МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ ТА МИСТЕЦТВ

Кафедра теорії і історії мистецтв

ГОЛІК ЮРІЙ МИКОЛАЙОВИЧ

ФОТОГРАФІЧНІ СЕРІЇ «THE PLASTIC MYTHOLOGY» (2011 – 2016) ТА «THE ETERNAL RETURN» (2011 – 2014) Я. СОЛОПА: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

диплом здобувача 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:
доцентка, канд. мист.,
зав. кафедри ТІМ ХДАДМ
В.В. Чечик

Національна шкала____
Кількість балів:_____
Оцінка ECTS_____

ХАРКІВ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП……..4

РОЗДІЛ 1. Стан наукової вивченості теми. Методика та джерельна база дослідження……..……...7

1.1. Творчість Я. Солопа у фаховій літературі……...……..7

1.2. Українська фотографія в сучасній фаховій літературі….……..14

1.3. Методика та джерельна база дослідження …….……19

Висновки до розділу 1……..……...…….24

РОЗДІЛ 2. Міф в сучасній українській фотографії: специфіка утворення……....26

2.1. Тілесний дискурс та квір в українській фотографії……..……..26

2.2. Проблема колоніального погляду в сучасному українському мистецтві……..……..28

2.3. Сучасна міфологічна система…….……...32

Висновки до розділу 2…….……..……..36

РОЗДІЛ 3. «Вічне Повернення» (2011 – 2014) та «Пластмасова міфологія» (2011 – 2016) Ярослава Солопа: особливости художньої мови……37

3.1. «Вічне повернення» на руїни полісу……...……..37

3.2. Штучні легенди та «Пластмасова міфологія» Ярослава Солопа…….....41

Висновки до розділу 3……...……..52

ВИСНОВКИ.……...…….……53

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….…….……...56

ДОДАТКИ…….....…63

Додаток А. Інтерв'ю з Я. Солопом (26/04/2023)……..63
Додаток Б. Список ілюстрацій……..……..73
Додаток В. Альбом ілюстрацій……77

ВСТУП

Актуальність теми. Сучасне суспільство існує в епоху, де кожен має можливість створювати та популяризувати власний образ героя завдяки широкому доступу до інтернету. Це явище стало особливо актуальним в умовах зростаючого впливу соціальних мереж. Український художник Ярослав Солоп у своїй серії «Пластмасова міфологія» (2011–2016) майстерно поєднує елементи античної міфології з сучасною поп-культурою, що підкреслює його здатність інтегрувати традиційні сюжети в контекст актуальних соціальних та культурних явищ.

Серія «Пластмасова міфологія» не є просто інтерпретацією класичних сюжетів, а радше аналізом особливостей сучасного суспільства, таких як споживацтво та вплив соціальних мереж, зокрема «культури Instagram». Створена на тлі важливих суспільно-політичних подій, зокрема анексії Криму та війни в Україні, ця серія відображає глибокі рефлексії художника на тему сучасних героїв і їх ролі в суспільстві.

Інша серія Солопа, «Вічне повернення» (2011–2014), створена до анексії Криму, набуває особливого значення після трагічних подій 2014 року. Вона контрастує з жорсткою реальністю документальних кадрів, пропонуючи меланхолійний та рефлексивний погляд на півострів, який став домом для багатьох культур. Ця серія спонукає до роздумів про історичні та сучасні події, перетворюючи звичайну поїздку у відпустку на глибокий філософсько-політичний вислів.

Актуальність теми дослідження полягає у висвітленні нових форм героїзму та міфотