, в якій описується мистецтво незалежної України, зачіпає періоди соціальної турбулентності у країні – часи Помаранчевої революції (2004), коли відбувається переосмислення та оновлення мистецьких практик і актуалізація розвитку соціально-критичного мистецтва, та Революцію гідності (2014), після якої багато художників заново відкрили для себе поняття патріотизму й здобули досвід безпосередньої участі в революційних і воєнних подіях.

Також слід згадати працю 2007 року «Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві. України кінця 1980-х — початку 1990-х рр.» Гліба Вишеславського, в якій згадується діяльність творчого об'єднання «Панорама» (1987-1991 рр.) і перший показ харківської школи фотографії широкому колу глядачів у 1987 році [16]. Слід зазначити, що Г. Вишеславський допустив помилку, так як виставка "Ф-87", про яку пише дослідник, організовувалася не «Панорамою». Серед аналітичних статей, присвячених мистецьким стратегіям представників ХШФ, зокрема доробку

Романа Пятковки, важливим джерелом для дослідження прийомів та методів школи стала стаття Олександри Осадчої «Роман Пятковка: польові дослідження “комунального” тіла» (2019), яка розкриває феномен методу апропріацій, тенденцій до фізичних маніпуляцій з фотографічним матеріалом, важливість архівних відбитків та зображення оголеного тіла як основної ланки розвитку мистецтва харківських митців [54].

Окремо варто виділити статтю Белли Логачової у «Kharkiv Photo Forum», що присвячена акціонізму Харківської школи фотографії та медіа-мистецтву 2000-х [40]. У статті культурна діячка, причетна до створення альтернативної мистецької інституції «SOSka Lab», детально розповідає про становлення та розвиток лабораторії та утвореної у 2005 році групи «SOSka» (Микола Рідний, Ганна Кривенцова та Сергій Попов). У статті Галини Глеби «Тіло “Часу”» 2019 року та спільній її статті з Катериною Яковленко 2020 року «Місце травестії: чи був квір у Харківській фотографії?» на платформі «YouArt» дослідниці аналізують художні підходи авторів ХШФ в зображенні оголеного тіла [20; 19]. Окремими працями К. Яковленко стали публікації «Рот Медузи: перші спроби феміністичних виставок» (2018) на платформі «Korydor» та «Харків’янка: образ жінки у харківських митців та мисткинь» (2019) на платформі «YourArt», які присвячені історії феміністичного українського мистецького дискурсу та реактуалізації розмови про роль жінок у творчості харківських фотографів які найчастіше виступали у ролі моделей для зйомки. [88; 90]

У галузі історії і теорії фотографії методологічною основою для дослідження стали праці таких провідних теоретиків, як-от Ролан Барт, Сьюзен Зонтаґ, Рудольф Арнхейм, Кантен Бажак, Вальтер Беньямін, Володимир Лєвашов, Мішель Фрізо та Андре Руйе [6; 23; 2; 5; 13; 42; 69]. Для дослідження явища художніх методів та стратегій в мистецтвознавчих та дослідницьких працях учених було взято дисертацію «Як функціонує

колективна практика в мистецьких стратегіях» Дебори Вебер; «Мистецькі стратегії і риторика влади: Політичне використання мистецтва від античності до сьогодення», Девід Кастріота; «Далі: Параноя як художня стратегія» Ремуса Бежана [104; 92; 91]. Для дослідження поняття інтермедіальності була обрана монографія «Західноєвропейський символізм та проблема взаємодії мистецтв досвід інтермедіального аналізу» 1998 року дослідниці Наталії Тишуніною та публікація Щанкіної Юлії в науковому журналі, що публікує статті та результати теоретичних, експериментальних і практичних досліджень у галузі мовознавства та літературознавства [81; 86].

Значний корпус текстів становлять спеціалізовані видання присвячені українській фотографії, як, наприклад, 7 число 2012 року журналу «5.6» про Харківську школу фотографії; проєкт «Vasa» фотографа Ігоря Манко та Роберто Муффолетті, що публікує тексти і каталоги, присвячені фотографії, включаючи ХШФ; проєкт «Kharkiv Photo Forum» створений за підтримки Українського культурного фонду в 2020 році, в рамках якого був опублікований спеціалізований випуск в журналі про мистецтво і колекціонування «Антиквар» [39; 85]. Для виконання поставлених завдань проводилася робота над оглядом періодичних інтернет-видань, в яких зібрані історія, аналітика та інтерв’ю з митцями; аналіз електронних ресурсів із приватними архівними відео спогадами з відкриттів виставок та відео інтерв’ю з митцями. Також важливим артефактом історії ХШФ, який можно віднести до мемуарної літератури став «Щоденник фотографа» Юрія Рупіна, в якому представник першого покоління школи занотував свої спостереження та погляди, щодо задач та принципів стосовно мистецтва [70].

Висновки до 1 розділу:

Основний корпус вітчизняної фахової літератури, присвячений вивченню історії української фотографії довів, що тільки харківську фотографію на даний момент дослідники найчастіше розглядають у контексті поняття «школа».

Термін «Харківська школа фотографії» уперше ввела у науковий обіг дослідниця Т. Павлова, згідно з якою період 1990-х років стали тим моментом, коли ХШФ була інтегрована у дискурс сучасного мистецтва [55]. Дослідження Харківської школи фотографії щонайменше охоплюють період в 40 років – з 1980-х рр. до сьогодні .

Для дослідження становлення харківської фотографії у другій половині ХХ ст. були взяті дисертації «Авангард в образотворчому мистецтві ХХ ст.», «Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття» а також статті в журналах «Парта», «Imago» на онлайн платформах «Korydor» та «YourArt» Т. Павлової [55; 57].

З другої половини 1980-х років з'являються іноземні дослідження Х. Ерік'янену, Д. Ноймаєр та Дж. Джейкоба, присвячені харківській фотографії, які стають особливо активними на початку 1990-х років. Незважаючи на яскраво виражений локальний характер ХШФ, більшість іноземних матеріалів про пізньорадянську та пострадянську фотографію написані лише у контексті «іншої російської фотографії» [57; 97; 98; 99; 8]. При цьому огляд наукових джерел засвідчує, що за межами країни явище допоки не набуло широкого визнання та систематичного вивчення, за винятком наукових праць, присвячених доробку Б. Михайлова.

Починаючи з кінця 2000-х рр., дослідження присвячені ХШФ актуалізуються у наукових працях та аналітичних статтях таких дослідників та дослідниць як: Г. Вишеславський, О. Осадча, Г. Глеба, К. Яковленко, А. Сандуляк та А. Ложкіна [16; 54; 19; 20; 80; 73; 41].

Основним дослідницьким джерелом, яке присвячено феномену ХШФ (від кінця 1960-х до 2010-х рр.) стала монографія Надії Бернар-Ковальчук «Харківська школа фотографії: Гра проти аппарату», в якій систематизована інформація про школу, фотографічні клуби та творчі практики перших поколінь митців, а також проаналізована роль контексту, в якому жили та формувалися художники [8].

Окремих монографій чи наукових досліджень, які були б присвячені продовженню фотографічних стратегій Харківської школи фотографії у проєктах художників нового покоління наразі не існує, що свідчить про недостатність наукового висвітлення даного феномену. Тож, основними джерелами, які були використані для дослідження обраної теми стали журнали та періодичні видання з текстами вітчизняних та іноземних дослідників, статті та інтерв'ю на електронних ресурсах, присвячені окремим авторам, а також інтерв'ю з митцями та їхні приватні архівні відеозаписи [3; 64; 87; 103].

РОЗДІЛ 2

СПЕКТР МИСТЕЦЬКИХ СТРАТЕГІЙ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ

2.1. Естетичні парадигми Харківського фотографічного осередку

У випадку з Харківської школою фотографії усталене в дослідженнях візуального мистецтва поняття «художніх методів» видається таким, що не охоплює всієї комплексності явища. Тому доцільним видається використання терміну «мистецькі стратегії». Прикладом застосування такого терміну в дослідницьких працях можуть стати дисертація «Як функціонує колективна практика в мистецьких стратегіях» Дебори Вебер, «Мистецькі стратегії і риторика влади: Політичне використання мистецтва від античності до сьогодення» Девід Кастріота, «Далі: Параноя як художня стратегія» Ремуса Бежана [104; 92; 91]. Автори досліджують мистецькі стратегії як сукупність соціальних та художніх практик, що включають в себе роботу з формальними пошуками виразності художньої мови, а також колективну діяльність, яка була характерною і для Харківської школи фотографії.

Варто зазначити, що художні стратегії потрібно розглядати не лише з формальної складової творчої діяльності, а й з боку світоглядних настанов як системи образних уявлень та принципів естетичного відношення митців до дійсності. Прикладом такого сприйняття можуть стати слова лідера ХШФ Бориса Михайлова, який в інтерв'ю з журналу 5.6 зазначає: «Я думаю, що серія "Вчорашній бутерброд" відповідала світовідчуттю радянської людини 60-70-х, яка, як і я, вже усвідомлювала двоїстість радянського життя і ніби говорила про початок змін у суспільстві, про його демократизацію. Два складені слайди — це про двоїстість, яка була тоді частиною нашої свідомості: минулого тоталітарного та сьогодення,

начебто, демократичного, як було оголошено; а складність символічних протилежностей в одному кадрі говорила про співіснування, що відповідало гаслам тих часів і ставало частиною того мислення» [39].

Як наголошує Н. Бернар-Ковальчук, «Харківську школу фотографії не можна розглядати не зачіпаючи контекстуальну складову “сірості” міста та художніх, політичних і соціальних умов Радянського Союзу, які впливали на особливості формування та еволюції фотографії харківських митців» [8]. Багато в чому методи та інструменти, які використовувалися фотографами тих років, стали породженням і, в певному сенсі, відображенням (чи зворотним відображенням) тих обставин, в яких існували автори.

1960-ті роки знаменують собою розквіт фотографічних спілок, що пропагували «любительську» фотографічну практику. Масовий розвиток виробництва фотокамер та створення офіційних фотоклубів стали чудовою можливістю радянської влади контролювати дозвілля людей. Офіційний дискурс фотографічної мови соціалістичного реалізму ставив у пріоритет оспівування радянського устрою та постановку і режисування реальності. Варто зазначити, що соцреалізм викристалізувався в першу чергу в літературі. Засновником соцреалізму як методу став відомий письменник Максим Горький, який писав про правдивість і мистецтво наступне: «Тут виникає складне питання ставлення літератури до правди. Правда - вона і хороша і погана, смугаста вона, і не буде задовольняти цілком тому, що, оскільки одна смужка світла — це добре, а якщо інша темна — це вже неприємно. У літературі — а у вашій особливо — у вашій класовій літературі у цю епоху що важливо? Не темні сторони життя, від яких відходять та відходять досить швидко» [21].

Тож характерною рисою методу було максимальне наближення до реалістичності у передачі форм, але, як висловився Сергій Білокінь у праці “Голодомор і становлення соцреалізму як “творчого методу”»: «Мистецтво мало бути близьке до зовнішніх форм життя, але митець повинен був бачити в цьому житті лише те, що дозволяла бачити партія. І бачити лише так, як партія веліла бачити» [12].

Влада поставила собі за мету простимулювати бажання радянської людини займатися «правильною» фотографією, але парадоксальним чином таке прагнення призвело до протилежних наслідків. Так, за словами одного з ініціаторів створення групи “Время” Юрія Рупіна , «об'єднання в творчу групу відбувалося не на спільності творчих підходів і почерків, а на взаємному неприйняті офіційного мистецтва, яке було просякнуте радянською ідеологією, внаслідок чого основною концепцією ставало бажання робити щось інше, не схоже на офіційні фотографічні практики» [70].

Ще однією стратегією офіційної культурної політики стало заохочення кітчу як безпечного способу контролю масової культури. У перекладі з англійської, слово «kitsch» — «щось, що приваблює популярний або невисокий смак і часто є низької якості», тобто антонім хорошого смаку та мистецтва, халтура, дешева масова продукція, розрахована на зовнішній ефект» [50 с. 486]. На початку ХХ століття авангардне мистецтво використало засоби кітчу для епатажу публіки, відверто насміхаючись над невіглаством обивателя. У статті «Авангард і кітч» Клемент Грінберг — один з найбільших арт критиків і теоретиків мистецтва ХХ ст. — зазначає: «Для того щоб задовольнити попит нового ринку, був винайдений новий товар – ерзац-культура, кітч, призначений для тих, хто, залишаючись байдужим до цінностей справжньої культури, все ж таки відчував духовний голод, нудився за тим відволіканням, яке могла дати тільки культура

певного роду. Використовуючи як сировину знецінені, зіпсовані та академізовані симулякри справжньої культури, кітч вітає цю байдужість та культивує її» [34, с. 4]. Причиною існування кітчу, умовою, без якого він був би неможливий, є наявність і доступність цілком зрілої культурної традиції, що знаходиться поруч, відкриттями, надбаннями і досконалою самосвідомістю якої кітч користується у власних цілях. Кітч запозичує з цієї культурної традиції прийоми, хитрощі, основні правила, теми, перетворює все це на певну систему і відкидає інше [34]. Як зазначається у журналі 5.6.: «Безальтернативний поділ мистецтва на високе і низьке спричинив реверсивний процес: художники андеграунду успішно використовували низові форми творчості для створення концептуальних творів» [39]. Так «Луріки» — утилітарна практика перезйомки маленьких сімейних фотографій на великий формат та їхнє ретушування і розфарбування аніліновими фарбами стали популярною пратикою побутових фотопослуг, яку можна ідентифікувати як феномен кітчевої культури. Причиною появлення «луриків» стала недоступність кольорової фотографії, що компенсувалася нанесенням кольору на готову чорно-білу, недостатньо яскраву для масового споживача фотографію. Першим автором, який зміг переосмислити і реалізувати потенціал кітчевих фотографій став Борис Михайлов з проєктом «Луріки» (1971-1985), в якому була зібрана велика кількість розфарбованих автором чужих побутових сімейних фотографій [39]. [Дод. Б. іл. 1 - 4].

Соцреалізм як єдиний дозволений художній метод у Радянському Союзі не давав можливості на прояв суб'єктивного, особистісного погляду та заперечував самостійність автора як творця. Сукупність обмежувальних заходів породжуваних владою, цілком логічно означила появу нонконформізму як явища пізньорадянського часу, яке проявилося у бажанні відхилення від встановлених норм та, як зазначила Н. Бернар-

Ковальчук, «особистої втечі з диктаторського режиму нетерпимості» [8 с. 144]. Так іронія стає потужним інструментом критики радянського ладу, який давав можливість за допомогою візуального матеріалу створити завуальоване висловлювання, яке відображало дійсний хід думок автора.

Імперіалістичність радянського політичного та соціального устрою, бажання тотального контролю, що супроводжувались заздалегідь обговореними і затвердженими знімками, без можливих «випадковостей» у кінцевому результаті унеможливлювали почуття свободи авторського індивідуального бачення. Так, відштовхуючись від одного з ключових понять індивідуальної психології Альфреда Адлера (1870-1937), можна розглядати прагнення до експериментів, що виражалися в експериментальних техніках (колажі, соляризації і псевдосоляризації, ізогелія, подвійні експозиції і «бутерброди» з кольорових слайдів, ручне розфарбовування чорно-білих фотографій та використання ширококутного об'єктива) компенсацією, що виникла як реакція на обмеження [1].

Ще одним можливим фактором популярності та звернення до експериментальних технічних прийомів у харківській фотографії, як зазначає дослідниця Т. Павлова, була пам’ять про історичний авангард минулого, яка втілювалася у діяльності таких харківських митців як Давид Бурлюк, Володимир Татлін та Василій Єрмілов, який працював у Харківському художньому інституті між 1963-1967 рр. [55]. В публікації «Кому належить авангард? Малевич-проєкт» художнього дослідження творчо-дослідницького кооперативу «Червона шпана», що присвячений ролі художнього авангарду України, Микола Рідний зазначає: «Для мене є певний зв'язок між авангардом і школою соціальної фотографії, яка виникла набагато пізніше, у 1970-і, і розцінювалася як дисидентський рух. Був гурт «Врємя», до якого серед інших входив Борис Михайлов, і ці фотографи говорили про таку річ, як «теорія удару» у своїй практиці. Ця теорія дуже

співвідноситься із завданнями авангарду 1920-х і з тим, як він мав працювати з аудиторією емоційно. Мені здається, що вплив може проявлятися не тільки через такі очевидні естетичні форми як квадратики, лінії і трикутники, але й через сам підхід до мистецтва, взаємодію мистецтва з соціумом, з глядачем» [67, с. 102].

Також варто відмітити відсутність вертикальної циркуляції знань, що було характерно для поняття «школа» в інституційному сенсі (Дюссельдорфська школа фотографії, др. половина XX століття). Взаємний обмін досвідом та горизонтальна передача знань, що виражалися в щоденному спілкуванні та відсутності ієрархічної системи відносин між митцями, утворили можливість вільного співіснування і взаємодоповнення досить різних візуальних мов художників. Колективна взаємодія авторів ХШФ, підтримка з боку колег, а також дружні стосунки на рівних демонструє фільм «Боб» Андрія Авдєєнка, в якому показується два перформанси — перший, «Маски», підготовлений Сергієм Братковим, Романом Пятковкою та Ігорем Чурсіним на честь від'їзду Бориса Михайлова на резиденцію до Німеччини, та другий — «Камені за пазухою» Бориса та Віти Михайлових, — в якому, з іронічним підтекстом вони прощаються зі своїми товаришами. Таке захоплення «грою» та перформативні дії також займають велику частину доробку ХШФ. Прикладом форми ігрових та провокативних сцен є серія «Якби я був німцем» (1994) — одна з перших фотографічних ігор «Групи швидкого реагування», учасниками якої були Сергій Солонський, Борис Михайлов та Сергій Братков. В цій серії митці примірюють на себе роль німецьких офіцерів часів Другої світової війни та намагаються відповісти на питання «А якби я був німцем?», що демонструє здатність поєднувати переваги документа з художньою вигадкою, тобто фікцією [Дод. Б. іл. 5 - 6].

Про поняття фікцій, фотографічних ігор та маніпуляції з фотографічним часом пише дослідниця Надія Бернар Ковальчук: «Вираз «фотографічні ігри» використовувався харківськими фотографами для позначення проєктів з інсценуванням, постановкою, здійснених за допомогою камери» [8, с. 187]. Для ігрових знімків було характерно посилання на сцени, що надходили від вторинних джерел (іконографії історії мистецтва), які вже пройшли первинну інтерпретацію та транскрипцію зі словесного тексту у візуальний, що неминуче знаменувало собою втрату початкового сенсу, введення додаткових елементів фікції, а отже створення нової історії. Прикладом цього можуть стати постановочні кадри «розіграних» міфологічних сюжетів, як, наприклад, серія представника ХШФ Євгенія Павлова «Міфології» (1988) з непрямими відсилками до античних та біблійних сюжетів (Лаокоон, Юдита та Олоферн), а також впізнаваних композицій робіт, що формують міфологему історії західноєвропейського мистецтва (як-от “Сніданок на траві” Едуарда Мане) [Дод. Б. іл. 7 - 8].

Ще одним способом художнього самовираження та поняття фікції стає метод апропріацій. Використовуючи чужі фотографії або матеріали, художники переосмислюють первісне розуміння зображення, створюючи нові цікаві поєднання сенсів. Використання «анонімної фотографії», як це називає Б. Михайлов, розпочалося з вже згаданого проєкту «Лурики» (1971-1985) та набуло широкого поширення в середовищі харківських фотографів [8]. Ще одним проєктом, що демонструє метод апропріацій є «Фантоми 1930-х» (1988), Романа Пятковки. [Дод. Б. іл. 9 - 14] Серія, яка присвячена Голодомору 1932-1933 років, ініційованого радянською владою в Україні, представляє собою анонімні портрети, які, як зазначає О. Осадча: «виконано з кадрів, що використовувалися для луриків, тільки замість розфарбування автор дряпав плівку та домальовував деталі персонажів,

надаючи монохромним зображенням потойбічності та моторошності. Дві роботи були постановними та зняті спеціально для проекту; митець вважає подібне втручання в «автентичність» архіву абсолютно легітимним, оскільки фотографія тут виступає лише як напівфабрикат, з якого викристалізовується художній міф» [54].

Центром осмислення більшості проєктів представників школи стає людина, її життя і всі обставини пов'язані з побутом. Антропоцентричність харківської школи фотографії будувалася на онтологічності, тілесності та людській взаємодії. Автори радянського часу, обмежені в доступності якісних матеріалів, кольорового друку та можливостях демонструвати свої фотографії, вдаються до пошуків в технічно складних експериментах та знаходять нові методи та концепції естетики дефекту і «поганої фотографії». Низька якість знімку відображає відчуття життя більшості людей. За допомогою недбало надрукованих і навмисно дефектних плівок, автори в своїх знімках відтворюють реальність очима більшості — простого народу. У центрі уваги опиняється відмінний від офіційного образ «середньої людини». Про цю концепцію згадується в журналі «5.6»: «Не багата і не бідна, не гарна і не потворна — людина, як усі, із сірої маси. З одного боку, героїзація простої людини все ж таки була критичною та іронічною, з іншого боку звернення до екзистенційної, глибокої сторони існування» [39 с. 44]. Серія «Бердянськ» (1981) Б. Михайлова, «Давай вип'ємо» Сергія Солонського (2000), «Харків’янка» Юрія Рупіна (1977), доярки та балерини Віктора Кочетова (1978-1982) - ці фотографії тією чи іншою мірою досліджують поняття «середньої людини».

Оголене тіло, яке було табуйованою темою за радянських часів, стає своєрідним символом непокори режиму, а згодом перетворюється на одну з головних спільних рис, що простежується в фотографічному доробку багатьох харківських митців. Як зазначає Р. Пятковка в інтерв'ю, «Треба

розуміти, що на той час відсутність фотостудій призвела до освоєння приватного простору, коли малометражні квартири стали полігонами нашої творчості. Як наслідок, предметом відображення та предметом дослідження стало особисте і навіть інтимне життя» [24]. Найбільш показовим прикладом таких проєктів стає серія Євгенія Павлова «Скрипка» (1972), в якій демонстрація оголеної чоловічої натури реалізована як художній жест, що вщент руйнувало консервативні моральні кордони тих часів [Дод. Б. іл. 15 - 16]. Або більша частина творчості Олега Мальованого, який у своїх роботах за допомогою експериментальних технік грав на контрастах сюрреалістичної атмосфери, поєднуючи її з жіночою красою, як це яскраво представлено в серіях «Колажі» (1973-1978) і «Гравітація» (1976).

Так, не зважаючи на різнорідність художніх підходів і практик у творчості представників ХШФ, об'єднуючими факторами мистецтва харківського фотографічного осередку стали формальні пошуки нової візуальної мови, колективна праця та жага до творчої незалежності, що пізніше сформувалися в сукупність мистецьких та соціальних практик, які утворили художні стратегії Харківської школи фотографії.

2.2. Основні художні прийоми та методи у творчості третього покоління представників Харківської школи фотографії

Говорячи про нові покоління митців, мистецтвознавиця Т. Павлова зазначає: «Група «Время» використала міф про радянську реальність, тоді як нове покоління використовує міф про харківську фотографію, і радянська реальність сприйнята через її призму» [57]. Одним з найяскравіших колективів, що наслідував художні традиції Харківської

школи фотографії, стала група «Шило», яка була створена у 2010 році та включала в себе 5 учасників – Сергія Лебединського, Влада Краснощока, Вадима Трикоза, Василіси Незабаром (творчий псевдонім Олексія Соболєва) і Юлію Дроздек. Згодом, у 2012 році, двоє останніх від'єдналися в окрему групу «Боба-груп». У своїй творчості група «Шило» використовує майже виключно аналогову фотографію. Авторів цікавить матеріальність медіа, можливість власноруч трансформувати зображення за допомогою технічних прийомів. Бажання спантеличити глядача, пограти з його уявою та змусити замислитися про час створення відбитку досягається «Шилом» за допомогою технічних маніпуляцій, як-от навмисне «зістарення» знімків у більшості проєктів через використання літ-друку. Тут важливо відмітити, що метод зістарення, тобто «метод паралельних асоціацій», застосував Борис Михайлов ще в 1981 році в серії «Бердянськ» і «Пляж», а пізніше розвивав в «Солоному озері» (1986), «Біля землі» (1991) та «Сутінках» (1993), які відомі також як «Коричнева» та «Синя» серії. На сторінках своєї «Незакінченої дисертації» автор відтворює фразу: «Принцип тихого підлаштовування — це знімати так, щоб фотографія, не встигнувши народитися, знімалася відразу старою» [9].

Можна сказати, що велика частина творчості групи «Шило» стає омажем на проєкти попередніх поколінь. У більшості своїх робіт, автори «заграють» з художніми стратегіями школи, демонструючи генераційну спадковість харківських традицій. «Закінчена дисертація» (2013) групи «Шило» стає очевидним посиланням до «Незакінченої дисертації» (1984-1985) Б. Михайлова, яка представляє собою книгу, що поєднує в собі чорно-білі зображення, що супроводжуються рукописними примітками у формі суджень чи висновків головного героя, автора та інших дійових осіб. [Дод. Б. іл. 23 - 25 ; іл. 27 - 30] «Дисертація» 1984-1985 років, як зазначає Т. Павлова, стає теоретичним документом, в якому укладено маніфест

харківського андеграунду: «Це не було глузуванням або приколом у тій мірі, як це сприймається сьогодні, бо назвавши свій опус дисертацією (нехай і незакінченою), Михайлов кидав виклик» [61]. Так само, але вже через 25 років, нова генерація митців кидає виклик, але на цей раз вже попереднім поколінням. У «Закінченій дисертації» «Шило», залишаючи текстовий супровід фотокниги, замінюють знімки Б. Михайлова на свої. Такий мистецький жест стає рефлексією та демонстрацією приналежності нового покоління фотографів до ХШФ. До книги входять спільні проєкти групи, такі як «Втеча Тимошенко» (2012), що, за словами авторів, створювалась у традиціях «Групи швидкого реагування» [71]; серія «УПА Хенде-хох» (2014) і «Ніч» (2010) наповнені політичним контекстом, грою на камеру та іронією, характерними для школи.

Присутні тут і персональні проєкти, як-от «Лікарня» (2010-2018) В. Краснощока, з документальними знімками, які фотограф створював у період своєї роботи щелепно-лицевим хірургом в харківській лікарні невідкладної допомоги [Дод. Б. іл. 31 - 33]. Подібна тематика наштовхує на паралелі з репортажними проєктами «Алкогольний психоз» (1983) Є. Павлова та «Пологовий будинок» (1989) і «Аборт» (2008) Р. Пятковки, в яких автори ілюструють приховану для сторонніх очей дійсність на закритих медичних об'єктах [Дод. Б. іл. 34 - 37; іл. 38 - 39; іл. 40 - 43]. Ще одним персональним проєктом в «Завершеній дисертації» стає серія «Лікувальні грязі» (2012) С. Лебединського, в якій фотограф, використовуючи панорамну зйомку, що стала помітною рисою харківської фотошколи ще з 1970-х рр., фотографує туристів на відпочинку на Арабатській стрілці [Дод. Б. іл. 44 - 46]. Ця серія перегукується з серією «Соляні озера» (1986) Б. Михайлова, де автор показує стихійний пляж в промисловій зоні в Слов’янську, на якому літні чоловіки, жінки та діти

купаються поряд із заводською трубою, через яку скидаються неочищені відходи прямо в озеро [Дод. Б. іл. 47 - 48].

Роботи «Шила», багато в чому іронічні за своїм характером, торкаються серйозних тем. Абсурдно-комічні ситуації, в яких перебувають герої проєктів, в поєднанні з драматично-сюрреалістичною картинкою («Втеча Тимошенко»), чи спроба примірити на себе образ націоналістичної партизанської армії «УПА (Хенде-хох») пропонують глядачу подивитися на мистецтво як на гру. Рефлексуючи над важливими питаннями, «Шило» у традиціях постмодернізму висміюють себе, саме мистецтво та викривлюють традиційне ставлення до серйозних питань, що стає продовженням традицій «Групи швидкого реагування». Тут варто згадати слова історикині мистецтва Олени Червоник, яка міркуюючи про ХШФ, розглядає творчість представників школи як джерело постмодернізму в українському мистецтві. За словами дослідниці, «Постмодерний автор розташований на горизонтальній поверхні. І вся культура – це горизонтальна площина, вона глибини не має. Постмодерний автор – архіваріус, колекціонер, асенізатор (збирач мотлоху), комбінатор вже наявного. Для постмодерного автора інтуїція не є творчим інструментом. Натомість стає важливою пам’ять, бо для того, щоб архівувати, треба пам’ятати усі існуючи елементи, усю картотеку» [46].

Ше одним представником молодшої генерації Харківської школи фотографії (третього покоління) можна назвати Ігоря Чекачкова. Вивчення тілесності як однієї з основних ланок розвитку традицій школи так само є визначальним аспектом в творчості цього художника, який за сумісництвом є засновником «Chekachkov Photo Academy». В його проєктах «Daily Lives» (2014) і «Сон» (2017), які досліджують взаємодію людей та спільне життя у тісному просторі маленьких кімнат, автор фіксує приватне та інтимне, що завжди було леймотивом ХШФ [Дод. Б. іл. 49 - 50]. Одним з найяскравіших

прикладів реалізації цієї теми в творчості попередніх поколінь є рання серія Р. Пятковки «Ванна» (1985), в якій фотограф проводить інтимну зйомку в квартирі, куди переїхав митець зі своєю першою дружиною, а також серія «Сука-любов» (1985), що присвячена гомосексуальному коханню між двома жінками [Дод. Б. іл. 51 - 52].

Пошук нових способів відтворення візуальної мови, що був основою творчості перших поколінь школи, та експерименти з технічними можливостями фотографії також зайняли своє місце в творчості І. Чекачкова. В проєкті «NA4JOPM8» (2008-2018) Ігор досліджує природу діджитал фотографії, яка залежить від комп'ютера та його алгоритмів, що мають змогу інтерпретувати зображення навіть без відома того, хто їх зробив [Дод. Б. іл. 53 - 54]. Серія демонструє пошкоджені фотографії зі зламаного диску комп'ютера. Внаслідок поломки зображення накладаються одне на одне, покриваються різнокольоровими смугами і набувають абсолютно нових значень і форм. «Якщо пошукати щось подібне до історії мистецтва, думаю, насамперед це Харківська школа фотографії. Я ніколи не приходив до її розмальовування знімків свідомо, але тепер вони розфарбувалися самі» — зазначає художник [48]. Механічний збій комп'ютерної системи стає причиною переосмислення десятирічного архіву, який включав близько 2000 фотографій як комерційних, так і особистих. «Особливо чудово розфарбувалися фотографії падіння Леніна» — коментує Ігор. — «Це співпало з моїм давнім бажанням зробити якусь серію, яка поєднувала б політичне та особисте. Добре пам'ятаю, як під час Майдану в мене розгорталися особисті історії, і я розумів: те, що відбувається в моїй квартирі, — відображення ситуації за вікном. Я тоді спробував зібрати серію, але не вийшло. А тут все візуальною ниткою пошилося — політичне та особисте стало чимось цілісним» [48]. Серією «NA4JOPM8» Ігор торкається питання авторства фотографії, ступеня

залежності мистецтва від випадковостей і, як зазначає сам Ігор, «Чи є ми автори того, що ми створюємо? Як можна бути художником, нічого не роблячи?» [48].

Схоже запитання можна поставити і дивлячись на проєкт «Деконструкції» (2015), що розповідає про те, як люди з великих міст бачать периферію [Дод. Б. іл. 55 - 59]. Автор демонструє панорамні фотографії на телефон, не втручаючись у сам процес зйомки: «По суті, я тільки натискаю на кнопку, як і 10 років тому, але сучасний фотоапарат вже інакше інтерпретує простір, а в цьому випадку ще й час <...> Я натискаю на кнопку і просто чекаю, коли панорама намалюється, іноді 10 секунд, а іноді і хвилину. Я навіть не можу це контролювати: якісь частини пейзажу вона просто пропускає, а якісь додає» [49]. В обох випадках митець виступає більшою мірою спостерігачем, аніж творцем. Кінцевий результат визначається випадковістю — саме у такий спосіб Б. Михайлов відкрив свою техніку «бутербродів», що дозволило автору створювати поліфонічні образи та поєднувати протилежні сенси в одному знімку [Дод. Б. іл. 60 - 61]. Таку ж аналогію наводить у інтерв’ю Р. Пятковка: «Ось чим геніальний Михайлов? Не тим, що він першим вигадав «бутерброди» або почав фарбувати фотографію як арт-об'єкт. Ні, фотографію фарбували багато людей і до Михайлова, а він відомий тим, що створює весь час нові архі актуальні смисли. І ось у Чекачкові є ось ця чарівність вигадування нового проекту з новою формою та новими якимись сенсами» [Дод. В].

Інтерес до локального контексту, погляд у минуле та робота з естетикою пострадянської спадщини стають основними лейтмотивами, що простежуються у творчості харківської фотографки Поліни Полікарпової. Проєкт «38» (2010-2015) стає подорожжю у минуле, в якому фотографка повторюючи атмосферу, відчуття та настрій наново відтворює та реконструює фотографії своєї подруги Ясі [Дод. Б. іл. 62 - 63]. Копіюючи

кадри, зроблені у 2010 році, тепер в ролі моделі виступає сама П. Полікарпова. У продовженні проєкту фотографка ставить собі за мету максимально точно передати першопочаткові знімки — від кадрування, освітлення, мізансцени, до пози та деталей виразу обличчя та тіла. Як коментує мисткиня: «Метою цієї серії знімків є вивчення кількох питань, пов'язаних із фотографією, насамперед мнемонічного та афективного аспекту фотографічного зображення, а також проблеми авторства: насправді питання не в тому, хто робить фотографію, а в тому, що з'являється на фотографії. Іншими словами, на знімках ми завжди зустрічаємо якийсь надлишок, скажімо, несподівану чи непотрібну деталь; погляд, те, як жест застигає у позі, — це стримує навіть найсильніший авторський контроль» [65].

Ще однім проєктом П. Полікарпової, який побудований за принципом ігрової фотографії, є «Балада про дитинство» (2021) — автобіографічна серія фотографій про одержимість певними візуальними образами масової культури дитинства кінця 1990-х і підлітків 2000-х років [Дод. Б. іл. 63 - 66]. Проєкт розповідає про історію авторки у хронологічній послідовності: від дитинства до сьогодення. Кожен з періодів відображає певний набір візуального наративу, що характеризував ті часи: дитинство — календарики, значки, фішки з улюбленими персонажами мультфільмів та мерч модних груп тих часів; підлітковий вік — диски, плакати з персонажами популярного на той момент фільму «Гаррі Поттер», чарівна паличка; і, нарешті «сьогоднішня» Поліна, яка захоплюється фешн-фотографією. Щоб досягти максимальної візуальної схожості, авторка вдалася до кастингу на роль себе — десятирічної дівчинки та чотирнадцятирічного підлітка. Реквізитом для натюрмортів, викладених на кожному із знімків стали збережені сімейні фрагменти дитинства Поліни — від власного одягу до чарівної палички.

Об'єднуючою ознакою обох проєктів є звернення до методу ігрової зйомки, що є характерною рисою ХШФ. Слід зазначити, що Поліна як художниця формувалася у харківському фотографічному середовищі ще з дитинства — її батько, комерційний фотограф, а мати — швачка, інтересами якої завжди були фешн-журнали, які вона давала читати і дочці. Так, ремесла батьків П. Полікарпова пізніше почала використовувати і у своїй фотографічній практиці: «Мої батьки насамперед хотіли мені дати художнє, естетичне виховання, добрий смак та вміння іронізувати над поп-культурою: над тим, що люди масово вважають «красивим». Подорослішавши я вирішила створювати фотографії, використовуючи естетику пост-совка та різні кліше модної фотографії, якою надивилася в дитинстві в різних журналах» [66]. На одному з артіст-токів фотографка називає Р. Пятковку хрещеним батьком, качужи, що саме він допоміг їй зрозуміти як правильно відбирати цікаві знімки та створювати серії [3]. В цій же бесіді, фотографка зізнається, що не впевнена, чи можна відносити її творчість до феномену школи чи ні, але найближчим за творчістю з харківської школи для неї став О. Мальований: «У нього, можливо першого, була в Харкові величезна фотолабораторія і він там робив божевільні експерименти з кольором, а я зараз обожнюю експериментувати з кольором, тільки у фотошопі, а не вживу» [3].

Говорячи про послідовників ХШФ, також варто згадати ім'я Сергія Мельниченка, який творчо формувався і жив не в Харкові, а в Миколаєві, при цьому вільно долучаючи себе до ХШФ. Автор пояснює це міцним зв'язком з одним із представників другого покоління ХШФ Романом Пятковкою, який, як зазначає А. Ложкіна, «Уже наприкінці 2000-х – 2010-х виховав у Харкові цілу генерацію авторів» [41 с. 473]. Проєкт С. Мельниченка «Шварценеггер — мій кумир» (2012) був створений невдовзі після знайомства з художником старшого покоління, вплив якого

відчувається у серії [Дод. Б. іл. 67 - 68]. Проєкт про покоління, що виросло у 90-х та «нульових» — у хаотичному провінційному пострадянському середовищі. Арнольд Шварценеггер став взірцем та кумиром молоді — тією мрією про успіх та силу, якою жило нове покоління, надихаючись новою поп-культурою, що прийшла із Заходу та часто надавала орієнтири для молоді. На знімках зображено молодих чоловіків, які займаються спортом та позують оголеними, що, за традиціями харківської школи, акцентує іронічний підтекст фотографій. Крім того, варто звернути увагу на використання парних зображень, тобто синхронізацію двох різних фотографій в одній роботі, що було частим мотивом у серіях харківських фотографів. В якості прикладу можна навести проєкт Романа Пятковки «Російсько-Англійський розмовник» (2000), в якому зображені частини тіл чоловіків і жінок, на яких написані фрази двома мовами: ліворуч — англійською, праворуч — російською [Дод. Б. іл. 69 - 71]. Про тенденцію до зіставлення двох знімків також згадується у журналі 5.6.: «Поєднання і різних, і схожих знімків розсуває часові межі фотографії, створюючи особливу тривалість на противагу відчуттю «тут і зараз». У «Натюрмортах» (1998) Євгенія Павлова парні зображення ніби зупиняють час, створюючи тендітну ілюзію лихоліття. В іншій його серії — «Парнографія» (1998) — розфарбовані парні фотографії, навпаки, призводять до емоційно насиченого діалогу, пронизанного еротичними імпульсами» [39 с. 42]. Ще однією серією, в якій С. Мельниченко звертається до подібного методу зйомки є «Самотність онлайн» (2013). Проєкт демонструє подвоєнні зображення, де з лівого богу — зроблені художником скріншоти молодих людей з різних країн, які показують на камеру свої геніталії у онлайн відеочатах, а з правого боку — перефотографовані з «гугл» пошуку за допомогою мобільного телефону дерева, які стають метафорою самотності [Дод. Б. іл. 72 - 74]. Таким чином, можна зробити висновок, що у ранніх

проєктах С. Мельниченка чітко простежується вплив Р. Пятковки, якого сам автор називає своїм наставником.

Важливо підкреслити, що особливим значенням для формування харківської школи фотографії стала саме мистецька спільнота. Взаємний обмін досвідом обговорення та дискусії щодо проєктів, а також постійне спілкування, що передбачали собою спільні прогулянки та подорожі, нерідко ставали гарною нагодою до створення колективних проєктів, як наприклад «За відсутності скрипки» (1988) Романа Пятковки, яка була створена під час фестивалю «Фотовакція-88» в Болгарії, або утворенню арт угрупувань, як наприклад «Група швидкого реагування» (Сергій Братков, Борис Михайлов, Сергій Солонський та Віта Михайлова).

Продовженням традицій створення арт спільнот, що побудовані на єдності підходів та колективності творчого процесу стала «Chekachkov Photo Academy», започаткована Ігорем Чекачковим у 2017 році. Слухачі академії проходять освітні курси за напрямом вивчення аналогової, портретної, художньої та концептуальної фотографії. Роман Пятковка — один з викладачів академії, розповідаючи про свій спосіб бачення мистецтва, також ознайомлює студентів із доробком харківської школи фотографії. Ще однією установою, яка ставить собі за мету утворити фотографічне ком'юніті побудоване на бажанні до фотографічних експериментів стала школа «MYPH», започаткована Сергієм Мельниченко у 2018 році. Важливим моментом стає те, що курс школи включає в себе окремий блок занять, присвячених історії та проєктам представників Харківської школи фотографії, який викладає дослідниця феномену ХШФ та кураторка Музею Харківської школи фотографії Олександра Осадча. Таким чином, починаючи з кінця 2010-х років, в Україні формується тенденція до інституалізації сучасної української фотографії та розширення сфери свідомості і розуміння концептуального мистецтва.

Спадкоємність методів ХШФ, колективність і традиції товаришів-однодумців стає предметом кураторського інтересу. Прикладом цього може стати виставка «у грі» (2021), де об'єднуючим фактором усіх представлених проєктів стає передусім взаємодія всередині художньої спільноти. Інсталяція «Школа», ідея якої належить Віті Михайловій, у процесі демонстрації виставки у стінах «ЄрміловЦентру» стає інтерактивною. Показовим жестом причетності до традицій школи, а також бажання задокументувати цей факт стає самостійне включення свого портрету Богданом Гуляєм до інсталяції. Сам художник, коментуючи цю ситуацію зауважує, що такий жест не означав прагнення фотографа доєднатися до списку послідовників школи, а був бажанням іронічно розкритикувати інсталяцію, що, за думкою Б. Гуляя, включала далеких за методами зйомки від ХШФ митців: «То я так «потролив» ХШФ, сподіваюся, вони хоч зрозуміли, чим. Бо на тому стенді висіло достатньо людей, що ідейно і методологічно до ХШФ віднести дуже важко, але включених, я так розумію, по дружбі, або просто бо з Харкова, і необхідно було показати нерозривність традиції. ХШФ із художнього явища кінцево оформилась в міф саме тут. А міф не має бути правдивим, він має бути красивим. Не потролити цим учасників змагань було б злочином проти мистецтва. Як виявилося, хвилю я запустив веселу, потім ще люди почали себе вклеювати» [Дод. В.].

Більша частина доробку Б. Гуляя — фотографа з Чернігова, який працює переважно в техніках аналогового другу — перетинається із художніми стратегіями харківських фотографів. Прикладом традиційної для ХШФ техніки ручного розфарбовування чорно-білих фотографій за допомогою аніліну чи акрилу — стають серії «Обряд» (2013 - 2015) «Тантра Самхіта» (2021), «Мій сексуальний Чернігів» (2013 - 2014) та «Міні історії» (2020) [Дод. Б. іл. 75 - 76; 77 - 88]. При тому, важливо зазначити, що

Б. Гуляй, заперечує вплив традиційних харківських розфарбованих фотографій, коментуючи: «Малювати я захотів побачивши талібів Дворжака (йдеться про серію «Талібан» фотографа Томаса Дворжака — прим. Є. Ш.). Вони мене наповал вразили своєю кітчовістю» [Дод. В.].

Серія «Легка мішень для стрільби» (2020), в якій зображено прив'язаного до дерева оголеного хлопця з пронизаними стрілами тілом, створена в традиціях ігрових зйомок, в якій автор вочевидь посилається на біблійний сюжет про святого Себастіана, доповнюючи візуальну складову текстуальною. Фотографії, створені з нарочито підкресленою патетичністю, в традиціях живопису епохи Відродження, у хронологічній послідовності оповідають історію «невимовно гарного оголеного юнака», якого відв'язують від дерева дві дівчини, які, за традиційним сюжетом грають ролі Ірини та її служниці [Дод. Б. іл. 79 - 80]. Відверто еротизовані світлини фотографа, герої яких часто зображені у провокаційних позах, що межують з порнографічною естетикою, перегукуються з творчістю Р. Пятковки, який у своїх проєктах досліджував людську тілесність у її найрізноманітніших проявах. Ще однією серією фотознімків, що ілюструють вже український народний фольклор є «Загадка про русалочку» (2020) у техніці соляризації, що створена за принципом ланцюжку кінокадрів з доповнюючими субтитрами народної української пісні «Ой, біжить, біжить мала дівчина» [Дод. Б. іл. 81 - 82]. Використання елементів візуальної мови кіно було характерно для творчості Євгенія Павлова, в одному з інтерв’ю художник розповідає: «Чисте фотозображення за замовчуванням несе значення «миттєвого», а в монтажах воно змінюється «на таке, що триває», тому що стає перерахувальним елементом у новій композиції. У пошуках мови, яка могла би відповідати універсальності спілкування в візуальному просторі, я залучав додаткові сили» [8 с. 309]. Згадуючи серії Є. Павлова «Скрипка» та «Наодинці з собою» (1987), Н. Бернар-Ковальчук зазначає, що

інсценування, фікції та розширення меж фотографії завдяки «запозиченням» прийомів у інших видів мистецтв визначали основний вектор роботи Є. Павлова: «Розширена візуальна структура асоціювалась для фотографа з мовою кіно, яка загалом мала великий вплив на експерименти у Харківській школі» [8 с. 190].

Тож, як бачимо, художні підходи Харківської школи фотографії, багато в чому вплинули на становлення і філософію української фотографії та наступних поколінь школи. Спадщина представників ХШФ, що втілюється в тенденціях до ускладнення фотографічного зображення, експериментах з техніками проявлення та друку відбитків, технічними прийомами та філософією опозиції офіційному дискурсу і сьогодні залишаються характерними особливостями підходу до фотографії, що можна знайти в творчості послідовників школи.

Висновки до 2 розділу:

Естетичні та концептуальні пошуки харківських авторів, їхні експерименти зі способами друку, розфарбовуванням, колажуванням, монтажем і накладенням кадрів, а також внутрішня свобода художників у виборі теми та усвідомленість методу призвели до того, що був створений потужний фундамент традицій Харківської школи фотографії. Для комплексного дослідження феномену у другому розділі було використано термін «мистецькі стратегії», який об’єднав у собі сукупність соціальних та художніх практик і передбачав собою роботу з не тільки формальною складовою творчої діяльності, а й з дослідженням світоглядних установ як системи образних уявлень та принципів естетичного відношення мистецтва

до дійсності. Спадщина Харківської школи фотографії, її філософія, концептуальна мова та сформовані художні методи, такі як «треш», кітч, абсурд, провокація і прагнення до експерименту, інтегрувалась у творчість наступних поколінь митців, що трансформували їх та здійснили перехід до нового етапу розвитку українського мистецтва.

Враховуючи різноманітність художніх методів, однією з актуальних проблем для аналізу продовження традицій ХШФ залишається класифікація спадкоємності підходів у творчості конкретних авторів. Прямими послідовниками традицій школи стала група «Шило», яка «примусово» вписала себе у історію ХШФ, за допомогою традиційного для Харкова методу апропріації, застосованого по відношенню до «Незакінченої дисертації» Б. Михайлова. У традиціях постмодерністського мистецтва у багатьох своїх серіях художники викривляли традиційне ставлення до серйозних питань та, іронізуючи над собою, школою та взагалі мистецтвом, стали продовжувачами основних підходів «Групи швидкого реагування». Обравши за леймотиви в своїй творчості вже традиційні для школи дослідження тілесності, інтимності та людських взаємовідносин, І. Чекачков постав у ролі того самого «фотографа-експериментатора», ідею якого розкриває у монографії Н. Бернар-Ковальчук, згадуючи про представників першого покоління школи.

Метод ігрової фотографії яскраво висвітлюється в проєктах П. Полікарпової, творчість якої пронизана естетикою та рефлексією на тему пострадянського простору, а також іронією і кітчевою модою фешн індустрії. Оголена чоловіча натура займає важливе місце в доробку прямого послідовника традицій школи С. Мельниченка. У перших проєктах художника простежується вплив вчителя Р. Пятковки, що відображається в кітчево-іронічних постановних серіях, створених в естетиці пострадянської атмосфери та апропріативних відверто-еротизованих зіставленнях

зображень оголеного тіла. Митцем, котрий не зараховує себе до послідовників ХШФ, але, у творчості повністю відтворює методи та прийоми школи, є Б. Гуляй, який працює переважно в техніках аналогового другу. Тут присутні і техніки соляризації, розфарбованої фотографії, метод навмисного зістарення знімків, інтимна та ігрова фотографія, що повністю перетинається із художніми стратегіями харківських фотографів. Таким чином, можна зробити висновок, що репрезентація оголеної натури, рефлексія та переосмислення радянського минулого стали двома контрапунктами харківської фотографії, а перелічена констеляція імен дозволяє унаочнити важливий аспект переходу феномену ХШФ з мистецтва, яке частіше за все ідентифікується як радянське, у мистецтво сучасної України.

РОЗДІЛ 3.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ТА РОЗВИТОК ОСНОВНИХ ПРИЙОМІВ ХШФ У ІНТЕРМЕДІАЛЬНИХ ПРОЄКТАХ МИТЦІВ 2000-Х - 2010-х рр.

У сучасних дослідженнях замість терміна «синтенз мистецтв» широко використовується поняття інтермедіальності, яке його замінює та допомагає виявити особливі типи внутрішньотекстових зв'язків у творах, що спираються на образність різних видів мистецтва. Термін «інтермедіальність» (від англ. inter + media/art = intermedia/interart) був запропонований німецьким ученим Оге Ханзен-Леве, а обґрунтування терміну дав філософ Іван Ільїн [95; 29]. Згідно з дослідницею М. Тишуніною, інтермедіальність — це «особливий тип структурних взаємозв'язків усередині художнього твору, заснований на взаємодії мов різних видів мистецтва в системі єдиного художнього цілого <...> це наявність у художньому творі таких образних структур, які укладають інформацію про інший вид мистецтва» [81 с. 4]. Тобто, у широкому сенсі, поняття відображає момент, коли мова одного виду мистецтва входить у художню систему іншого виду мистецтва. Також, як зазначає Юлія Щанкіна в монографії «Інтермедіальність слова і образу в художньому тексті»: «В епоху постмодернізму відбувається якась «розгерметизація» меж мистецтва, і різні види мистецтва зливаються в єдине неподільне художнє ціле, стають мультимедійними, комбінуючими текст, зоровий образ і звук (кольорові музичні видовища, відео та кіноінсталяції, «цифрова література», аудіокнига, бодіарт, флюксус, енвайронмент, перформанс, хепенінг і т. д.)» [86].

Зв'язок мистецтва з культурно-історичним контекстом епохи дає можливість виявити паралелі у розвитку різних видів мистецтва. Як зазначає Ірина Нікітіна, у книзі «Філософія мистецтва», «...мистецтво, як і

ідеологія, релігія, традиції, здоровий глузд і т.д., складається під впливом культури своєї епохи як цілого, а не під впливом тих чи інших її провідних «ідей», «тенденцій» або навіть її абстрактно взятого «світогляду <...> культура епохи формує мову цієї епохи, в тому числі і її образотворчу мову, і аналіз останнього дає можливість виносити судження про його культуру» [53]. Політичні події, що пов'язані з президентськими перегонами 2004 року, характеризуються глибокою кризою суспільної довіри та легітимності політичної влади в Україні. Протести цього року отримали назву «Помаранчева революція». Вбивство українського журналіста грузинського походження Георгія Гонгадзе викликало резонанс у суспільстві, а пошуки замовників і виконавців стали однією з головних вимог протестного руху. Як зазначає А. Ложкіна у книзі «Перманентна революція. Мистецтво України XX – поч. XXI ст.»: «Політичну виставу справедливо можна назвати головним атракціоном доби <...> Помаранчева революція, як випливає з її назви, мала виразну естетичну домінанту. Яскравий енергетичний колір став маркером протестувальників і заповнив собою весь центр столиці. Події 2004 року дехто з дослідників називав «Помаранчевою візуальною революцією» й інтерпретував їх як «руйнування класичної системи влади засобами постмодерністських технологій» [41]. Соціально-політичне стає центральною темою тих часів, а «нульові» стають моментом актуалізації розвитку соціально-критичного мистецтва.

У період 2000-х - 2010-х років у Харкові з'являється нова генерація митців, художня мова яких формується на вже побудованому фундаменті традицій попередніх поколінь. Як зазначає Б. Логачова у статті для конференції «Kharkiv Photo Forum»: «Перше десятиліття української незалежності та необхідність бути незаангажованими стали головними виразними засобами нового українського стилю і нового часу. Одночасність виникнень груп молодих художників Києва (РЕП) та Харкова

(«SOSka»), їх протиріччя та взаємодія спочатку призвели до конфронтації, та згодом відбулося об'єднання зусиль задля більшої мети — оновлення всього контексту сучасного українського мистецтва» [40, с.70]. В цей час підвищується соціальна активність суспільства, вулиці стають простором дії; для культурної сцени Харкова стають характерні виставки-квартирники та самоорганізовані мистецькі простори, як наприклад галерея «У Рози» в гаражі мисткині Аліни Клейтман; галерея «Навпроти» – самоорганізований простір, створений наприкінці 1990-х - початку 2000-х; «Палітра» – галерея при фотолабораторії, яку заснував представник другого покоління ХШФ Андрій Авдєєнко у 1996 році, а також альтернативна мистецька інституція «SOSka Lab», яка була створена М. Рідним, Г. Кривенцовою, С. Поповим, Б. Логачовою та О. Полященко.

На виступі під час відкриття галереї-лабораторії М. Рідний наголошує, що назва групи сленговою мовою означає «повія». Така назва повинна викликати у глядача асоціації з низовим класом суспільства [103]. Лабораторія розташовувалась у покинутій будівлі в центрі міста та існувала з 2005 по 2012 рік. Метою таких просторів був спротив монополізації мистецтва традиційними інституціями та створення неформальних майданчиків для художніх висловлювань митців. Слід зазначити, що вперше у Харкові створення подібного мистецького простору було ініційоване Сергієм Братковим, Борисом Михайловим, Сергієм Солонським, Ігорем Чурсіним та Ігорем Манком, які в 1993 році відкрили галерею сучасного мистецтва «Up/Down».

Пізніше, в 2005 році, вже після відкриття «SOSka Lab», утворюється окрема група «SOSka» (Микола Рідний, Ганна Кривенцова та Сергій Попов), яка була орієнтована на документацію неприкрашеної реальності, роботу з соціально-політичними темами з дотриманням методів перформативного та акціоністського характеру. У перших проєктах «SOSka» також використовують елементи мови політичних протестів часів

Помаранчевої революції. Як зазначає А. Ложкіна, майбутні учасники «SOSki» ще до об’єднання займали критичну позицію щодо навколишньої дійсності [41]. Учасниця групи А. Кривенцова згадує, що у жовтні 2004 року, напередодні масових протестів на київському Майдані, майбутні члени групи М. Рідний і Б. Логачова провели перформанс «Політкон-кретність» у Харківській муніципальній галереї, де вони оббризкали білою фарбою портрети всіх політиків, які брали участь у передвиборчих перегонах [37]. Крім того, варто зазначити, що нове покоління художників принципово орієнтувалося на некомерційний формат та працювало з експериментальними «аморфними» медіа, протипоставляючи себе старшому поколінню митців, які працювали з традиційними медіа, як наприклад живопис чи художня фотографія. Микола Рідний, в одному з інтерв'ю розповідає: «Ми ж спиралися на традиції, які були у Харкові: багато вивчали Бориса Михайлова та досвід самоорганізованих харківських галерей, бо вважали це чимось важливим та не особливо визнаним в Україні на той момент» [32].

Формування М. Рідного як художника відбувалося у той час, коли він познайомився з Борисом Михайловим. Саме його соціально-критичний погляд зацікавив представника ХШФ в роботах молодшого покоління. У 2005 році М. Рідний разом з Б. Логачовою створили спільний проєкт «Be Happy» про дівчину-безхатченку, який став діалогом з серією робіт «Історія хвороби» (1996-1997) Б. Михайлова [Дод. Б. іл. 83 - 84; іл. 85 - 86]. Зйомки відео проходили під час його майстер-класу і демонстрували новий тип бездомної людини, яка, на відміну від безхатченків фотографа старшого покоління, парадоксальним чином насолоджувалась та раділа життю, незважаючи на безвихідну навколишню реальність. Героїня стрічки, намагаючись приховати життя в злиднях, купалась у річці на надувному матраці, пускала мильні бульбашки та позувала ніби фотомодель у рекламі. У результаті, як коментує проєкт А. Ложкіна, «бездомна героїня нового

десятиліття всіляко демонструє своє бажання відповідати ідеалам капіталістичного суспільства <...> виходить ефектна алегорія пострадянської України, де населення зайнято аналогічною наївною імітацією достатку й розкоші, сподіваючись, що симуляція щастя приховає реальну незахищеність» [41 с. 431].

Так зустріч з метром харківської фотографії стала визначальною подією, яка дала поштовх розумінню та розвитку творчості М. Рідного і групи «SOSka» у соціально-критичному ключі. Про це також пише А. Ложкіна, кажучи про те, що учасники групи підкреслювали спадкоємність «харківської школи» — від авангардистів першої половини XX століття й легендарного нонконформіста Вагрича Бахчаняна, який проголосив колись іронічне щодо соцреалістичної кон'юнктури завдання «SOSреалізму» до ХШФ: «формулювання послідовної лінії сучасних художніх практик у Харкові й осмислене вписування своєї діяльності в цей контекст — одна із заслуг «SOSki» [41 с. 429]. У цей період документація стає такою ж важливою частиною художнього процесу як і сам твір.

Відштовхуючись від досвіду та надихаючись перформативними практиками «Групи швидкого реагування» (Б. Михайлов, С. Солонський, С. Братков, В. Михайлова), «SOSka» орієнтувалася на критичну позицію щодо соціальних проблем та політичного становища в країні. Першими акціями групи стали «Бартер» (2007) та «Вони на вулиці» (2008), які були побудовані на взаємодії з людьми, що не були причетні до мистецького життя країни [Дод. Б. іл. 87 - 88; іл. 89 - 90]. Акція «Бартер» була присвячена проблемам комерціалізації мистецтва та критиці глобалізації і складалася з того, що група художників приїхала в село, неподалік Харкова, влаштувала своєрідний аукціон та запропонувала місцевим жителям придбати копії відомих творів сучасного мистецтва (серед яких Енді Ворхол, Сінді Шерман, Чак Клоуз і Сем Тейлор-Вуд) в обмін на їжу — картоплю,

помідори чи яйця. Важливою частиною проєкту стала документація пояснення героїв серії чому саме той чи інший витвір мистецтва обрали мешканці села. Так «Бартер» порушує питання цінності мистецтва серед простих людей, які не є шанувальниками мистецтва та ніколи не стикалися з галерейним життям. Оскільки в даному випадку, на відміну від просторів мистецьких галерей та аукціонів, вибір покупців ґрунтувався суто з практичних міркувань — на можливості застосування мистецтва для щоденних турбот — видатні та коштовні витвори мистецтва в контексті ярмарку «Бартер» зазнали знецінення.

Період політичної турбулентності в країні позначається на характері творчості «SOSka». Акція «Вони на вулиці» будується на елементах мови протестів часів Помаранчевої революції, що стає політичним жестом, який підкреслює театральність та занадто розлогу присутність політикуму в тодішньому медіапросторі. Художники документують реакцію харків'ян на те, як митці, напередодні виборів жебракують в метрополітені, одягнувши маски з діючими на той момент прем’єром, президентом та лідером опозиції, що також можна розцінювати як метафору методу завоювання голосів виборців — «Абсурдистські сценки в метро й на вулицях Києва за участю «балакучих голів» із телевізора уособлюють становище України, коли політики надзвичайно збагачуються і перетворюються на маріонеток великих олігархів, а країна далі животіє в злиднях» [41 с. 431].

Крім власних проєктів, «SOSka» займалася й кураторством виставок, як, наприклад, організований «Soskою» проєкт «Нова історія» (2009), що був мистецькою інтервенцією в музейний простір Харківського художнього музею з метою почати діалог між традиційним музеєм та сучасним мистецтвом [Дод. Б. іл. 91 - 92]. Завданням, яке поставили собі куратори, стала саме праця з локусом інституції, її нормами та правилами. Відтак частина робіт передбачала діалог не з якимись конкретними творами з колекції, а з самим простором музею. В результаті це призвело до скандалу

— директорка музею закрила виставку «Нова історія» так само, як колись, за 15 років до цього, закрила виставку «Суб'єктивний фотоекспресіонізм» Б. Михайлова, С. Солонського та С. Браткова [Дод. Б. іл. 93 - 94; іл. 95 - 96]. Об’єкт «Дівчина без одягу» Давида Тер-Оганьяна викликав найбільш бурхливу реакцію директорки музею, про що розповідає М. Рідний на дискусії в Національному художньому музеї України: «Вона являє собою реді-мейд — це жіночі речі, що лежать на підлозі музею, речі якоїсь невидимої відвідувачки музею, яка їх скинула та вирушила на перегляд виставки, але її саму ми ніколи не побачимо. Ця робота викликала обурення директора, в інтернеті можна знайти відео, де вона власноручно видаляє, здирає ці речі з паркету <...> Ми зіткнулися з цензурою, яка виходила одноосібно від директора музею; це не було цензурою у вигляді якоїсь ухвали або «дзвінка зверху». Це було рішення директора, мотивоване тим, що музей — це майже її власність, це її територія, де вона може робити все, що їй хочеться, залежно від особистих уподобань. Це докорінно суперечить розумінню, що музей — це громадська територія, громадське простір» [22]. Так «Нова історія» переростає з площини мистецтва в площину соціального прецеденту: гучне закриття проєкту молодого покоління митців демонструє відсутність змін за 15 років, а епізод цензури стає цікавою історичною паралеллю з досвідом старших генерацій харківських митців.

Реакцією на соціальну та політичну реальність, що швидко змінюється, стає перехід до дії. Молоді художники все більше прагнуть до епатажних форм сучасного мистецтва, орієнтованих на відображення гостросоціальних тем та критику суспільних установок. Як зазначається у статті Тетяни Короленко «Акціонізм у сучасному художньому та соціальному просторі»: «Орієнтація сучасного мистецтва на вплив призвела до відмови від класичної форми, традиційних жанрів на користь символічних художніх жестів. Причому контекстом, у який вбудований цей

жест, та його матеріалом виступає саме життя. Те, що не має відношення до мистецтва і належить до реального життя, залучається до художнього простору, конституйованого акцією. Першими цей акт руйнування кордону між мистецтвом та немистецтвом вчинили дадаїсти у своїх ready-made. Акціонізм робить наступний крок: не просто використовує елементи реальності, а переформатує саму реальність» [36]. Епатажні перформанси родинного дуету Boba-group 2013 року в харківському метрополітені, в яких Юлія Дроздек привселюдно роздягається, а Василіса Незабаром голосно та довго кричить на станції «Пролетарська», створювалися з однією метою — порушити буденну байдужість городян та «висмикнути» харків'ян з їхнього устрою повсякденності [Дод. Б. іл. 97 - 98; іл. 99 - 100]. І в першому, і в другому випадку художники отримують у відповідь пасивність, байжужість і прагнення глядачів скоріш втекти з незнайомої ситуації. Про бажання за допомогою мистецтва «дати ляпаса», що було основним принципом «теорії удару» першого покоління ХШФ, художники розповідають в одному з інтерв'ю, коментуючи свої перфоманси в метро: «Це лякає. Людина закрита, з відсутністю бажання боротьби, з відсутністю інтересу до життя та без будь яких прагнень. Ці люди їдуть кудись і хочеться дати їм ляпас, щоб вони ожили» [87].

Як заявила в своєму матеріалі про виставку «Автор у грі» арт-критикиня Юлія Манукян, представлене в експозиції відео з документацією перфомансу «На лікарняному» (2012) «Помаранчевого костюму» (образ В. Незабаром) могло б утворити умоглядний міст між двома поколіннями [46]. На цій стрічці зафіксовано момент того, як художник з поламаними п'ятами долає відстань у 17,4 км на колінах та громадському транспорті, щоб потрапити до районної поліклініки та продовжити лікарняний лист [Дод. Б. іл. 101 - 102]. Перформанс тривав 5 годин і за словами самих авторів,

показав, «як в очах системи повинна поводитися «біомасса», сповнена почуттям відчаю і безвиході» [64].

Пізніше створена акція «Моя вульва» (2020) Юлії Дроздек, зачіпає актуальну проблему заборони абортів у Польщі, куди переїхали митці. Художниця, використовуючи «треш» як метод, створює феміністичне висловлювання та розкриває проблему прав жінок у сучасному світі [Дод. Б. іл. 103 - 104]. Треш (trash) — у перекладі з англійської «дурниці», «смітник» — своєрідна естетика, що культивує потреби «низу». У науковій публікації Єлизавета Манскова зазначає, що характерними рисами методу трешу стали наступні: звернення до тілесного, увага до проблем культури повсякденності; домінанта естетики потворного; матеріал, що відповідає принципам сенсаційності та екстремальності, патології та збоченості [44].

А. Ложкіна звертає увагу, що в останні десятиліття художні процеси в Україні синхронізуються із загальносвітовими: «Це твердження справедливе й щодо одного з головних трендів другої половини 2010-х — реактуалізації розмови про роль жінок у культурі й суспільстві <...> На початку 2000-х одну з перших артикульовано феміністичних виставок у ЦСМ при НаУКМА провела кураторка Олеся Островська-Люта. Із кінця 2000-х років феміністичні виставки в ЦВК проводить кураторка, художниця й активістка Оксана Брюховецька. Тему фемінізму у 2010-х розвивала дослідниця й головна редакторка інтернет-видання «Гендер в деталях» Тамара Злобіна. До того піонерками цієї галузі стали такі дослідниці як Соломія Павличко, Віра Агеєва, Тамара Гундрова та ін» [41 с.524]. Інша дослідниця — Катерина Яковленко, говорить про те, що така тендеція почалась значно раніше: «Розповідаючи про український мистецький феміністичний контекст, дослідниці оминають дві важливі виставки 1994 і 1995 років. Перша — виставка феміністичної фотографії Дайан Ньюмаєр у «Косому капонірі», друга — «Рот Медузи» Наталі Філоненко в галереї

«Брама». Обидві виставки стали можливими завдяки підтримці Центру сучасного мистецтва в Києві, зокрема його директорки Марти Кузьми» [88].

Мисткиня, чиє ім'я часто згадується в українських дослідженнях, присвячених феміністичному мистецтву, є Аліна Клейтман — учениця представника ХШФ Сергія Браткова, яка працює з такими медіа як відео-арт, інсталяція, перформанс та фотографія. Основним жанром роботи художниці є ігрові відео, головну роль у яких виконує вона сама. Від своїх перших публічних робіт, створених ще за часів навчання в Харківській державній академії дизайну і мистецтв, Аліна Клейтман покладається на тіло та провокацію як ключові складники художнього висловлювання. Досліджуючи соціальну проблематику та, відштовхуючись від власного досвіду, в проєктах «Захоплення» (2011), «Язик» (2015), «Спитай у мами» (2018), мисткиня використовує провокацію, іронію і метод трешу, здійснюючи «насильство» над глядачем [Дод. Б. іл. 105; іл. 106 -107]. Достатньо агресивний, напористий підхід також перетинається з ідеологією «теорією удару» групи «Время». Художниця, часто вульгаризує та об'єктивує свої образи, як, наприклад, у проєктах «Супер А» (2013-2015) або «Вибір» (2017), в яких підкреслено та висміюється стереотипність бачення «ідеальної» жінки, яка одночасно повинна бути старанною домогосподаркою та коханкою з конвенціональною зовнішністю [Дод. Б. іл. 108 - 111; іл. 112 - 113]. Інтерес до теми людської сексуальності та жіночого тіла, який був характерною особливістю художньої мови представників ХШФ, у творчості А. Клейтман трансформується у абсурдний погляд на жіночу сексуальність, образ якої побудований на стандартах, нав'язаних патріархальним середовищем українського суспільства.

Катерина Яковленко, у дослідженні, присвяченому історії українського мистецтва через гендерну оптику, зазначає, що Аліна Клейтман власну об'єктивацію використовує саме як художню стратегію: «жіночий образ у відео Клейтман поєднав у собі всі можливі моделі

конструювання гендерної ідентичности жінки в сучасній Україні. В одній героїні вона вмістила і пострадянську жінку з її економічними проблемами й вантажем хатніх справ, і «нове» сексуальне й розкуте стерво, зрощене на культурі глянцевих журналів і гламурних «ідеальних» образах. Пострадянська дійсність тісно переплiталась із лоскотом «багатих» нульових, де жінка сприймала своє тіло як інвестицію у власну економічну стабільність і гарантію «кращої долі». Бажання якнайшвидше вийти заміж, інвестувати у родину, а не реалізувати власні амбіції, як правило, є маркером архаїчних, економічно та культурно відсталих країн» [89 с. 161]. В той же час, у проєктах мисткині, жінка розглядається вже як окрема особистість зі своєю історією, проблемами та травмами, що радикально відрізняє підхід авторки від проєктів митців попередніх поколінь, де жінка являлась скоріш об’єктом, інструментом або засобом передачі думки та протесту.

Творчий дует Андрія Рачинського та Даніїла Ревковского також варто включити до переліку авторів, на яких міг вплинути доробок ХШФ. Обидва художники народилися у 1990-х у Харкові, де й здобули художню освіту. Вони працюють на перетині різних форматів художніх практик: інсталяції, відео, мок’юментарі, реенактменту, обираючи історії з соціально-етичними проблематиками та архіви для переосмислення пострадянської спадщини за допомогою творчої практики. Початком їхньої сумісної роботи можна вважати 2012 рік, коли автори створили в соцмережі «VKontakte» паблік «Пам'ять», який використали для дослідження колективної пам'яті на пострадянському просторі. Тематика публікацій переважно стосувалася неоднозначних періодів історії СРСР та пострадянського періоду. Слід зауважити, що у другій половині нульових відбувається революція у фотографії, про що пише А. Ложкіна: «Це пов’язано з колосальним ривком технологій. Ще зовсім недавно фототехніка була дорогим задоволенням, а оволодіння навичками

аналогової зйомки потребувало часу й зусиль, що їх не можна порівняти з простотою «цифри». До середини 2000-х цифрові фотокамери стають доступними масовому споживачеві, так само як комп’ютерна техніка, яка спрощує обробку знімків, та інтернет, що сприяє їх миттєвому поширенню» [41 с. 467].

Як зазначають А. Рачинський та Д. Ревковский в одному з інтерв’ю, саме з моменту створення пабліку автори зрозуміли, що їм цікаво працювати над одними темами — пам'ять, історія та архіви: «Наприклад, створили оголошення, де пропонували всім учасникам групи надсилати свої сімейні фотографії. Іноді проскакували дуже цікаві знімки. Але все проходило через нашу фільтрацію. Хтось надіслав фотографію дідуся-фронтовика поганої якості, як із телефону. Таке відразу прибирали і тому часто виникали конфлікти» [74].

Одним з методів переосмислення реальності у творчості дуету є реенактмент — художня практика, що будується на ігровій реконструкції реальних історичних подій. Як зазначає Олександра Новоженова, більшість творів, які можна назвати реенактментом, повязані з епізодами насильства, що трапилися на піку соціально-політичних протиріч [51]. Це може бути насильство визвольне чи репресивне, колективне (революційне та військове) чи індивідуально вироблене, зрозуміле як тріумф чи поразка, але у будь-якому разі політичне, тобто пов'язане з відносинами влади та із законом, що їх оформляє. «У такому вигляді практика реенактмента (а це саме практика, оскільки навіть якщо ми маємо справу з художнім продуктом, наприклад фільмом, він є результатом спроби не зобразити, а прожити подію наново) пов'язана з модерністським історичним почуттям, що визначається масовістю соціальних процесів, пропущених через фільтр медіа — засоби технічного відтворення, яке ці процеси пронизує і формує» — коментує О. Новоженова [51]. Крім «відтворення» реенактмент означає також реактуалізацію, реактивування певних змістів та його політичну

інструменталізацію. Буває, що історичний реенактмент повертає в актуальний суспільний обіг те, що вже заархівовано і існує лише як неактивне знання.

Прикладом такої художньої практики стає проєкт «КТМ-5М3» (2018-2021) А. Рачинського та Д. Ревковского, присвячений аварії трамвая у Дніпродзержинську в 1996 році. Автори відтворили епізоди з життя водійки трамвая, що передували цій трагедій, та задалися питанням про несення відповідальності та усвідомлення провини за колективну жертву. Експозиція включає архівні зйомки з місця трагедії, аналогічних подій з іншими трамваями тієї ж моделі, фотографії водіїв із соцмереж, документацію поїздки на місце трагедії та невдалі спроби вийти на контакт із водійкою Валентиною, яка керувала трамваєм у день катастрофи, а також директором депо. Крім того, у проєкті представлені комп'ютерна модель ДТП та відтворений художниками «сімейний альбом» водійки, на фотографіях якого переодягнені у Валентину та її подругу митці розіграли проводи з її рідної Вінниці на роботу в Дніпродзержинськ. Як зазначає Павел Хайло у статті «Політика погляду: про деякі особливості мистецьких досліджень в Україні після 2014 року»: «Робота дуету Ревковський-Рачинський «КТМ-5», присвячена трамвайній аварії в Дніпродзержинську в 1996 році, осмислює не тільки саму подію, але стратегію роботи з даними <...> Показово при цьому, що, збираючи величезну кількість інформації з відкритих джерел, художники наштовхуються на неможливість контакту — майже всі взаємодії з людьми не складаються, а надлишок даних не дає прорватися до істини. Проте представлені матеріали тут розкривають не саму подію, а фокусують погляд на деталях — катастрофа проступає в навколишньому, у людях, у розпаді соціальних інститутів та складному становищі невеликого міста» [83].

Незважаючи на те, що основа художнього прийому, яка була обрана А. Ревковським і Д. Рачинським в цьому проєкті, швидше належить до

журналістського розслідування, побудованого на роботі з архівними та історичними даними, «КТМ-5М3» став проєктом, в якому автори вперше у своїй практиці використовували перформативні дії, тобто ігровий метод зйомки. Тетяна Павлова під час лекції «Давай зробимо книгу «Ігрова фотографія» дуже точно визначила її місце та сенс у спільній історії ХШФ: «Ігрова фотографія — лише частина Харківської школи. Частина, але дуже значна, тому що якщо ми подивимося глибше, виявиться, що ігрова фотографія — це перформативна фотографія, і в цьому специфіка та якесь особливе маркування харківської фотографії. Вони ніколи не є пасивними учасниками фотографічної взаємодії з тими, кого знімають. Вони вступають у контакт, вони роблять якісь рухи, жести назустріч тим, із ким взаємодіють» [46]. Таким чином, найважливішою складовою художньої парадигми харківських фотографів стає орієнтованість на соціальний підтекст у більшості проєктів, а також робота з контекстом та естетикою пострадянської спадщини.

Висновки до 3 розділу:

Зміна історичних подій ознаменувала собою революцію у способі художнього бачення а, отже, радикальний переворот у художньому трактуванні світу. Третій розділ присвячений дослідженню того, як методи, що були вироблені в межах ХШФ, екстраполювалися на інші арт-практики. У процесі наукового дослідження було висвітлено термін «інтермедіальність», який передбачає момент, коли мова одного виду мистецтва входить у художню систему іншого, таким чином різні види мистецтва зливаються в єдине художнє ціле. В дослідженні детально розкривається зв’язок контексту міста, політичних подій, як наприклад феномен «Помаранчевої революції», що вплинуло на світоглядні установки

та теми, до яких зверталися художники. Також у третьому розділі проводиться аналіз соціокультурних процесів, що стали причиною пошуку нових форм та появ інтермедіальних проєктів. Фундамент, закладений традиціями харківських митців відображається на філософії та основних підходах нового покоління. Практика самоорганізованих просторів, уперше ініційованих представниками ХШФ — С. Братковим, Б. Михайловим, С. Солонським, І. Чурсіним та І. Манком у 1993 р. знаходить своє продовження в 2000-х - 2010-х, коли на культурній сцені Харкова з'являються галереї «У Рози», «Навпроти», «Палітра» та «SOSka Lab».

Використовуючи методи прямого художнього жесту, група «SOSka» виявила найбільш реакційні зміни у соціумі та актуалізувала питання про місце та роль художника в сучасному суспільстві. Проєкти, побудовані на дослідженні та аналізі соціально-політичного контексту, створили зліпок локальної ситуації, альтернативної глобальним процесам. Працюючи як колективний організм, митці послідовно займалися розвитком конкретного культурного середовища, ініціюючи комунікаційні та освітні проєкти. Практика колективу будувалася на принципі горизонтальної взаємодії, характерної харківському мистецькому осередку, критикуючи ієрархії відносин, властиві арт-системі. Політична турбулетність призвела до актуалізації соціально-політичного, а період «нульових» позначається активізацією розвитку соціально-критичного мистецтва. Реакцією на зміни стає перехід до дії.

Перформанси «Boba-group», створені у традиціях філософії «теорії удару» групи «Время», стають мистецькою інтервенцією у міський публічний простір. Починаючи з 2010-х активізуються звернення до феміністичного контексту в сучасному мистецтві. А. Клейтман, творчість якої сформована на засадах харківського мистецтва, використовує фотографію лише як допоміжний інструмент і працює з такими медіа як

відео-арт, інсталяція, перформанс. Досліджуючи соціальну проблематику, мисткиня обирає основними художніми стратегіями провокацію, іронію, метод трешу та власну об’єктивацію, що радикально відрізняє підхід авторки від проєктів митців попередніх поколінь, де жінка являлась скоріш об’єктом, інструментом, або засобом передачі думки та протесту.

На стику художньої та соціальної активності знаходиться діяльність дуету Д. Ревковського та А. Рачинського, які працюють на перетині різних форматів художніх практик: інсталяції, відео, мок’юментарі, реенактменту. Революція, пов’язана з ривком технологій, доступністю цифрових фотокамер (у народі мильниць) та інтенсивною діяльність користувачів інтернету сприяли початку співпраці між художниками. Відштовхуючись у своїх проєктах від соціально-етичних проблематик та використовуючи ігровий формат зйомки, а також роботу з архівними матеріалами, діяльність дуету переосмислює та повертає в актуальний суспільний обіг те, що вже заархівовано і існує лише як неактивне знання.

ВИСНОВКИ

1. Огляд зібраної й систематизованої літератури довів, що дослідження Харківської школи фотографії щонайменше охоплюють період в 40 років — з 1980-х рр. до сьогодні. Початок фахового дослідження феномену ХШФ було покладено мистецтвознавицею Т. Павловою, яка є авторкою численних статей про фотографів Харкова у професійних періодичних виданнях, журналах та на електронних ресурсах [57; 59; 61; 62; 101]. Як зазначає сама дослідниця, 1990-ті роки стають тим періодом коли харківська фотографія інтегрується у світове сучасне мистецтво завдяки процесу наукової активності, започаткованої відкритим в 1993 р. у Києві Центром Сучасного Мистецтва Сороса [55]. Починаючи з кінця 2000-х років дослідження присвячені ХШФ актуалізуються у наукових працях та аналітичних статтях таких дослідників та дослідниць як: Г. Вишеславський, О. Осадча, Г. Глеба, К. Яковленко, А. Сандуляк та А. Ложкіна [16; 54; 19; 20; 80; 73; 41].

   Основними дослідницькими джерелами стали: дисертація Т. Павлової «Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття» та монографія Надії Бернар-Ковальчук «Харківська школа фотографії: гра проти апарату», в яких систематизується інформація про феномен ХШФ, аналізуються в історичному, психологічному та технологічному контекстах особливості фотографічних клубів, творчих практик та періоду, в якому жили та формувалися митці [57; 8]. Окремих монографій чи наукових досліджень, які були б присвячені продовженню фотографічних стратегій Харківської школи фотографії у проєктах

художників нового покоління наразі не існує, що свідчить про недостатність наукової висвітленності даного феномену. Тож, основними джерелами, які були використані для дослідження обраної теми стали журнали та періодичні видання з текстами вітчизняних та іноземних дослідників, статті та інтерв'ю на електронних ресурсах, присвячені окремим авторам, а також інтерв'ю з митцями та їхні приватні архівні відеозаписи [3; 64; 87; 103].

Інтерес до феномену ХШФ, що активізувався у 2010-х роках, може бути пов'язаним з активною виставковою діяльністю та популяризацією харківської фотографії такими приватними інституціями як Музей Харківської школи фотографії (MOKSOP), «Chekachkov Photo Academy», «МУРН»; активністю таких онлайн проєктів як: VASA project, «Харківська школа фотографії: від радянської цензури до нової естетики» та діяльністю колекціонерів Тетяни і Бориса Гриньових. Але, не дивлячись на зацікавленість даним феноменом вітчизняних дослідників, огляд наукових джерел засвідчує, що за межами країни явище допоки не набуло широкого визнання, за винятком наукових праць, присвячених доробку Б. Михайлова.

2. В ході дослідження виявлено, що візуальна мова Харківської школи фотографії побудована на парадоксальному поєднанні документальності та художності зображень. Головними засобами репрезентації реальності для харківських митців стали: маніпуляції з техніками проявлення та друку відбитків і експерименти з розфарбуванням колажуванням, монтажем і накладенням кадрів. Інтенції до ускладнення фотографічних зображень, трудомісткі види монтажу, характерні для перших поколінь, були спрямовані на звільнення мистецтва від ідеологічного диктату радянської влади, що

можна вважати компенсацією, що виникла як реакція на обмеження. Причину викривлення та деконструкції реальності, створення символів та «вигаданих всесвітів» , що було характерно для творчості представників старших поколінь, можна вбачати у прагненні до втечі від дійсності, в той час як у нового покоління простежуються мотиви цю дійсність проаналізувати та зануритися в неї. Так об'єднуючим леймотивом, що можна спостерігати у більшості проєктів митців 2000-2010 рр. стає рефлексія та переосмислення радянського минулого. Порівнюючи перші покоління ХШФ з її послідовниками, доведено, що нова генерація митців оновила погляд та інструменти харківського мистецтва, але при цьому підтвердила сформований імідж «бренду» ХШФ, як такого, що апелює методами провокації, зверненням до соціально-політичних тем, а також пошуками нової візуальної мови та «брутальністю».

3. На підставі зібраного і проаналізованого матеріалу, можна зробити висновок, що методи апропріації чужих зображень та іронія («Шило», С. Мельниченко), треш («Boba-group», А. Клейтман), дослідження тілесності (І. Чекачков, Б. Гуляй) та звернення до ігрового методу зйомки (П. Полікарпова, А. Рачинський, Д. Ревковський) знаходять відгук у творчості нової генерації митців, які при цьому вже керуються засобами та інструментами актуальних арт-практик. Також у дослідженні висвітлено провідне значення Харкова як потужного мистецького осередку, в якому, починаючи з кінця ХХ ст. формується контркультурний рух, пов'язаний з опозиційними офіційному мистецтву поглядами. Важливого значення для Харкова набули тенденції до колективності, горизонтальних зв'язків між авторами різних поколінь, створення мистецьких спільнот, арт угруповань чи самоорганізованих мистецьких просторів. Практика створення мистецьких груп та неформальних майданчиків для

художніх висловлювань митців, уперше ініційована харківськими митцями в 1990-х роках, знаходить своє продовження і в 2000-х - 2010-х роках.

4. Технологічний розвиток мистецького процесу посприяв інтересу митців до гібридизації форм художнього висловлювання. Використання відео, яке у творчості попередніх поколінь виступало скоріше способом архівування та документації перформансів та акцій, у творчості нової генерації митців набуває форми окремого художнього висловлювання. У дослідженні було проаналізовано зміни соціокультурних процесів життя, що стали причиною пошуку нових форм та появи інтермедіальних проєктів. Художники нового покоління, творчість яких сформована на засадах харківського мистецтва, вдаються до роботи з новими медіа (відео-арт, інсталяція, перформанс), використовуючи фотографію лише як допоміжний інструмент. У дипломній роботі детально розкривається зв’язок контексту міста, політичних подій, що вплинули на світоглядні установки та теми, до яких зверталися художники. Цей зв’язок можна прослідкувати у використанні елементів мови політичних протестів часів Помаранчевої революції в мистецьких проєктах художників, що працювали у період «нульових» («SOSka», «Шило»). Виявлено, що турбулентність політичного становища в країні активізує мистецьку діяльність на стику художньої та соціальної активності. Художники використовують методи прямого художнього жесту, вдаються до мистецьких інтервенцій в публічні та музейні простори та досліджують соціально-політичний контекст середовища, що стає основним агентом об’єднувальної стилістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адлер А. Индивидуальная психология. История зарубежной психологии.–М.: МГУ, 1986. 290 с.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Благовєщенськ: БГК ім. І. А. Бодуена де Куртене, 2000. 392 с.
3. Артист-ток: Поліна Полікарпова. *YouTube*, 2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=r7LkoPcSjqQ
4. Ахмед А. Любов, політика та «Автор у грі»: про виставку Харківської школи фотографії. *Your Art*, 2021. URL: https://supportyourart.com/stories/lyubov-polityka-ta-avtor-u-gri-pro-vystavku-harkivskoyi-shkoly-fotografiyi/?fbclid=IwAR10KdPHR24oLMYDR5tCb0I7TR4XARSY-L9BxCJdHzqZpGt98ln_vA8ucZ4
5. Бажак К. История фотографии. Возникновение изображения. Москва: АСТ, Астрель, 2006. 159 с.
6. Барт Р. “Camera lucida. Нотування фотографії”; пер. з фр. та наук. редакція: Олена Червоник. Харків: MOKSOP, 2022. 176 с.
7. Бернар-Ковальчук Н. Фото-синтез: Виставка ‘UPHA: Made in Ukraine’ в АКТі. *YourArt*. 2019. URL: https://supportyourart.com/columns/uphaakt/?rq=%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D1%96%D1%8F%20%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA
8. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : MOKSOP, 2020. 368 с.
9. «Борис Михайлов. …из разговоров о фотографии…». *5.6.* 2020. URL: http://magazine56.com.ua/news/boris-mixajlov-iz-razgovorov-o-fotografii.
10. Боярінов Д. Что такое постсоветский человек?. *Colta*, 2014. URL: https://www.colta.ru/articles/specials/3685-chto-takoe-postsovetskiy-chelovek
11. Брюховецька О. Образ жертви і емансипація. Нарис про українську арт-сцену і фемінізм. *Prostory*. 2017. URL: http://prostory.net.ua/ua/krytyka/139-obraz-zhertvy-i-emansypatsiia-narys-pro-ukrainsku-art-stsenu-i-feminizm

12. Білокінь С. Голодомор і становлення соцреалізму як «творчого методу». *S-bilokin*, 2013. URL: https://www.s-bilokin.name/Culture/FamineRealism.html
13. Бень'ямін В. Краткая история фотографии. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2013. 144 с.
14. Варлигіна М. Мова фотографії. Нариси про фотографічне значення. *MOKSOP*. 2021. URL: https://www.moksop.org/mova-fotohrafiyi-narysy-pro-fotohrafichne-znachennya/
15. Васильєва К. Сьюзан Зонтаг о фотографии: идея красоты и проблема нормы. Вестник Санкт-Петербургского университета Серія 15. Искусствоведение. 2014. вип. 3. С. 64-80
16. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х рр. Сучасне мистецтво : наук. зб. Київ Акад. мистец. України, Ін-т проблем сучасного мистец. АМУ., 2007. С. 93–146.
17. Вікуліна К. Борис Михайлов — о том, как все начиналось и что из этого вышло. *Photographer. UA.* 2008. URL: https://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm
18. Герман Л. Група SOSka: як формувалася спільнота довкола сучасного мистецтва в Харкові 2000-х. *Your Art*, 2021. URL: https://supportyourart.com/conversations/grupa-soska-yak-formuvalasya-spilnota-dovkola-suchasnogo-mystecztva-v-harkovi-2000-h/
19. Глеба Г. Місце травестії: чи був квір у харківській фотографії? *Your Art*, 2020. URL: https://supportyourart.com/researchplatform/queer-kharkiv-school
20. Глеба Г. Тело «Времени». Харьковская фотографическая группа «Время» (1971–1980-е). *Your Art*, 2019. URL: https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/vremya/
21. Горький М. Беседа с писателями-ударниками. Москва : *Public Domain*, 2011. 31 с.
22. Дискусія «Скільки практик сучасного мистецтва для руїн музею?» *Prostory*, 2017. URL: https://prostory.net.ua/ua/krytyka/246-dyskusiia-skilky-praktyk-suchasnoho-mystetstva-dlia-ruin-muzeiu
23. Зонтаґ С. О фотографии/пер. с англ. Виктора Голышева. Москва : АД Маргинем Пресс, 2013. 272 с.

24. Іванців А. Это не Playboy: как фотограф Роман Пятковка рассказывает истории обнаженным телом. *Українська правда*, 2017. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2017/10/11/226873/
25. Іллюшина (Павлова) Т. З ранніх років групи «Час». Парта ,1998. № 2. С. 48–49
26. Іллюшина (Павлова) Т. Тотальна фотографія. Український засів. 1996. № 1–3. С. 22-27
27. Іллюшина (Павлова) У проміжках інтерартскейпа. Український засів Харків. 1997. № 10-12
28. Іллюшина (Павлова) Т. Тіло: Українська фотографія 70-90 рр. Парта.. 1997. № 1. С. 14–17
29. Ільїн І. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М : Интрада, 1996. 256 с.
30. Калита Н. Аліна Клейтман: про досвід, стару товсту дівчинку та особисте. *Your Art*, 2019. URL: https://supportyourart.com/conversations/alinakleytman/
31. Калита Н. Андрій Рачинський та Даніїл Ревковський: Про Харків, Пам'ять та Затриманих на Салтівці. *Your Art*, 2019. URL: https://supportyourart.com/conversations/revkovskij-i-rachinskij/
32. Калита Н. Микола Рідний про групу SOSka, кіно та нові проєкти. *Your Art*, 2019 URL: https://supportyourart.com/conversations/ridnyjmykola/
33. Капістін А. Обладатель фотографического «Оскара» Роман Пятковка: «Украину можно сделать мировым арт-трендом». *ZN.UA*. 2013. URL: https://zn.ua/ART/obladatel-fotograficheskogo-oskara-roman-pyatkovka-ukrainu-mozhno-sdelat-mirovym-art-trendom-_.html
34. Клемент Г. Авангард и китч. *Художественный журнал*. 2005. URL: http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf
35. Ковальчук Н. Борис Михайлов та Аватари Радянськості: «Before Sleep/After Drinking». *Korydor*. 2019. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/stories/boris-mihajlov-ta-avatari-radyanskosti-before-sleep-after-drinking.html
36. Короленко Т. Акционизм в современном художественном и социальном пространстве, 2014. URL: https://elar.rsvpu.ru/bitstream/123456789/859/1/vek_diz_2014_22.pdf

37. Кривенцова Г. «SOSка»: между акцией и институцией. *Художественный журнал*, 2007. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/25/article/408
38. Лебединський С. Інтерв'ю з Євгенієм Березнером. Частина 1: Виставка «150 років фотографії». *MOKSOP*, 2020. URL: https://www.moksop.org/interv-iu-z-yevheniiem-bereznerom-chastyna-1-vystavka-150-rokiv-fotohrafii/
39. Литвиненко М. Харьковская школа фотографии. *5.6.* вип. 7, 2012. Київ: Wolf. 63 с.
40. Логачова Б. Акціонізму фотографії Харківської школи та нові медіа-мистецтва 2000-х: Галерея-лабораторія «SOSK-a». Kharkiv Photo Forum / Уп. В. Бавикіна, М. Горбацький. Харків, 2020. . С. 68-73.
41. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – поч. XXI ст. Київ : ArtHuss, 2019. 496 с
42. Лєвашов В. Лекции по истории фотографии. Москва : Treemedia, 2019. 528 с.
43. Малих К. Клуб поклонников Пиздеца. *Your Art*, 2020. URL: https://supportyourart.com/columns/rrmethod/
44. Манскова Є. Роль трэш-эстетики в формировании современной концепции телевизионной документалистики. *Mediascope*. 2009. URL: http://www.mediascope.ru/en/роль-трэш-эстетики-в-формировании-современной-концепции-телевизионной-документалистики
45. Манукян Ю. «Naked Singularity»: увидеть невидимое. *Пространство*, 2021. URL: https://www.prostranstvo.media/naked-singularity-uvidet-nevidimoe/
46. Манукян Ю. «АВТОР В ИГРЕ»: HOMO LUDENS VS HOMO CRITICUS. *Korydor*. 2021. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/stories/avtor-v-yhre-homo-ludens-vs-homo-criticus.html
47. Маркін А. Разговор с Мыколой Ридным. Пространство разорванных связей. Кому принадлежит авангард? Малевич-проект. Москва : Красная шпана, 2019. с. 98 - 107
48. Міхед О. Вмешательство Вселенной: Снимки, родившиеся в результате ошибки. *Birdinflight*. 2018. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20180515-chekachkov.html

49. Міхед О. Искаженная панорама родной земли. *Birdinflight*. 2020. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20201007-iskazhennaya-panorama-chekachkov.html
50. Назарова О. А. Большая российская энциклопедия. Москва : Конго, 2009. 768 с.
51. Новоженова О. Эпизод насилия. *TEATP*, 2015. URL: http://oteatre.info/epizod-nasiliya/
52. Носко К. Харківська школа має стати фундаментальною частиною наративу про українське сучасне мистецтво. *Суспільне*, 2022. URL: https://suspilne.media/193494-harkivska-skola-mae-stati-fundamentalnou-castinou-narativu-pro-ukrainske-sucasne-mistectvo/
53. Нікітіна І. Философия искусства: учебное пособие. Москва : Омега-Л, 2010. 559 с.
54. Осадча О. Роман Пятковка: польові дослідження “комунального” тіла. *MOKSOP*. 2019. URL: https://www.moksop.org/roman-piatkovka-pol-ovi-doslidzhennia-komunal-noho-tila/
55. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття. дис. … д-ра мист. : 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львівю, 2018 316 с..
56. Павлова Т. Арт-акции харьковской "Группы быстрого реагирования" в украинском искусстве 1990-х гг. Міжнародна науково-практична конференція “Четверті читання пам’яті академіка П. Білецького”. Київ: НАОМА, 2016. С.66-67
57. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру): дисертація на здобуття наук. ст. канд. мист. Харків : Харківська державна академія культури, 2007. 194 с.
58. Павлова Т. До історії харківської школи фотографії / Уп. В. Бавикіна, М. Горбацький. Харків, 2020. С. 22–49
59. Павлова Т. Манифест поколения римейка. Диалог искусств. 2014. № 5. С.132–135
60. Павлова Т. Митці українського авангарду в Харкові. Харків : Графпром, 2015.
61. Павлова Т. Симметричный жест Михайлову: Группа "Шило". Оконченная "Неоконченная диссертация". Харьковская школа фотографии”. *Korydor*. 2017. URL:

http://www.korydor.in.ua/ua/stories/boris-mikhailov-gruppa-shylo-kharkovskaja-shkola.html
62. Павлова Т. Украинская ночь Сергея Лебединского. *Korydor*, 2017 URL: http://www.korydor.in.ua/ua/stories/ukrainskaja-noch-sergeja-lebedinskogo.html
63. Павлова Т. “Веер в кулаке”. *Галере*. 2005. № 1. С. 26–27
64. Перфоманс БОЛЬНИЧНЫЙ / SICK-LIST performance by Orange Suit & Boba-group. *YouTube*, 2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RMjWWzBDta4
65. Полікарпова П. Childhood Ballad. 2021. URL: https://polikarpova.com.ua/childhood/
66. Пушкарєва С. Полина Поликарпова. Как сохранить в себе арт-фотографа. 2020. URL: https://www.sochnik.co/polina_polikarpova
67. Рідний М. Авангард и фальшь. *Prostory*, 2018. URL: https://prostory.net.ua/en/9-publikatsii/krytyka/292-avanhard-y-falsh
68. Рідний М. Группа «SOSка» и среда обитания. *Mmoma*, 2014. URL: https://di.mmoma.ru/news?mid=1914&id=705
69. Руйе А. «Фотография. Между документом и современным искусством». СПб: Клаудберри, 2014. 699 с.
70. Рупін Ю. ДНЕВНИК ФОТОГРАФА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ. *photo-element*, 2007. URL: http://photo-element.ru/story/rupin-2/rupin-2.html
71. Сандуляк А. Группа «Шило»: «Ирония — это чисто харьковская штука». *Bird in Flight*, 2019. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/gruppa-shilo-ironiya-eto-chisto-harkovskaya-shtuka.html.
72. Сандуляк А. Игорь Манко: «Мы старались делать такие работы, чтобы над ними нужно было постоять и подумать». *MOKSOP*, 2019. URL: https://www.moksop.org/yhor-manko-m-staralys-delat-takye-veshchy-chtob-nad-rabotoy-nuzhno-b-lo-postoiat-y-podumat/
73. Сандуляк А. Харьковская школа фотографии: Борис Михайлов. *ART UKRAINE*. 2015. URL: https://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--boris-mikhaylov-/#.YqrL2oRBxPZ
74. Семенік О. Музей катастроф: що важливо знати про художників Рачинського та Ревковського. *Заборона*, 2021. URL: https://zaborona.com/muzej-katastrof-shho-vazhlyvo-znaty-pro-hudozhnykiv-rachynskogo-ta-revkovskogo/

75. Скляренко Г., Баршинова О. Міф “Українське Бароко”. Київ : Майстер книг, 2012. 190 с.
76. Стигнеев В., Михалкович В. Поэтика фотографии. Москва : Искусство, 1989.
77. Сєдова Н. От заводских многотиражек – к корпоративным СМИ. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*. 2006. № 3. С. 124–128.
78. Сєдова Н. От заводских многотиражек – к корпоративным СМИ. *Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены*. 2006. № 3. С. 124–128.
79. Тихоненко К. Ревковский и Рачинский: «мы понимаем, что не изменим ничего своими проектами». *Korydor*, 2018. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/revkovskij-i-rachinskij-kopot-artsvit.html
80. Тихоненко К. Ревковский и Рачинский: «Мы понимаем, что не изменим ничего своими проектами». *Korydor*, 2018. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/revkovskij-i-rachinskij-kopot-artsvit.html.
81. Тишуніна Н. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб: РГПУ, им. А.И. Герцена, 1998. 160 с.
82. Фризо М. Новая история фотографии. Санкт-Петербург : Machina, 2008. 334 с.
83. Хайло П. Политика взгляда: о некоторых особенностях художественных исследований в Украине после 2014. *Художественный журнал*, 2019. URL: https://moscowartmagazine.com/issue/94/article/2091
84. Шебетко А. Дала драпу: Побег Юлии Тимошенко в проекте «Шила». *Bird in Flight*. 2021. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/fotoproect/20211116-shylo-timoshenko.html.
85. Шерман Г. Харківська фотографія в об’єктиві дослідників.: Антиквар, 2020. Вип. 3 (117). С. 30-36
86. Щанкіна Ю. І. Интермедиальность слова и образа в художественном тексте. Саранск : Мордовский государственный педагогический институт имени М.Е. Евсевьева, 2017. 173 с.

87. Юлия Дроздек, Василиса Незабаром. Boba-group. 2014. *YouTube*, 2005. URL: https://www.youtube.com/watch?v=5vOoUieX-zQ
88. Яковленко К. «РОТ МЕДУЗИ»: ПЕРШІ СПРОБИ ФЕМІНІСТИЧНИХ ВИСТАВОК. *Korydor*. 2018. URL: http://www.korydor.in.ua/ua/context/rot-meduzy-pershi-sproby-feministichnyh-vistavok.html
89. Яковленко К. Чому в українському мистецтві є великі художниці. К. : Publish Pro, 2019. 224 с.
90. Яковленко К. "Харків'янка: образ жінки у харківських митців та мисткинь". *YourArt*. 2019 URL: https://supportyourart.com/specialprojects/researchplatform/kharkiv-women/
91. Bejan R. Dali: Paranoia as Artistic Strategy. Ovidius University Press, 2015. 99 p.
92. Castriota D. ARTISTIC STRATEGY AND THE RHETORIC OF POWER: Political Uses of Art from Antiquity to Present. Southern Illinois University Press, 1986. 232 p.
93. Daniela Mrazkova, Vladimir Remes, Ian Jeffrey :Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers, Thames and Hudson Ltd, 1986. 176 p.
94. Ernst van Alphen. Failed images. Amsterdam: Valiz, 2018. 285 p.
95. Hansen-Löve A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst. Dialog der Texte. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. 1983. 11. P. 291–360.
96. Ilushyna T .Jokes by Jack. Парта, no.2. 1998. 53 p
97. Jacob J. P. After Raskolnikov: Russian Photography Today. *Art Journal*, 1994. Vol. 53, No. 2.. p. 18-21. URL: https://www.jstor.org/stable/777478?seq=1
98. Neumaier D. Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art. New Brunswick: Rutgers University Press, 2004. 352 p.
99. Neumaier D. Contemporary Russian Art Photography. *Art Journal*, 1994. Vol. 53, No. 2. p. 18-21. URL: https://www.jstor.org/stable/777477
100. Pavlova T. The Realm of Flora. Imago. 2001. noNo12. 2001. p. 46-54.
101. Pavlova T. Ukrainian photography 1970-2000. *The History of European photography*. Vol.III. The Central European House of

Photography, FOTOFO and Eyes On. Bratislava – Vienna, 2016. P.765-791

102. SOSka gallery-lab. *soskagroup*. URL: http://www.soskagroup.com/curatorial-and-collaboration-activities/soska-gallery-lab

103. SOSка: открытие галереи-лаборатории. 2005. *YouTube*, 2005. URL: https://www.youtube.com/watch?v=gz0kAIouckk

104. Weber D. How does collective practice function as an artistic strategy. Fine Art, 2019. 119 p.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Список ілюстрацій:

1 - 4. Борис Михайлов. Із серії «Луріки» (1971—1985). Ручне розфарбування. *KSP*: https://ksp.ui.org.ua/uk/series/luriki/

5 - 6. «Група швидкого реагування». Із серії «Якби я був німцем» (1994). Хромогенний друк. *KSP:* https://ksp.ui.org.ua/uk/series/if-i-were-a-german/

7 - 8 Євген Павлов. Із серії «Міфології» (1988). Хромогенний друк. *Archive.pinchukartcentre: https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/yevgenij-pavlov-byla-odna-dvigatelnaya-sila-potrebnost-sdelat-fotografiyu-v-glazah-drugih-iskusstvom*

9 - 14. Роман Пятковка. Із серії «Фантоми 1930-х» (1988). Срібно-желатиновий друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

15 - 16. Євген Павлов. Із серії «Скрипка» (1972). Срібно-желатиновий друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

17 - 21. Олег Мальований. Із серії «Колажі» (1973-1978). Колаж, срібно-желатиновий друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

22. Олег Мальований. Із серії «Гравітація» (1976). Колаж, срібно-желатиновий друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

23 - 26. Борис Михайлов. Із серії «Незакінчена дисертація» (1984). Срібно-желатиновий друк, папір. *KSP:* https://ksp.ui.org.ua/uk/series/unfinished-dissertation/

27 - 30. Група «Шило». Із серії «Закінчена дисертація» (2013). *KSP:* Літ-друк, папір. https://ksp.ui.org.ua/uk/series/the-finished-dissertation/

31 - 33. Влад Краснощок. Із серії «Лікарня» (2010-2018). Літ-друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

34 - 37. Євген Павлов. Із серії «Алкогольний психоз» (1983). Хромогенний друк. *Birdinflight:* https://birdinflight.com/ru/portret/20161018-eugeniy-pavlov-interview-harkovskaya-shkola-photographiyi.html

38 - 39. Роман Пятковка. Із серії «Пологовий будинок» (1989). Срібно-желатиновий друк, ручне розфарбування. *KSP:* https://ksp.ui.org.ua/uk/series/the-maternity-ward/

40 - 43 Роман Пятковка. Із серії «Аборт» (2008). Срібно-желатиновий друк, ручне розфарбування. Особистий архів митця.

44 - 46 Сергій Лебединський. Із серії «Лікувальні грязі» (2012). Літ-друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

47 - 48. Борис Михайлов. Із серії «Соляні озера» (1986). Срібно-желатиновий друк, тонування. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

49 - 50. Ігор Чекачков. Із серії «Сон» (2017)

51 - 52. Роман Пятковка. Із серії «Сука-любов» (1985). Срібно-желатиновий друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

53 - 54. Ігор Чекачков. Із серії «NA4JOPM8» (2008-2018). Архівний пігментний друк. *KSP: https://ksp.ui.org.ua/uk/series/na4jopm8/*

55 - 59 Ігор Чекачков. Із серії «Деконструкції» (2015). Архівний пігментний друк. *KSP:* https://ksp.ui.org.ua/uk/series/deconstruction/

60 - 61. Борис Михайлов. Із серії «Бутерброди пам'яті» (1968—1978). Хромогенний друк. Накладення. *KSP:* https://ksp.ui.org.ua/uk/series/overlays-mikhailov/

62 - 63. Поліна Полікарпова. Із серії «38» (2010-2015). Архівний пігментний друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

63 - 66. Поліна Полікарпова. Із серії «Балада про дитинство» (2021). Архівний пігментний друк. *Polikarpova:* https://polikarpova.com.ua/childhood/

67 - 68. Сергій Мельниченко. Із серії «Шварценеггер — мій кумир» (2012). Архівний пігментний друк. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

69 - 71. Роман Пятковка. Із серії «Російсько-Англійський розмовник» (2000) Срібно-желатиновий друк. Особистий архів митця.

72 – 74. Сергій Мельниченко. Із серії «Самотність онлайн» (2013). Архівний пігментний друк. Melnitchenko: https://melnitchenko.com/gallery/loneliness-online/

75 - 76. Богдан Гуляй. Із серії «Міні історії» (2020). друк. Ручне розфарбування. *bogdangulyay:* http://bogdangulyay.com/photo/Mini-stories---2020

77 - 78. Богдан Гуляй. Із серії «Мій сексуальний Чернігів» (2013 - 2014). Ручне розфарбування. bogdangulyay: http://bogdangulyay.com/photo/My-Sexy-Chernihiv

79 - 80 Богдан Гуляй. Із серії «Легка мішень для стрільби» (2020). Хромогенний друг. bogdangulyay: http://bogdangulyay.com/photo/Easy-target-for-marksmanship

81 - 82 Богдан Гуляй. Із серії «Загадка про русалочку» (2020). Хромогенний друг. bogdangulyay: http://bogdangulyay.com/photo/The-riddle-of-Mermaid

83 - 84 Микола Рідний, Белла Логачова Із серії «Be Happy» (2005) *Tumblr:* https://unionofhovels.tumblr.com/Mykola%20Ridnyi%20and%20Bella%20Logacheva

85 - 86 Борис Михайлов. Із серії «Історія хвороби» (1996-1997). Хромогенний друк. *KSP:* https://ksp.ui.org.ua/uk/series/case-history/

87 - 88 «SOSka». Скрін з відео «Бартер» (2007). *Soskagroup:* http://www.soskagroup.com/home/barter

89 - 90 «SOSka». Скрін з відео «Вони на вулиці» (2008) *YouTube:* https://www.youtube.com/watch?v=fsqYzXRp6-Y

91 - 92. Фото з експозицією проєкту «Нова Історія» (2009) *Soskagroup: http://www.soskagroup.com/curatorial-and-collaboration-activities/the-new-history*

93 - 94. Скрін з відео закриття виставки «Нова Історія» (2009) *Soskagroup: https://www.youtube.com/watch?v=wI4LpmvlGp0*

95 - 96. Скрін з відео інтерв'ю на тему закриття виставки «Суб'єктивний фотоекспресіонізм» (1994) *KSP:* https://www.youtube.com/watch?v=1t4FQ42h-6Y

97 - 98. Скрін з відео перформансу Юлії Дроздек (Boba-group) (2013). *Facebook:* https://www.facebook.com/BobaGroup/videos/burmistrz-charkowa-za-boba-group/909986535840074/

99 - 100. Скрін з відео перформансу Василіси Незабаром (Boba-group) (2013). *YouTube:* https://www.youtube.com/watch?v=749QwaUcKhE&t=24s

101 - 102. Скрін з відео перфомансу «На лікарняному» (Boba-group) (2012) *YouTube:* https://www.youtube.com/watch?v=RMjWWzBDta4&list=PLlq1k7mwUWeHCX_hgop83hQTUb5TNr6co&index=9&t=412s

103 - 104. Скрін з відео перфомансу «Моя вульва» (Boba-group) (2020). *YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=VmhTxsvyVvA&t=110s*

105. Аліна Клейтман. Фотографія з перформансу, хромогенний друк. «Захоплення» (2011). *Alinakleytman*: https://www.alinakleytman.com/capture

106 - 107. Аліна Клейтман. Скрін з відео «Язик» (2015). *Alinakleytman*: https://www.alinakleytman.com/tongle

108 - 111. Аліна Клейтман. Скрін з відео «Супер А» (2013-2015). *Alinakleytman*: https://www.alinakleytman.com/super

112 - 113. Аліна Клейтман. Скрін з відео «Вибір» (2017). *Alinakleytman*: https://www.alinakleytman.com/choice

114 - 118. Андрій Рачинський та Даніїл Ревковский «КТМ-5М3» (2018-2021). Картон, хромогенний друк, папір. Колекція Музею Харківської школи фотографії, Харків, Україна.

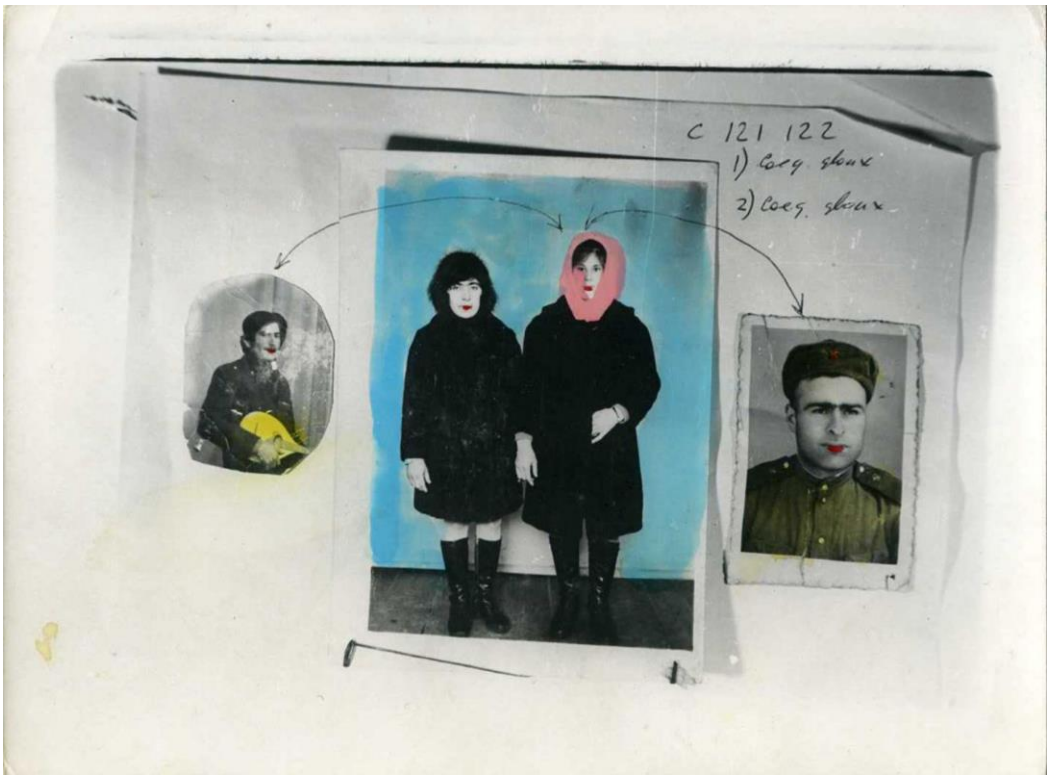
Додаток Б: альбом ілюстрацій



Ілюстрація 1. Борис Михайлов. Із серії «Луріки» (1971—1985)



Ілюстрація 2. Борис Михайлов. Із серії «Луріки» (1971—1985)



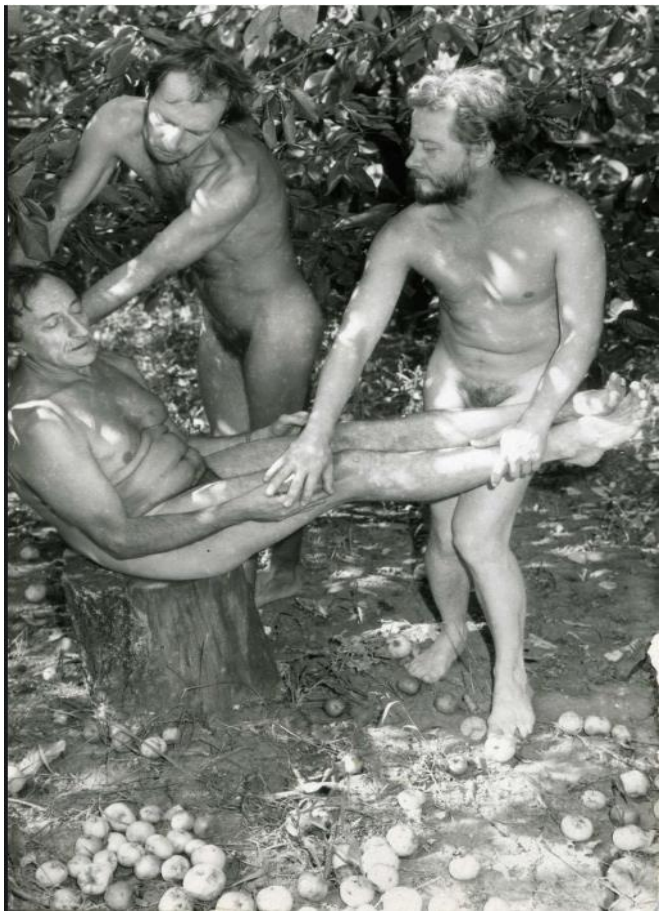
Ілюстрація 3

Борис Михайлов. Із серії «Луріки» (1971—1985)



Ілюстрація 4

Борис Михайлов. Із серії «Луріки» (1971—1985)



Ілюстрація 5

«Група швидкого реагування». Із серії «Якби я був німцем» (1994)



Ілюстрація 6

«Група швидкого реагування». Із серії «Якби я був німцем» (1994)



Ілюстрація 7 Євген Павлов. Із серії «Міфології» (1988)



Ілюстрація 8 Євген Павлов. Із серії «Міфології» (1988)

Ілюстрації 9 – 14 Роман Пятковка. Із серії «Фантоми 1930-х» (1988)



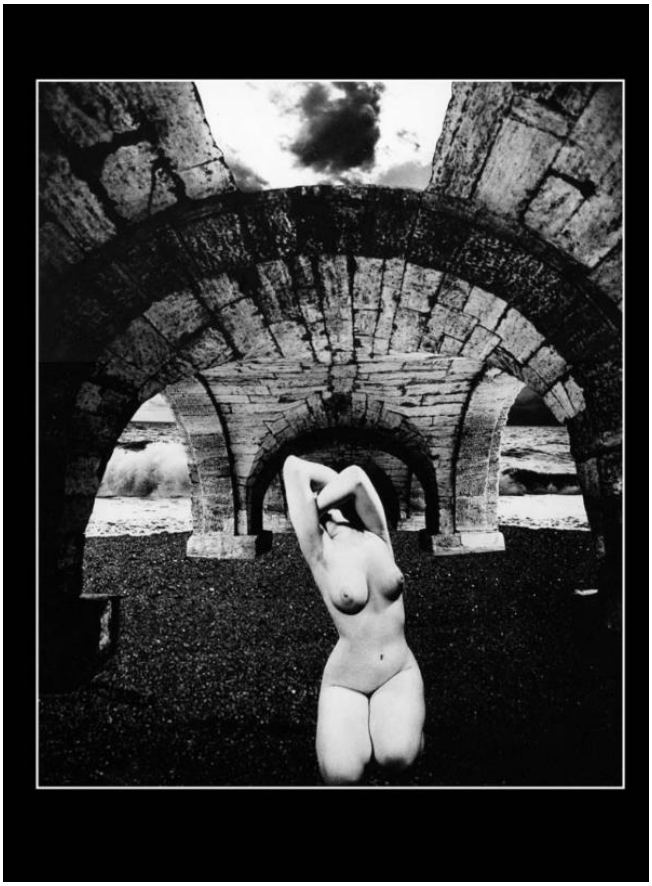
Ілюстрація 15 Євген Павлов. Із серії «Скрипка» (1972)

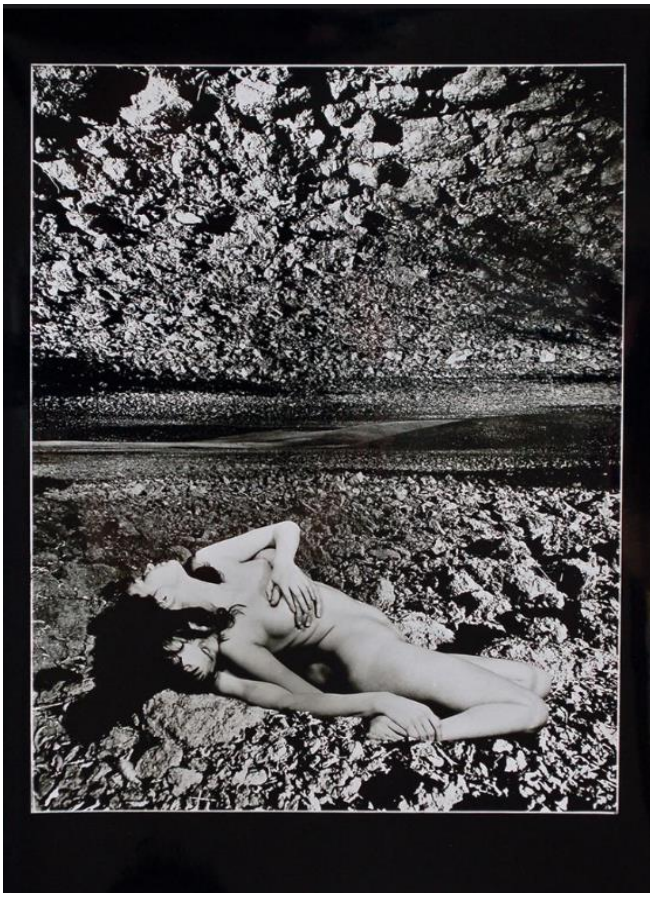


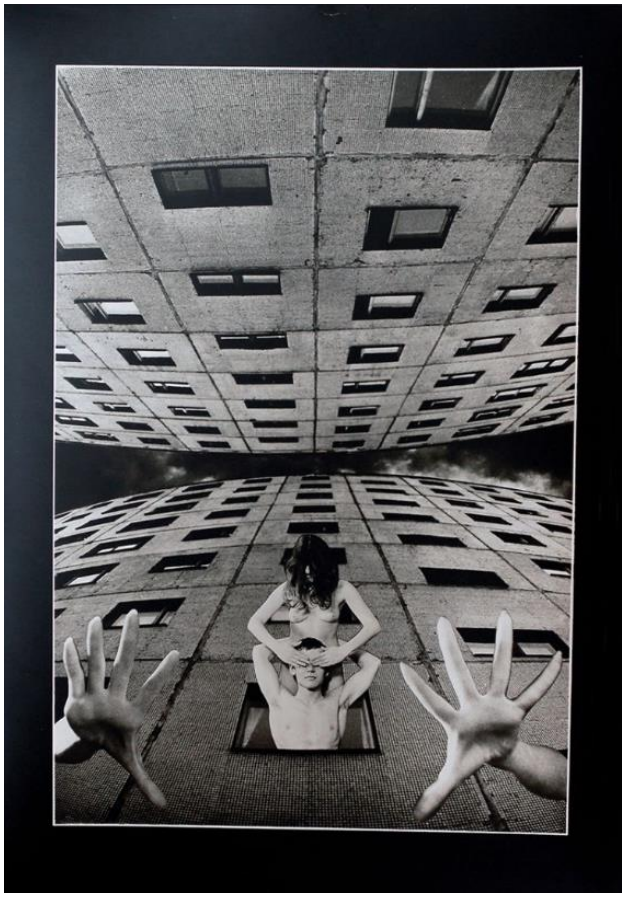


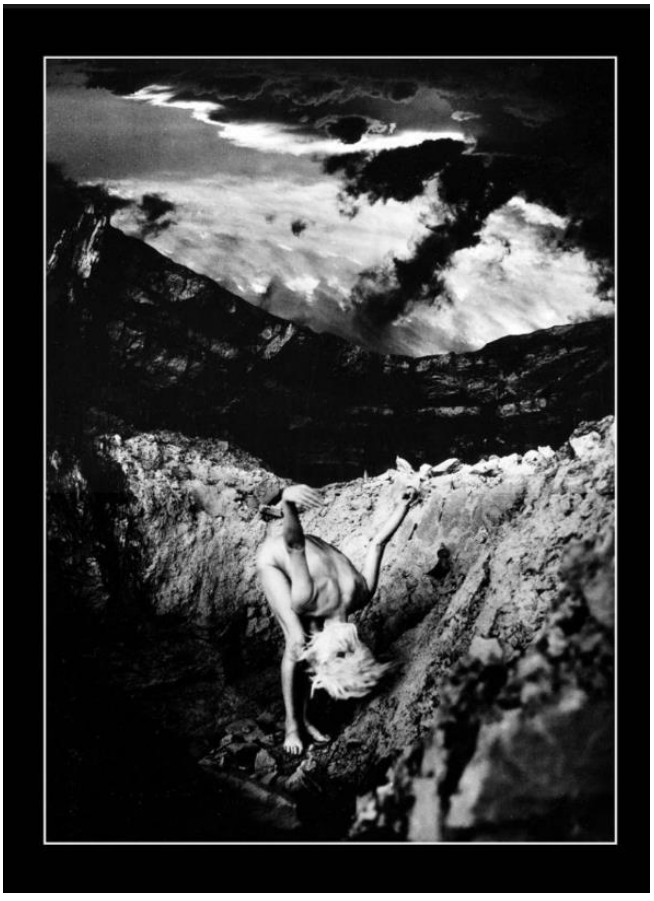
Ілюстрація 16 Євген Павлов. Із серії «Скрипка» (1972)

Ілюстрації 17 - 20 Олег Мальований. Із серії «Колажі» (1973-1978)





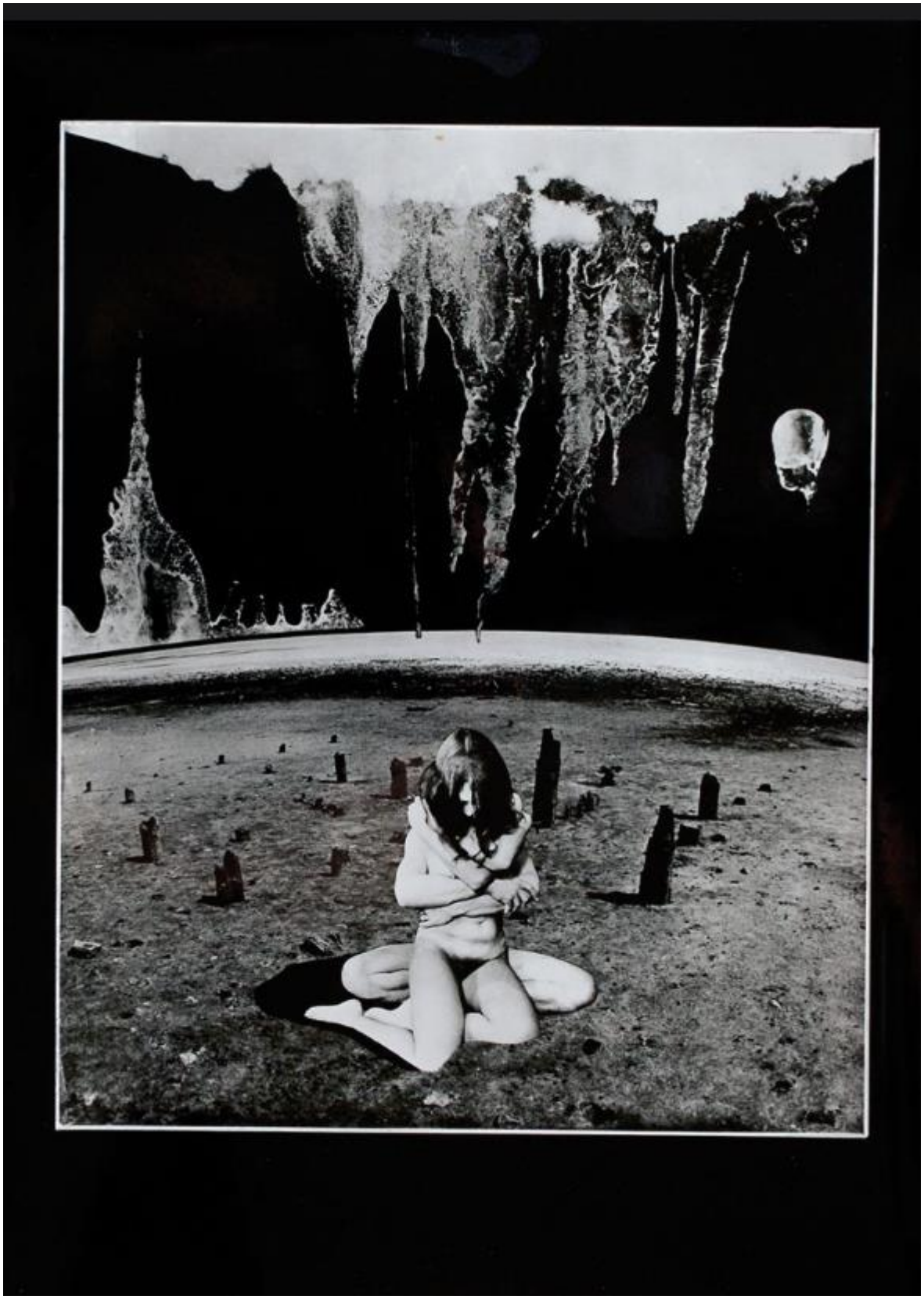




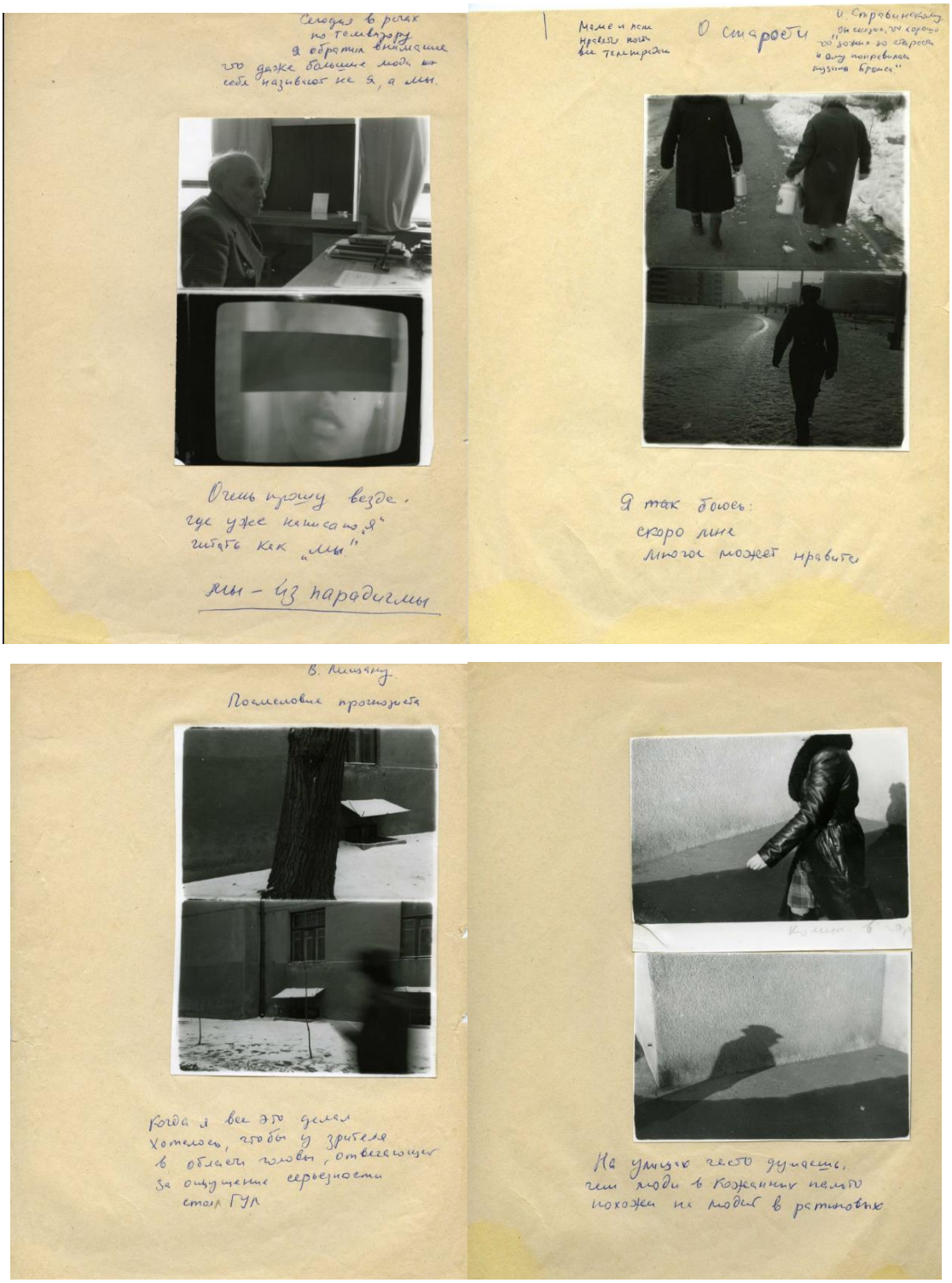
Ілюстрація 21 Олег Мальований. Із серії «Колажі» (1973-1978)



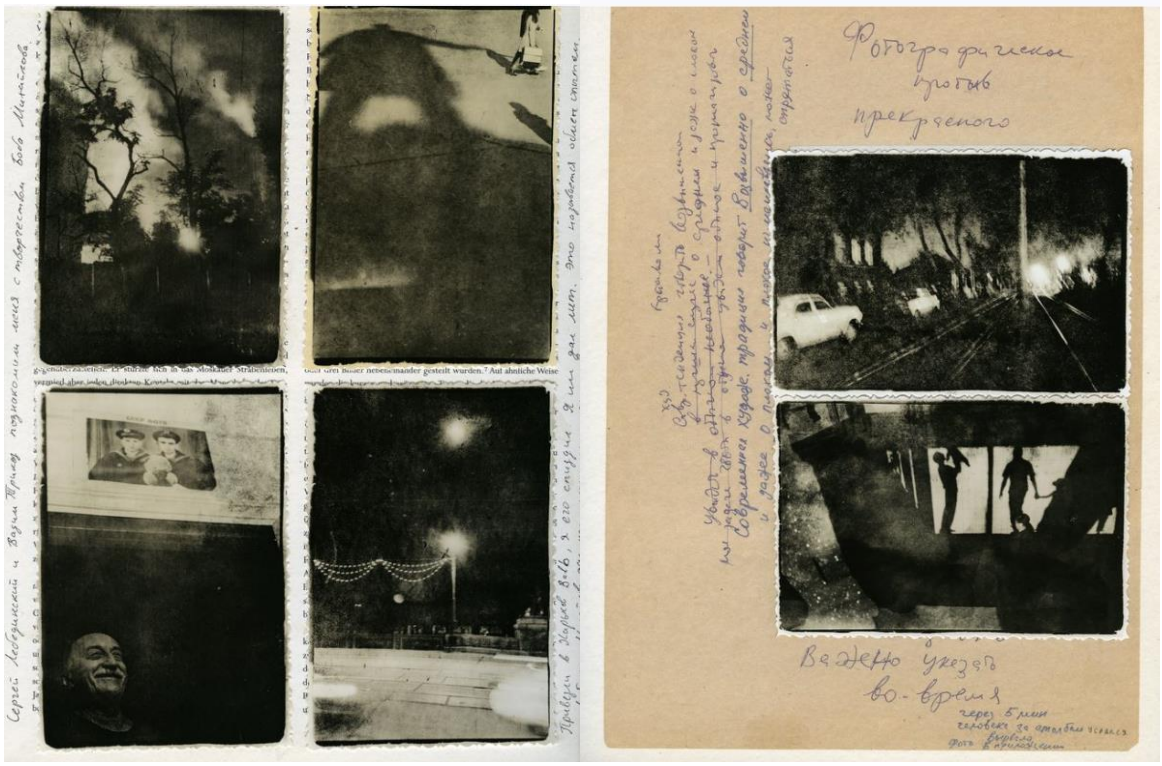
Ілюстрація 22 Олег Мальований. Із серії «Гравітація» (1976)

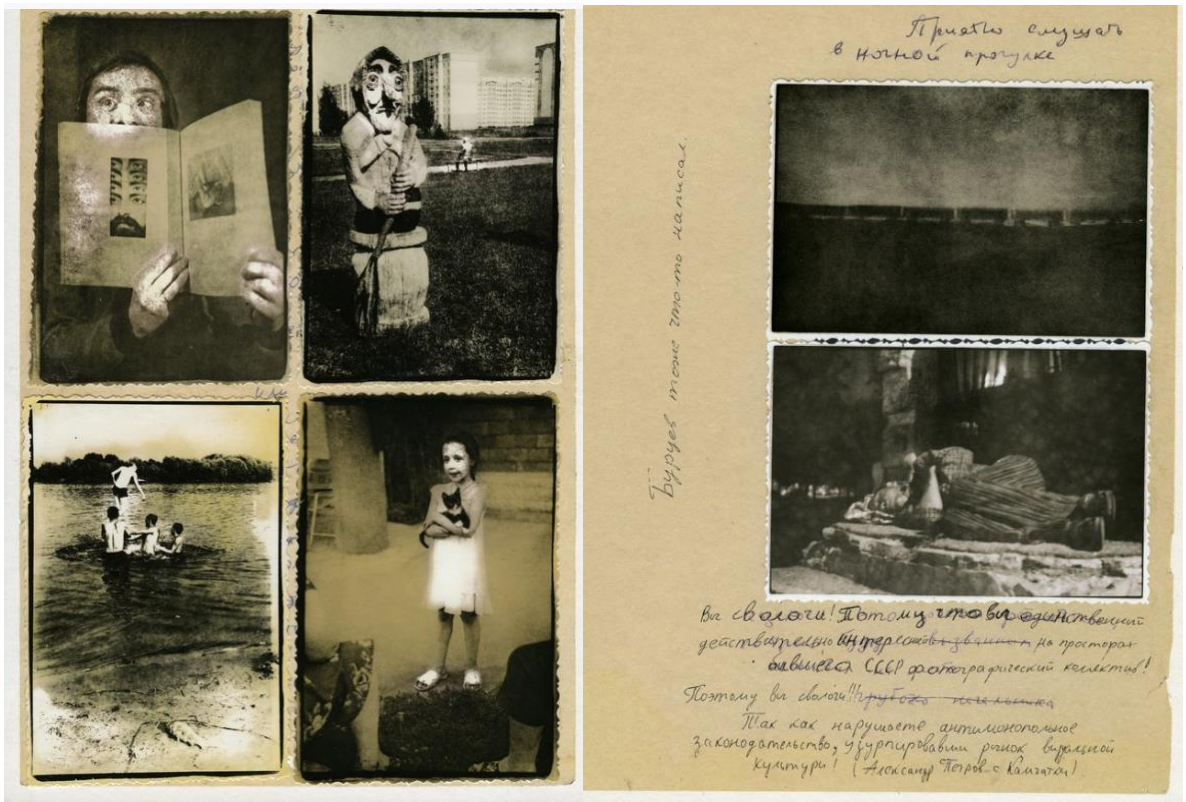


Ілюстрації 23 - 26 Борис Михайлов. Із серії «Незакінчена дисертація» (1984)



Ілюстрації 27 - 30 Група “Шило”. Із серії «Закінчена дисертація» (2013)





Ілюстрація 31 Влад Краснощок. Із серії «Лікарня» (2010-2018)





Ілюстрація 32 Влад Краснощок. Із серії «Лікарня» (2010-2018)

Ілюстрація 33 Влад Краснощок. Із серії «Лікарня» (2010-2018)





Ілюстрації 34-36 Євген Павлов. Із серії «Алкогольний психоз» (1983)



Ілюстрація 37 Євген Павлов. Із серії «Алкогольний психоз» (1983)



Ілюстрація 38 Роман Пятковка. Із серії «Пологовий будинок» (1989)





Ілюстрація 39 Роман Пятковка. Із серії «Пологовий будинок» (1989)

Ілюстрації 40 - 43 Роман Пятковка. Із серії «Аборт» (2008)







Ілюстрації 44 - 46 Сергій Лебединський. Із серії «Лікувальні грязі» (2012)







Ілюстрації 47 - 48 Борис Михайлов. Із серії «Соляні озера» (1986)





Ілюстрація 49 Ігор Чекачков. Із серії «Сон» (2017)





Ілюстрація 50 Ігор Чекачков. Із серії «Сон» (2017)

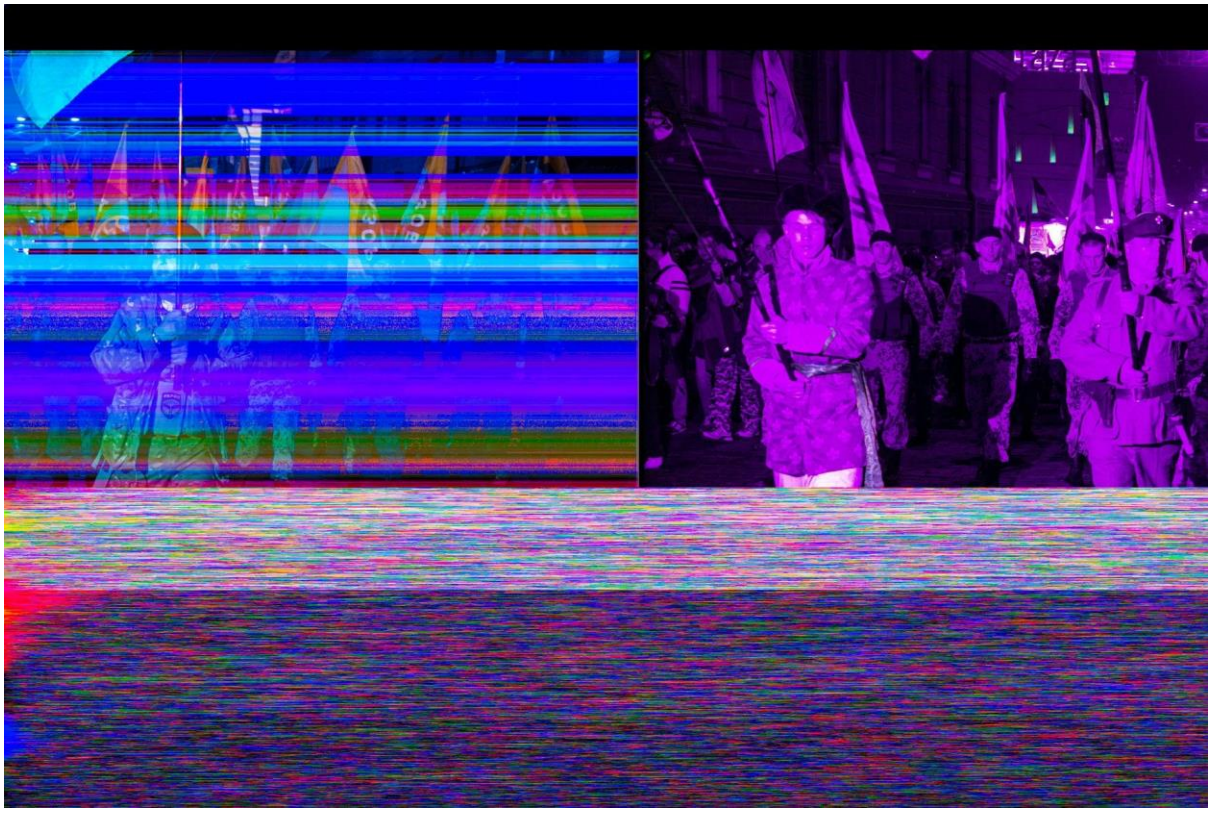
Ілюстрація 51 Роман Пятковка. Із серії «Сука-любов» (1985)

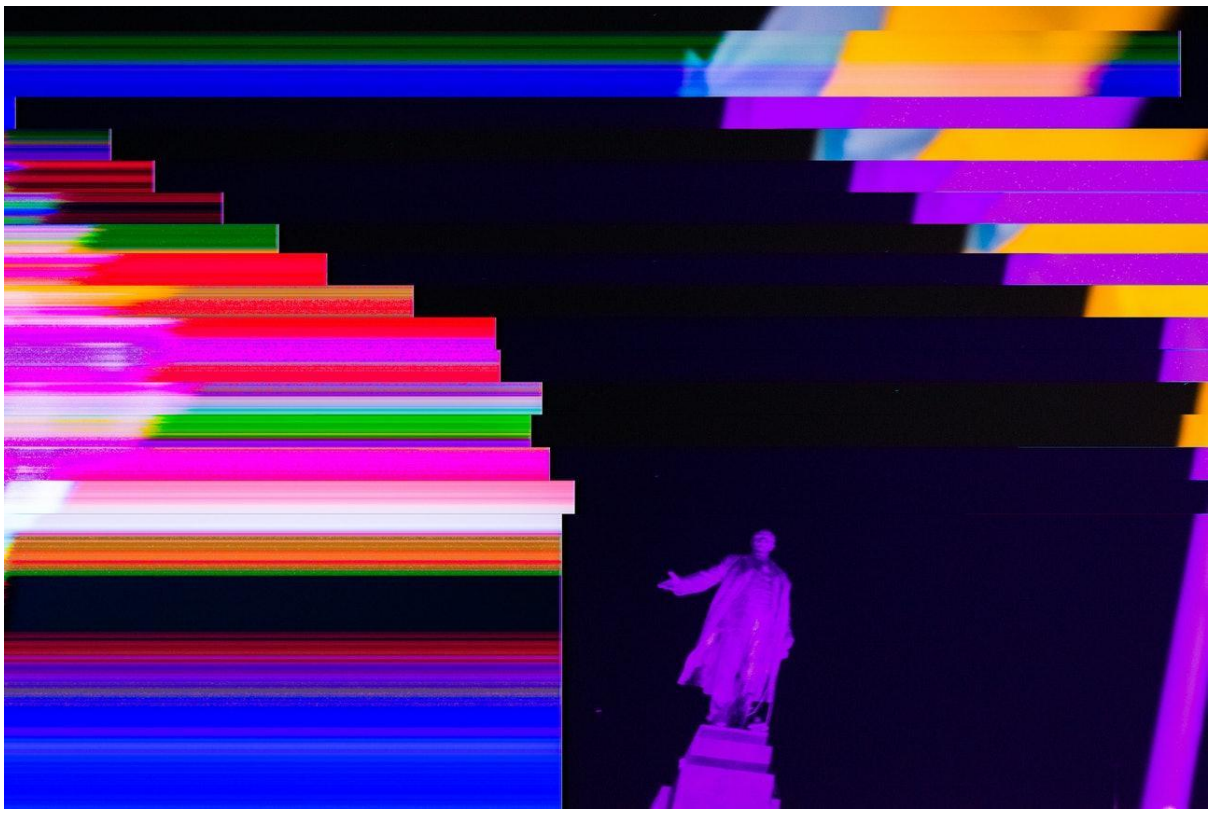




Ілюстрація 52 Роман Пятковка. Із серії «Сука-любов» (1985)

Ілюстрації 53 - 54 Ігор Чекачков. Із серії «NA4JOPM8» (2008-2018)

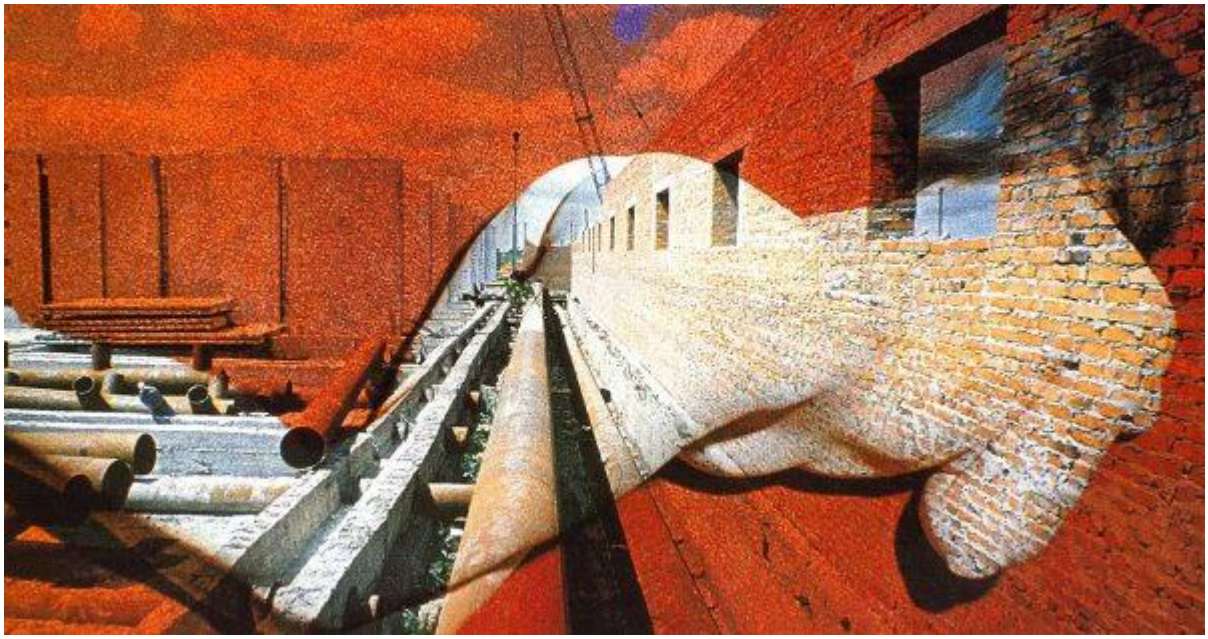




Ілюстрації 55 - 59 Ігор Чекачков. Із серії «Деконструкції» (2015)



Ілюстрації 60 - 61 Борис Михайлов. Із серії «Бутерброди пам’яті» (1968—1978)





Ілюстрації 62 - 63 Поліна Полікарпова. Із серії «38» (2010-2015)

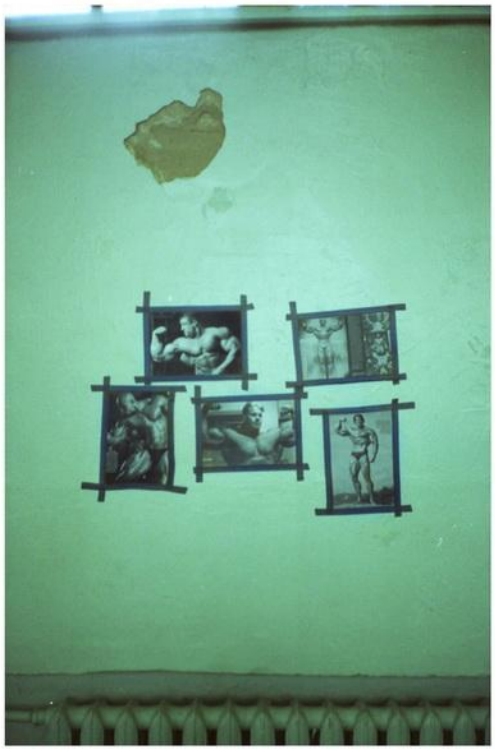






Ілюстрації 63 - 66 Поліна Полікарпова. Із серії «Балада про дитинство» (2021)

Ілюстрації 67 - 68 Сергій Мельниченко. Із серії «Шварценеггер — мій кумир» (2012)

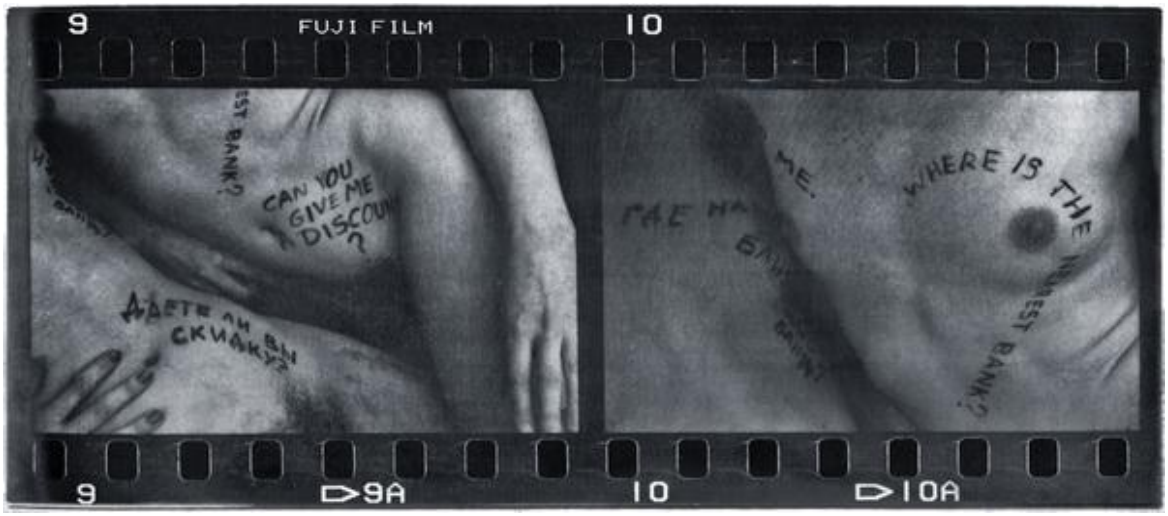




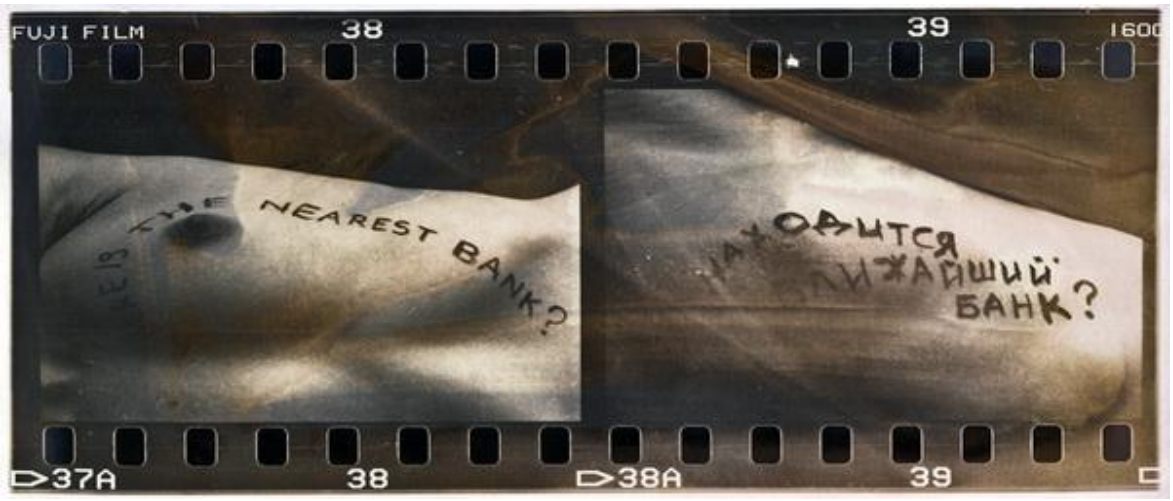




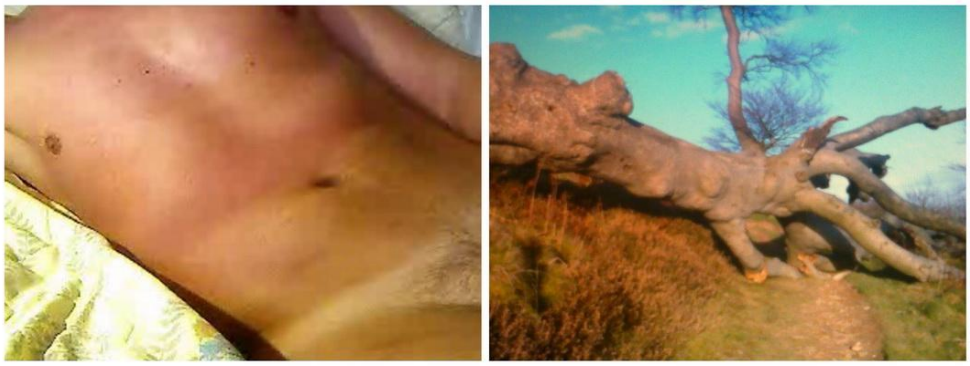
Ілюстрації 69 - 71 Роман Пятковка. Із серії «Російсько-Англійський розмовник» (2000)



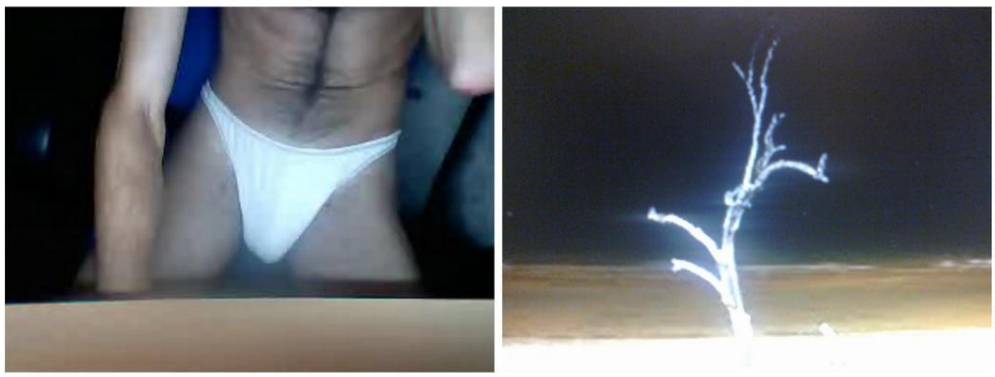




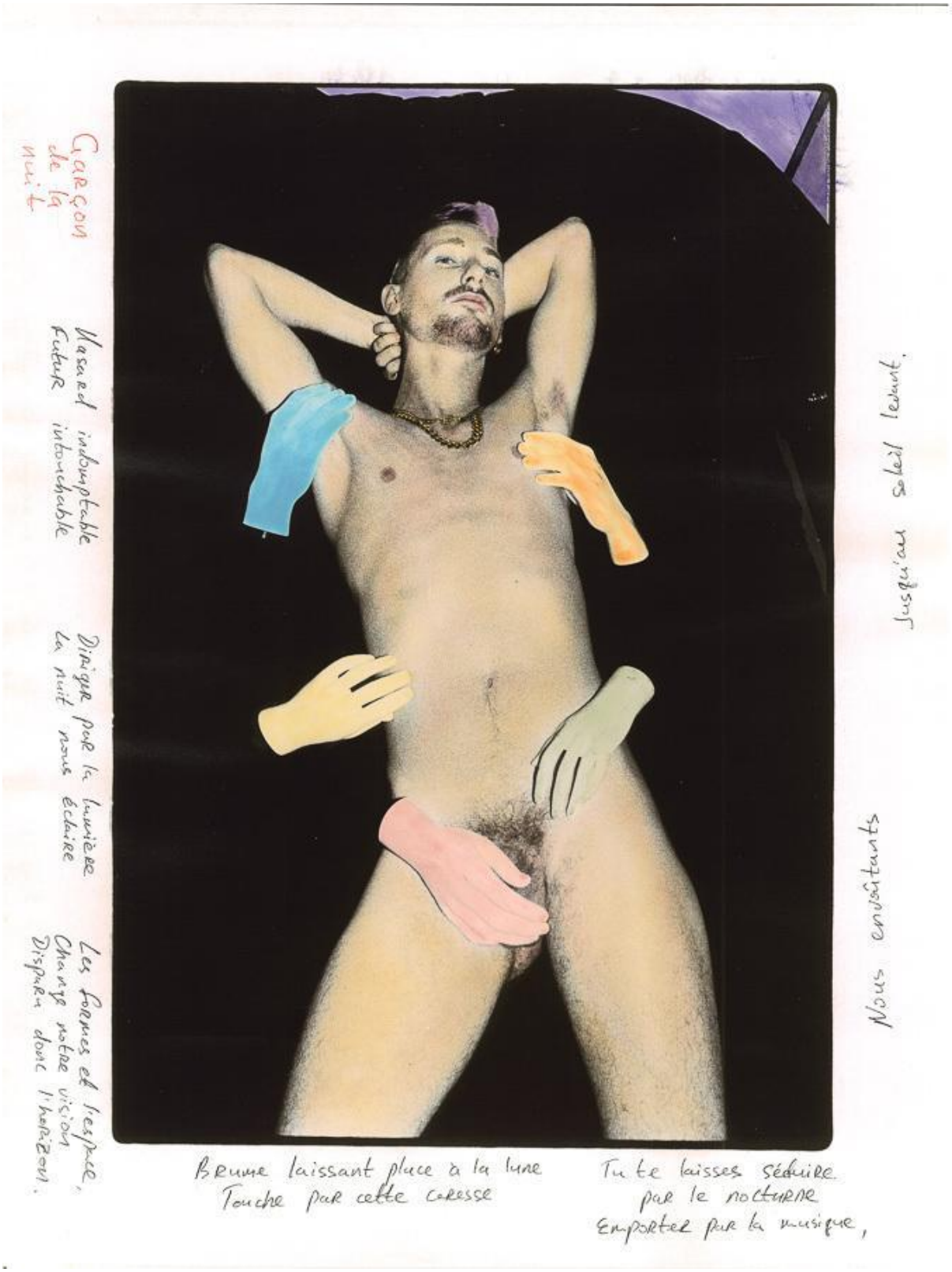
Ілюстрації 72 - 74 Сергій Мельниченко. Із серії «Самотність онлайн» (2013)







Ілюстрація 75 . Богдан Гуляй. Із серії «Міні історії» (2020)



Ілюстрація 76. Богдан Гуляй. Із серії «Міні історії» (2020)

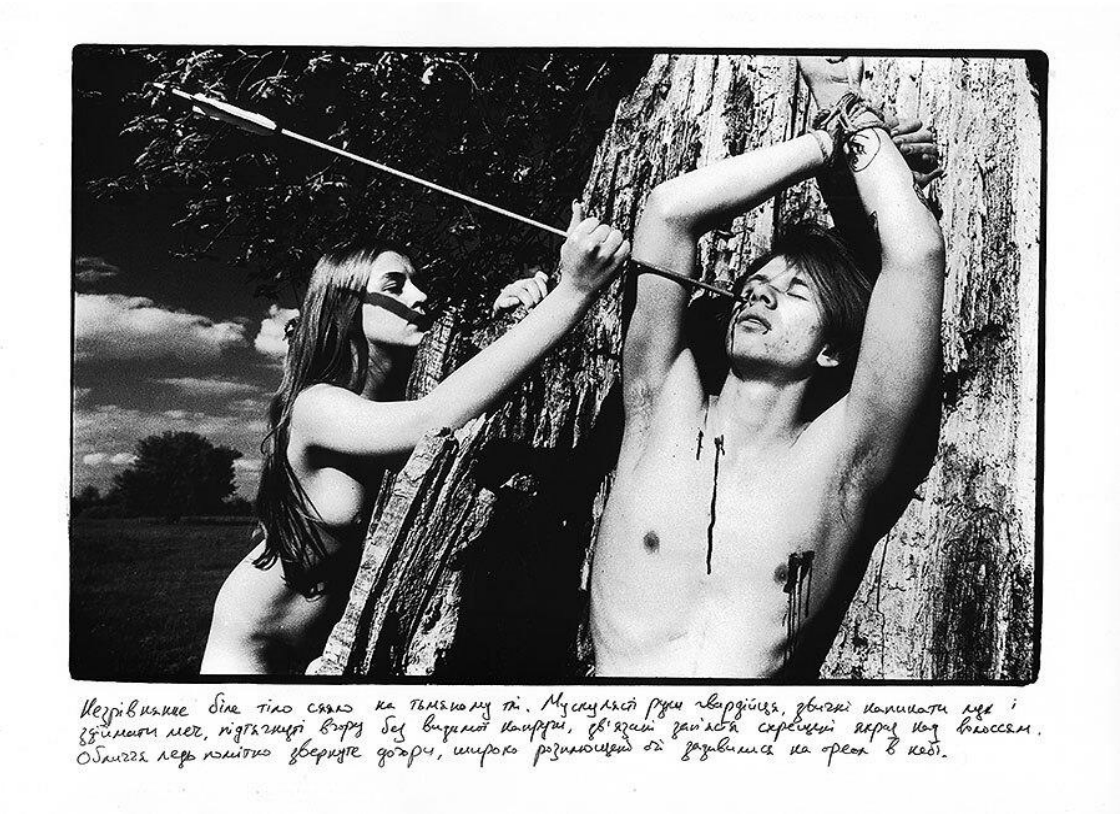


Ілюстрації 77 - 78 Богдан Гуляй. Із серії «Мій сексуальний Чернігів» (2013 - 2014)





Ілюстрації 79 – 80 Богдан Гуляй. Із серії «Легка мішень для стрільби» (2020)



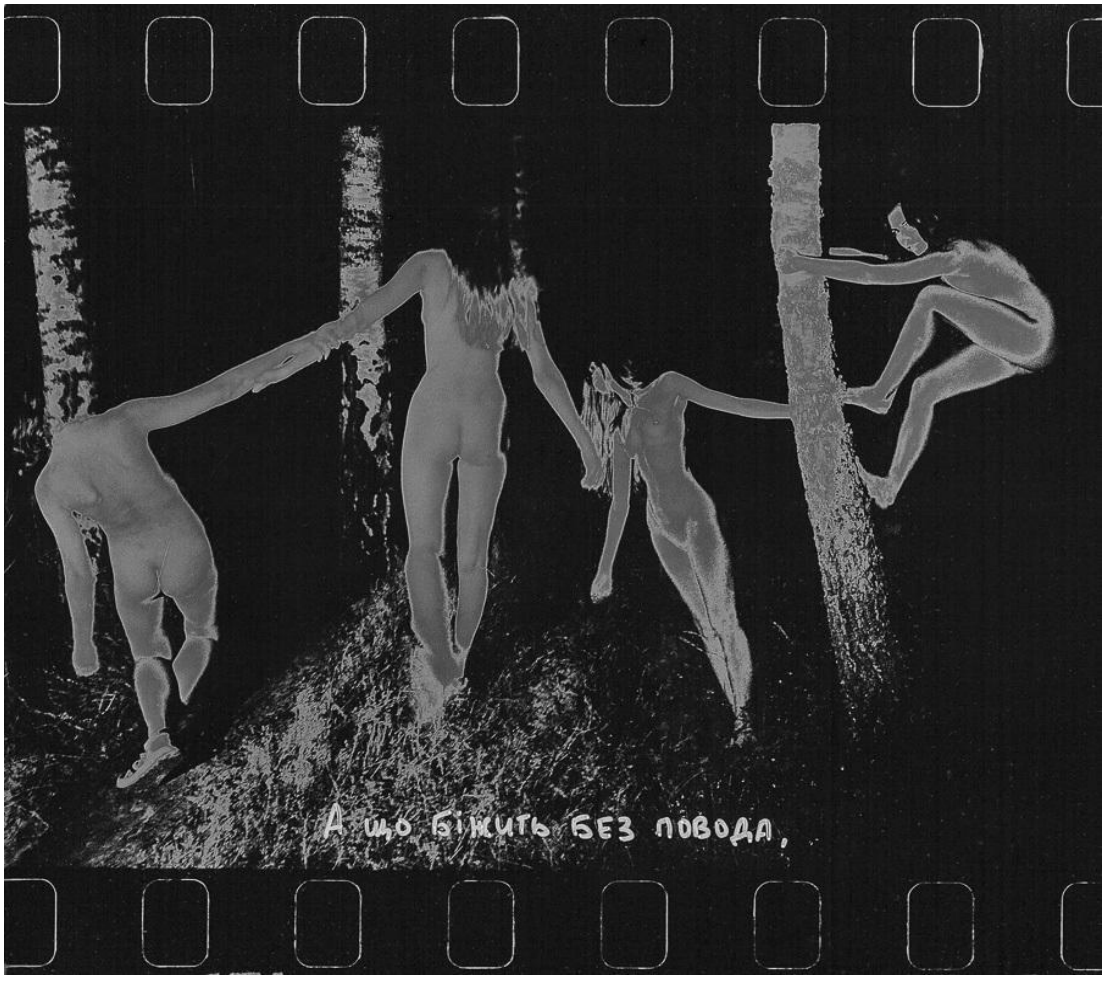
Незрівнянне біле тіло сяяло на тлі темного неба. Мускулясті руки гвардійця, звичні напинати лук і здіймати меч, підтягнуті вгору без видимої напруги, звільнили скрипучі якірні ланцюги. Обличчя леді холодно звернуте догори, широко розкинуті обійми нагадували орла в небі.



коли я поглянув на картину, все моє єство струсонула безбожна насолода

Ілюстрації 81 – 82 Богдан Гуляй. Із серії «Загадка про русалочку» (2020)





Ілюстрації 83 – 84 Микола Рідний, Белла Логачова. Із серії «Be Happy» (2005)





Ілюстрації 85 – 86 Борис Михайлов. Із серії «Історія хвороби» (1996-1997)





Ілюстрація 87 “SOSka”. Скрін з відео «Бартер» (2007)





Ілюстрація 88 “SOSka”. Скрін з відео «Бартер» (2007)

Ілюстрація 89 “SOSka”. Скрін з відео «Вони на вулиці» (2008)





Ілюстрація 90 “SOSka”. Скрін з відео «Вони на вулиці» (2008)

Ілюстрація 91-92 Фото з експозицією проєкту «Нова Історія» (2009)





Ілюстрація 93 Скрін з відео закриття виставки «Нова Історія» (2009)





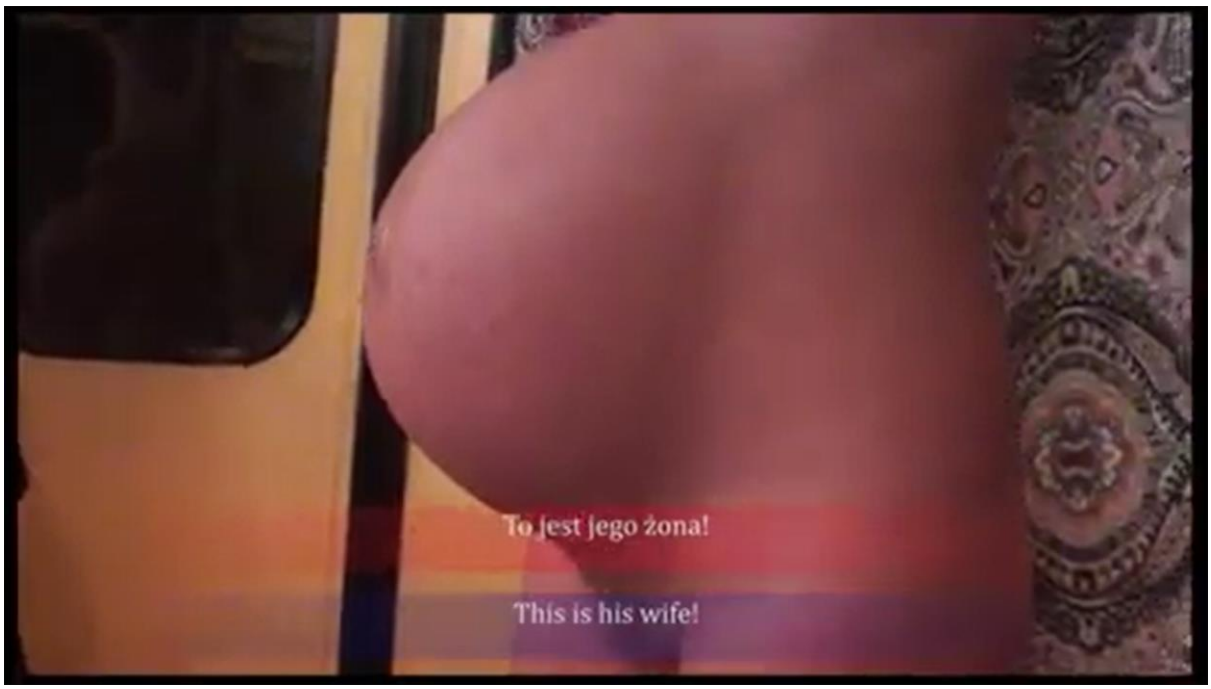
Ілюстрація 94 Скрін з відео закриття виставки «Нова Історія» (2009)





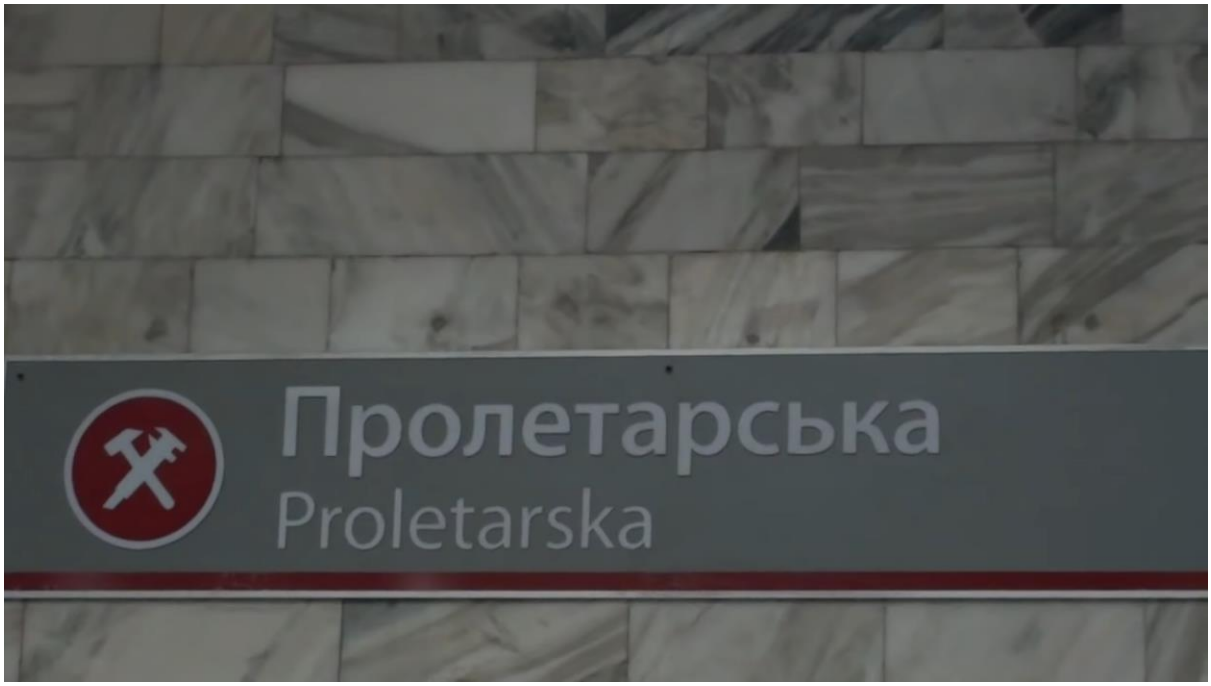
Ілюстрації 95 – 96 Скрін з відео інтерв’ю на тему закриття виставки «Суб'єктивний фотоекспресіонізм» (1994)





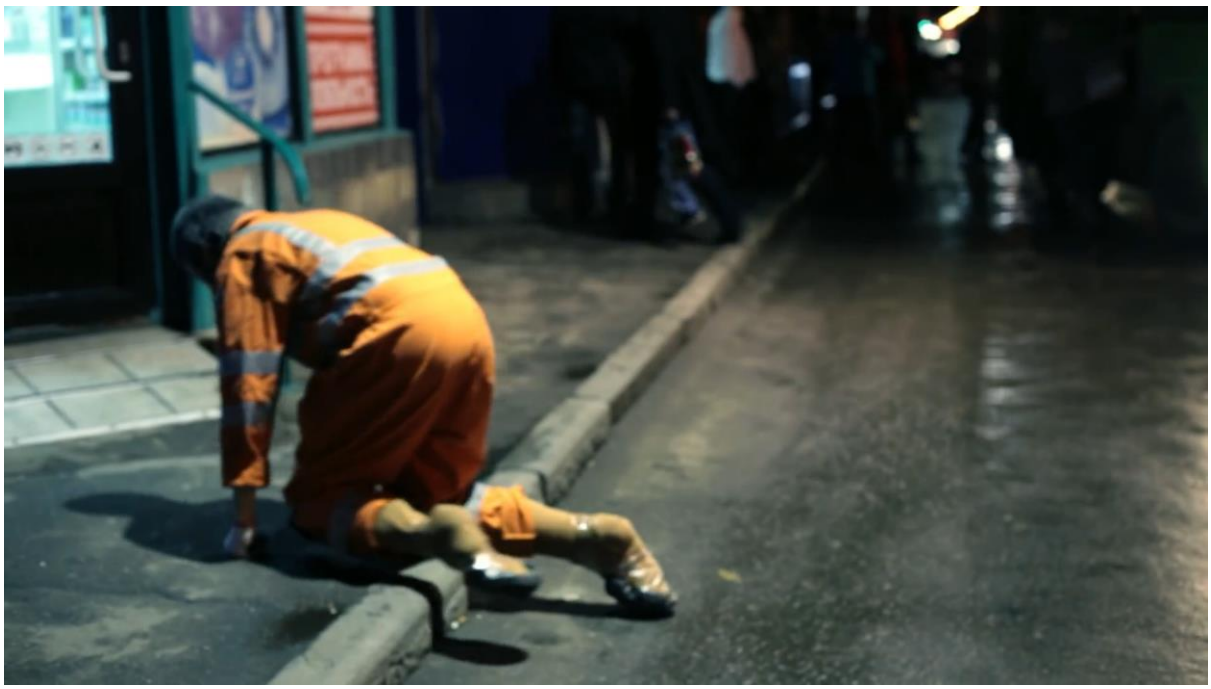
Ілюстрації 97 – 98 . Скрін з відео перформансу Юлії Дроздек (Boba-group) (2013)





Ілюстрації 99 – 100 Скрін з відео перформансу Василіси Незабаром (Boba-group) (2013)





Ілюстрації 101 – 102 Скрін з відео перформансу «На лікарняному» (Boba-group) (2012)





Ілюстрації 103 – 104 Скрін з відео перформансу «Моя вульва» (Boba-group) (2020)

Ілюстрація 105 Аліна Клейтман. Фотографія з перформансу «Захоплення» (2011)



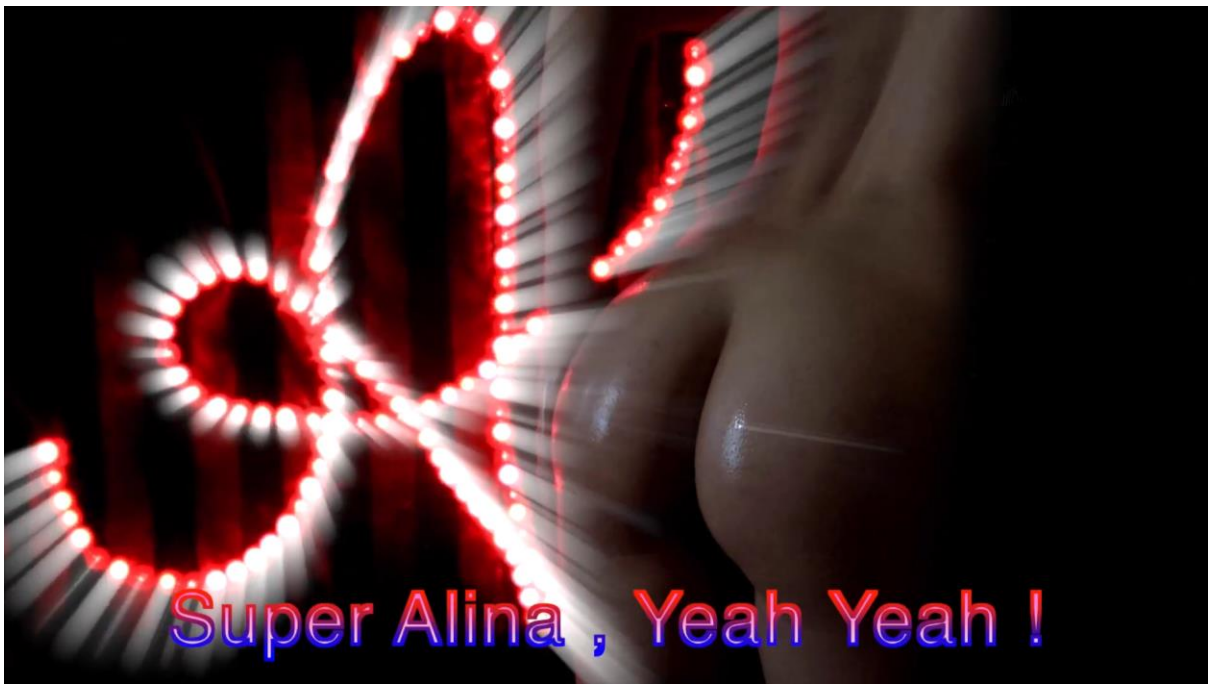
Ілюстрації 106 – 107 Аліна Клейтман. Скрін з відео «Язик» (2015)





Ілюстрації 108 – 109 Аліна Клейтман. Скрін з відео «Супер А» (2013-2015)









Ілюстрації 1010 – 1011 Аліна Клейтман. Скрін з відео «Супер А» (2013-2015)

Ілюстрації 112 – 113 Аліна Клейтман. Скрін з відео «Вибір» (2017)





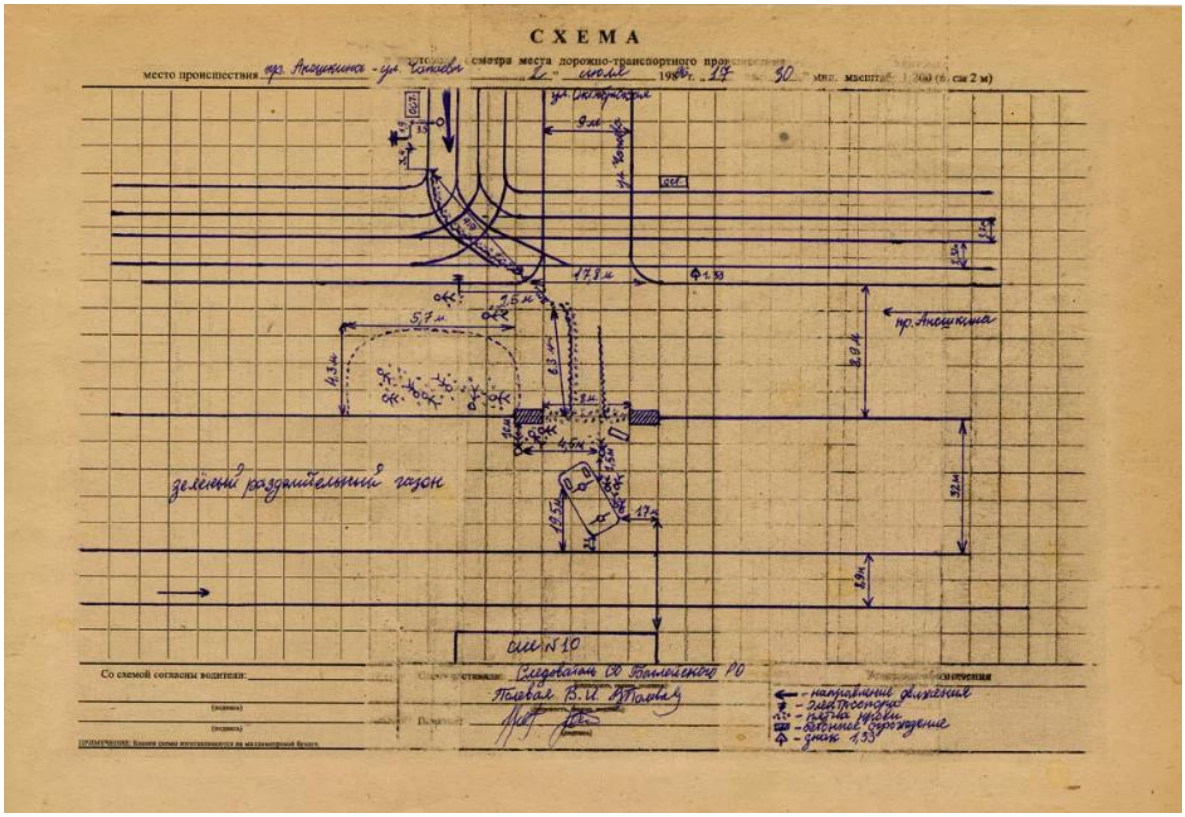
Ілюстрації 114 – 115 Андрій Рачинський та Даніїл Ревковский «КТМ-5М3» (2018-2021)



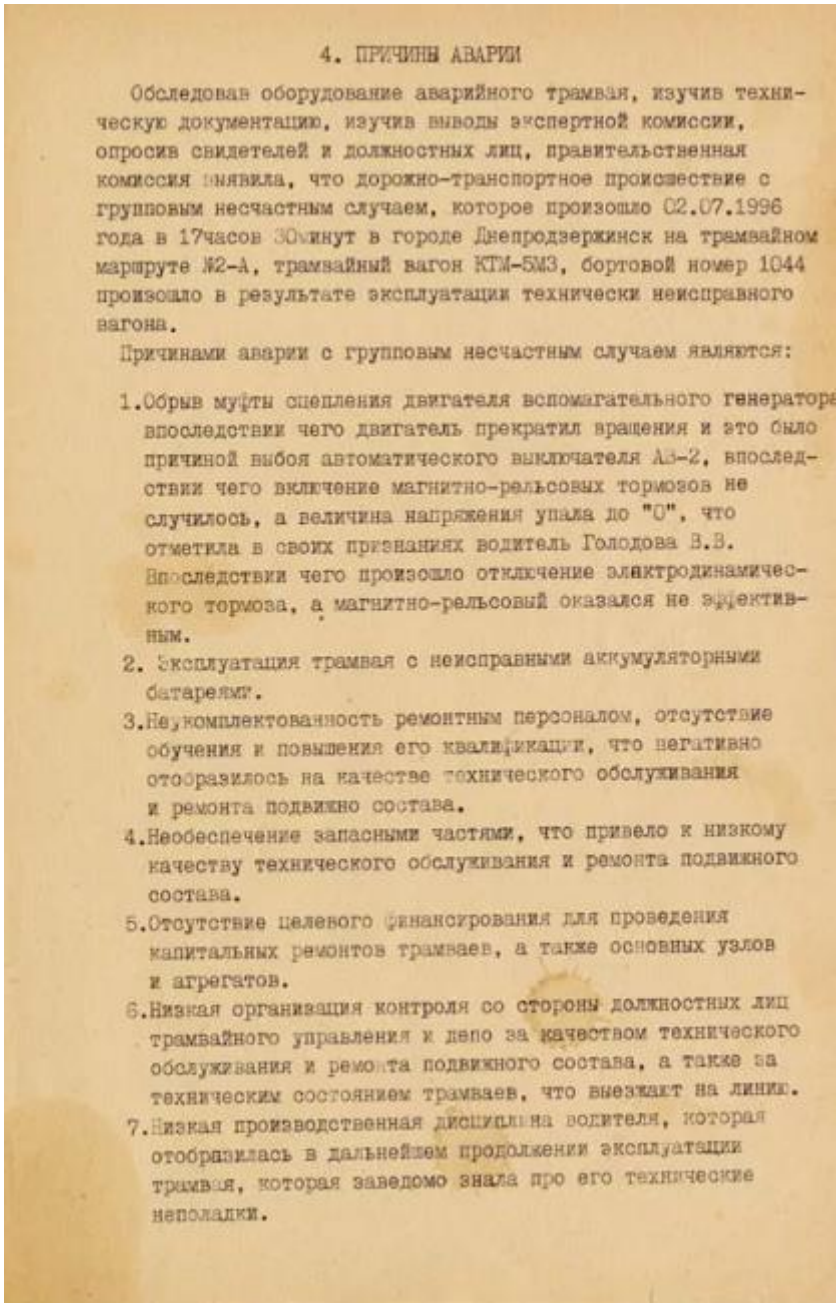


Ілюстрації 116 - 117 Андрій Рачинський та Даніїл Ревковский «КТМ-5М3» (2018-2021)





Ілюстрація 118 Андрій Рачинський та Даніїл Ревковский «КТМ-5М3» (2018-2021)



4. ПРИЧИНЫ АВАРИИ

Обследовав оборудование аварийного трамвая, изучив техническую документацию, изучив выводы экспертной комиссии, опросив свидетелей и должностных лиц, правительственная комиссия заявила, что дорожно-транспортное происшествие с групповым несчастным случаем, которое произошло 02.07.1996 года в 17часов 30минут в городе Днепродзержинск на трамвайном маршруте №2-А, трамвайный вагон КТМ-5М3, бортовой номер 1044 произошло в результате эксплуатации технически неисправного вагона.

Причинами аварии с групповым несчастным случаем являются:

1. Обрыв муфты сцепления двигателя вспомогательного генератора впоследствии чего двигатель прекратил вращения и это было причиной выбоя автоматического выключателя АБ-2, впоследствии чего включение магнитно-рельсовых тормозов не случилось, а величина напряжения упала до "0", что отметила в своих признаниях водитель Голодова В.В. Впоследствии чего произошло отключение электродинамического тормоза, а магнитно-рельсовый оказался не эффективным.
2. Эксплуатация трамвая с неисправными аккумуляторными батареями.
3. Неукомплектованность ремонтным персоналом, отсутствие обучения и повышения его квалификации, что негативно отобразилось на качестве технического обслуживания и ремонта подвижно состава.
4. Необеспечение запасными частями, что привело к низкому качеству технического обслуживания и ремонта подвижного состава.
5. Отсутствие целевого финансирования для проведения капитальных ремонтов трамваев, а также основных узлов и агрегатов.
6. Низкая организация контроля со стороны должностных лиц трамвайного управления и депо за качеством технического обслуживания и ремонта подвижного состава, а также за техническим состоянием трамваев, что выезжают на линию.
7. Низкая производственная дисциплина водителя, которая отобразилась в дальнейшем продолжении эксплуатации трамвая, которая заведомо знала про его технические неполадки.

ДОДАТКИ В (Фрагмент інтерв'ю з Романом Пятковкою)

Надається мовою ведення бесіди.

Ева Шевченко - ***В первую очередь мне хотелось бы узнать ваше личное мнение о развитии худ. стратегий харьковской школы в современном мире? На ваш взгляд, остаются ли те же традиции и философия в проектах современных авторах?***

Роман Пятковка - Традиции, конечно продолжаются, причем, не только в харьковчанах, но и во всей украинской фотографии. Потому что ХШФ оказала и продолжает оказывать колоссальное влияние на фотографическое искусство сегодняшней Украины. Я думаю, что такие признаки как эксперименты, ироничность, провокационность, социальность и так далее - все еще присущи в работах современных авторов. Другое дело: очень сложно классифицировать преемственность у конкретного автора, понять, можно ли считать его продолжателем традиций ХШФ.

Е. - Как вы считаете, есть ли уже, скажем в скобках, некие "Михайловы", "Пятковки", "Павловы", я имею ввиду художники, которые уже имеют или будут иметь такую же значимость в будущем?

Р. - Конечно есть. В первую очередь, это В. Краснощек и С. Лебединский - то есть, группа "Шило". Они разные, но вместе тоже интересные, в равной степени. Мне кажется, эти ребята очень сильные и значимые. Они уже сложившиеся художники, и мне кажется, что это достойные преемники, если говорить о третьем поколении.

Е. - ***А если говорить о более новых авторах?***

Р. - Из новых авторов весьма любопытен С. Мельниченко - если его можно условно причислить к ХШФ. Во всяком случае, это художник, который вырос под большим влиянием школы и стал самостоятельной личностью. Он, безусловно, очень интересен как продолжатель традиций.

Первые его проекты были уж очень харьковскими, но ХШФ тем и хороша, что в каждом новом поколении появляются какие-то новые направления, художественные практики. То есть, это не константа, а живой организм, который меняется. Следующее имя - И. Чекачков. Главное достоинство, которое его сближает с ХШФ, это то, что он от проекта к проекту не только ищет новые формы, но и создает новые смыслы, что очень важно. Вот чем гениален Михайлов? Не тем, что он первым придумал "бутерброды" или начал красить фотографию как арт-объект. Нет, фотографию красили многие люди и до Михайлова, а он известен тем, что он создает все время новые архи актуальные смыслы. И вот в Чекачкове есть вот это обаяние придумывания нового проекта с новой формой и новыми какими-то смыслами. Еще есть известная фотографиня Полина Поликарпова. Она достаточно верная себе, своему стилю, но все равно, вот эта китчевая ирония над глянцем или банальной картинкой у Полины присутствует. Мне кажется, она входит в хорошую струю новой харьковской фотографии. Сложно судить, насколько это является продолжением ХШФ.

Е. - ***Тогда, когда формировались первые поколения школы, авторы существовали в такой закрытой системе, варились в собственном соку и таким образом создавали свою, аутентичную картинку? Сейчас фотографы вдохновляются проектами художников со всего мира. Является ли это препятствием для создания украинской, аутентичной - харьковской картинки?***

Р. - Как говорил Кабаков: "Современное искусство интересно тогда, когда в авторе чувствуется аутентичность". У многих художников постсоветского пространства - этой отличительной чертой является некий комплекс неполноценности. Он является двигателем искусства, во многом, дает возможность развиваться, меняться, прогрессировать и так далее.

Вот один из главных признаков сегодняшнего украинского художника, по моему мнению - он смотрит на запад и на западное искусство снизу-вверх.

Мне кажется, это неправильно. Конечно, мы все рефлексируем. Вы думаете, европейские фотографы не смотрят на украинскую фотографию? Тем более, на Харьковскую школу. Думаете, они не рефлексируют на это? Поэтому, этот взгляд "снизу-вверх" нужно искоренять, нужно понимать, кто мы. Вот в этом и есть аутентичность. Аутентичные ли те или иные идеи - мне кажется, у некоторых авторов да. Например, есть такие ребята - Gorsad, вот у них европейская, но украинская картинка. Еще есть Ярослав Солоп - это украинская картинка, я за это его и люблю.

Е. - ***Продолжая тему того как формировалась философия школы, я думаю важной составляющей было именно то, что авторы создавали искусство для себя и своего окружения, а не для получения фотографических премий и обретения известности. Следственно возникает вопрос, прослеживается ли сейчас мотив создания “лучшего рецепта фотографии 2021 года” и как это влияет на творчество современных авторов?***

Р. - Вопрос: нужна ли соревновательность в искусстве? Наверное, нужна. Потому что даже в том закрытом фотографическом обществе в Харькове, все равно было какое-то соревнование. Я считаю, что это только стимулирует искусство. Но все должно быть в разумных пределах. Мне всегда нравилась активность С. Мельниченко, который очень много работал в плане селф-менеджмента. Он себя продвигает, у него много выставок, публикаций. Однажды Борис Михайлов мне сказал: "Если ты сегодня хочешь быть художником, ты должен уметь себя продавать". Мне кажется, что это все еще актуально. Тех, кто работает для себя - мы не знаем. А если знаем, значит они больше не работают в стол.

Е. - ***Прослеживается ли сейчас стремление найти какие-то алгоритмы создания искусства? И может ли это пагубно влиять на это самое искусство, если люди будут делать картинку по каким-то конкретным принципам, которые кто-то выработал до них?***

Р. - Это утопическая ситуация, я считаю, что это невозможно. Искусство не формализовано. Если мне кто-то внятно скажет, что такое современное искусство - A+B+C - тогда я поверю. Не может быть алгоритма создания гениальных работ, или хотя бы современных. Существуют пути какие-то, опыт людей, которые чего-то достигли. Этот опыт можно компилировать и выстроить на его основе какую-то свою программу.

Е. - ***Для ХШФ характерна горизонтальная передачей знаний, взаимный обмен опытом. Тогда это была такая тусовка, где не было выстраивание жесткой иерархии. Сейчас уже имеются образовательные учреждения - школа Мельниченко и Академия Чекачкова. И здесь мы уже прослеживаем вертикальную передачу знаний. Может ли авторитет сказаться на творчестве и вылиться в буквальное копировании подходов старших поколений?***

Р. - Я всегда говорю своим студентам: "Мне не понравится, если вы будете на меня похожи. Потому что я сделал это уже давно и наверняка лучше". Мои любимые студенты - это те, кто со мной не соглашается, они всегда являются для меня центром внимания. Конечно, это может дать какие-то ростки продолжения ХШФ, но это ни в коем разе не может дать прямых повторов.

Е. - ***Как вы относитесь к переходу фотографии в новые медиа? Если вспомнить Алину Клейтман, которая использует фотографию только в качестве дополнительного материала?***

Р. - Это очень хорошо. Когда мы говорим о ХШФ, то всегда на языке Коля Ридный, Алина Клейтман. Боря очень тепло к ним относится. Они ищут какие-то новые медиа. Это очень здорово. Я всегда говорю своим студентам, что мне уже надоели выставки, где плоские фотографии висят на стене.

Інтерв'ю з Богданом Гуляєм

Є. - Розкажи про себе, як особистість. Як думаєш, яким тебе бачать з боку і як себе сприймаєш ти сам? Може, якісь стереотипні думки, які були присутні навколо тебе та твоєї художньої практики.

Б. - Слухай, ну це таке складне комплексне питання. Як я себе оцінюю? Я себе позитивно оцінюю, безумовно. Відносно стереотипів, я можу дещо розказати, тому що ще коли я починав фотографувати, ще як у Чернігові жив, а це так давненько було, рочків 8-9 тому, то різні дуже цікаві речі про мене говорили. "Педофіл", чому педофіл я не знаю, це для мене секрет. Мабуть, люди молоді, яких я знімав без одягу, викликали такі асоціації, не знаю. "Порнушник". Теж чому я не знаю. Можливо, спробував би знімати якесь порно, але ні, не пробував в силу різних причин. Ну не порнушник теж. Коротше, всі ці епітети, якими мене нагороджували, вони виходили з якогось шаблонного, стереотипного сприйняття людей. Абсолютна дічь. Але зовсім не те, чим я займався.

Є. - Зараз же все змінилось?

Б. - Зараз я вже не живу в Чернігові, не спілкуюсь з тим колом людей, тому я не знаю. Ті, з ким я спілкуюсь зараз, мене добре знають, чим я займаюсь, для чого я це роблю. Ярлики ніхто не вішає. Фотограф, художник - абсолютно загалні слова.

Є. - Звідки пішло бажання займатися фотографією, звідки це взялося? Ти ось кажеш, що не займаєшься концептуальною фотографією, а як тоді ти це класифікуєш?

Б. - Я класифікую абсолютно загально, так як і прийнято, нічого нового не вигадую. Концептуальна фотографія - це фотографія, в основі якої лежить якась ідея. Тобто, все приноситься в жертву ідеї. В мене в основі лежить все-таки картинка. Я більше по візуальному мистецтву.

А як я прийшов - це взагалі дуже прикольна історія, я її люблю розказувати на всіляких артіст-токах. Це справді те, що мене сюди привело, це дуже класно, як працює світ. Я дуже хотів фотоапарат, мені було ну рочків 11. У старшого двоюрідного брата була "СМЕНА-8", такий радянський шкальник. Тим не менш, ось ця магія, коли ти наводиш коробочки, а з коробочки ти потім шось виймаєш в темній кімнаті. Причому, у брат робив це сам, а він був всього на два з половиною роки старшим, тобто ще теж дуже малий. Ти друкуєш, а потім бачиш живі зображення людей. Якийсь там 1989-90 роки, Радянський союз ще дрімучий, і всі тоді мріяли бути якимись космонавтами, тєхнарями і тд, а тут із коробочки картинки дістаєш. Ну кайф.

І я дуже хотів фотік, але всі були неймовірно бідні, "совок" вже рушився, був якийсь хаос і апокаліпсис, а тут батьки мені раптом за якісь незрозуміло де взяті гроші дарують "Вілію". Це теж абсолютно моторошна камера, але в ній була одна прикольна штука: у видошукачі були картинки такі підсвічені, режими. Там, одна "морда", дві, три, хмарка, будиночок. Власне, я так і фотографував - не розбирався тоді що таке витримка, діафрагма. Думав: "Як поставити? Ага, двоє людей, значить дві морди". Так і фоткав. Купили мені батьки всі ці ванночки, бочочки, я все змішав, зайшов в темну кімнату і почав друкувати. І картинка, як все проявлялось під червоним ліхтарем, вона у мене в голові яскраво пам'ятається. Це настільки мене вразило.

Потім колись мені все це набридло, знімав на якісь мильнички, знаєш, як поїхав на море, дівчинку свою фоткав в купальнику на фоні. Але я все одно не

міг забути цю картинку і подумав одного разу: “Все, я переходжу на плівку, купляю знов хімію і все це роблю сам”. І це саме те, що я хочу робити.

Є. - А ти для себе визначив, для чого ти займаєшся фотографією?

Б. - Я так думаю - це моє переконання, яке підтверджується практичним досвідом - люди в принципі займаються якимись такими речами, які не пов’язані з безпосередньо біологічним виживанням, просто тому що їм в кайф. От нічого не хвилює - ти просто можеш і хочеш це робити. Інших причин немає.

Якщо хтось розкаже про якусь велику місію, про ще щось - це все хєрня. Перше - тому що тобі хочеться це робити. Навіть якщо якісь великі фотографи їдуть в зону воєнного конфлікту, і потім будуть розказувати про велику місію показати людям війну, то журналістам вони скажуть саме так. А якщо прийдуть фашисти і почнуть заганяти їм під нігті голки і тикать дулом автомата в мошонку, то вони скажуть правду. Вони скажуть: “Я хочу адреналіну, мені треба, щоб кругом таке було”. А потім, звичайно, і місія і таке інше, це теж є, безумовно.

Є. - Зараз я пишу про художні стратегії ХШФ в проєктах нового покоління митців, твої роботи дещо перегукуються з доробком представників харківської школи, що ти думаєш з цього приводу?

Б. - Яка цікава новина. А хіба я ХШФ? Начебто до сьогодні не належав.

Навіть Манко в свій список "послідовники ХШФ" мене не включив, а там багато хто (сміється). Втім, мені від цього тільки краще, самостійним художником бути приємніше.

Є. - Я якраз пишу про твій показовий жест причетності до традицій школи через твоє самостійне включення свого портрету до інсталяції «Школа» Віти Михайлової на виставці "Автор у грі" (2021)

Б. - А... Ну то я так потролив ХШФ, сподіваюся, вони хоч зрозуміли, чим (сміється)

Бо на тому стенді висіло достатньо людей, що ідейно і методологічно до ХШФ віднести дуууже важко, але включених, я так розумію, по дружбі, або просто бо з Харкова, і необхідно було показати нерозривність традиції. ХШФ із художнього явища кінцево оформилась в міф саме тут. А міф не має бути правдивим, він має бути красивим.

Не потролити цим учасників змагань було б злочином проти мистецтва. Як виявилося, хвилю я запустив веселу, потім ще люди почали себе вклеювати.

Б. - До речі, можливо, помиляюся, і ти пишеш не про це. Але якщо ти думаєш, що у розмальовках я надихався Харковом, і тому включаєш мене до стратегії ХШФ, скажу одразу, це не так. Малювати я захотів побачивши талібів дворжака. Вони мене наповал вразили своєю кічовістю.

Є. - Дуже цікаво! Рада, що можу дізнатися про деталі того як саме ти бачиш цю ситуацію

Б. - Так, і доречі придумав я цю акцію прямо на фуршеті, після відкриття.

Якраз зрозумівши, що якщо там є стільки далеких від ХШФ людей, то чому б не розмістити там і свій інтерфейс.

Є. - Чи є для тебе фотографія терапією? Чи намагався ти за допомогою її полагодити щось, сублімувати? Наприклад, в інтерв'ю BirdInFlight ти розказував про проект "Scratchy days", що за його допомогою ти намагався схопитися за реальність.

Б. - Про терапію можу сказати, що є люди, для яких це саме так. Але я людина така, настроєна до життя легко, тому фотографія може якось формувати спосіб мислення, а лікувати… Ну не знаю, мені і так нормально…

Є. - Ну не в прямому сенсі "лікувати", а щось по типу, коли фотографія допомагає зібрати себе докупи.

Б. - Ну дивись, якщо конкретно говорити про "Scratchy days", то… Ну от ти живеш, якось відчувається все дуже нецікавим. Це ж, знов таки, чисто період, чисто локальна штука. Все набридло, нікуди не хочеться ходити, тусить десь. І ти думаєш: "Я ж фотограф". І ти береш фотоапарат і за допомогою фотоапарату світ якось… Ну от ти закриваєш око камерою і "бах", світ одразу стає цікавішим, ти починаєш одразу шукати якісь кадри, починаєш думати як це буде в друці, починаєш думати яка буде картинка. І в тобі зразу запускається якийсь мисленевий процес і оживляє життя. Ну всякі періоди в житті бувають. Тут "бах" - спад енергії, тобі б її десь набрати. Ти ходиш з фотоапаратом, таким чином її набираєш. І в якийсь час ти знов м'ячик і можеш стрибати.
Тому в цьому плані, як і будь-яке хобі, ти цим підкачуєшся, заряджаєшся.

Є. - Що для тебе є такими речами, які допомагають у художній практиці не зупинятися, а продовжувати займатись цим?

Б. - Люди. Люди - це взагалі якісь найцікавіший в житті феномен, який я зустрічав. З людьми мені ніколи не нудно. Тобто мені і самому інколи хочеться побути, подумати - це безумовно.

Але я знімаю в основному людей. І ти просто приходиш до когось, розмовляєш, всі якісь унікальні, у всіх якісь свої фішки, свої бзіки. Коротше, мене надихають люди.

Є. - А коли знімаєш, робиш, може декілька дублів і розумієш, що "ось вийшла та сама картинка, як і хотів"?

Б. - Це тільки постфактум ти розумієш. Тобто коли ті знімаєш, у тебе інколи є в голові якась картинка і, принаймні у мене це так працює: я знімаю, зробив два-три дублі, але потім я кладу ці плівки, вони в мене можуть стояти… Ну ось плівка на полиці місяць стоїть. Потім я колись проявив, потім колись посканував, потім можу ці скани… Ну ось лежать у мене на комп'ютері ці скани - я їх не бачив вже місяць. І потім, коли я подивився скани і якщо тобі подобається скан, то в принципі ти розумієш, що це вже классно. І ти зробиш ще краще в друці. І тоді я вже дивлюсь з абсолютно чистим розумом, вже забувши що я там знімав, забув всі свої емоції, забув це "Ах, у нас така класна зйомка". Це все на мене вже не діє. Я дивлюсь як чужа людина, і якщо тоді мені подобається, то значить все добре.

Є. - Такий неспішний підхід ти спеціально обрав?

Б. - Спочатку воно прийшло само собою, тому що плівка - це процес, який вимагає часу. Потім зрозумів, що це дуже класно працює саме для вибору і формування якоїсь саме власної думки, що ж ти власне зняв. Тоді я став робити ще повільніше. Раніше я міг розтягнути на тиждень-два, зараз менше, ніж на місяць я не розтягую. Це працює просто ідеально.

Причому, коли в тебе якийсь проект - зараз модно працювати з проектами, я трошки не так працюю, але все одно ж серії формуються. І от коли ти працюєш

над якоюсь серією і тобі треба скласти твій візуальний ряд, то коли ти його складаєш через півроку, то він виходить взагалі ідеальний. А коли зразу - то в голові якийсь хаос, дуже важко.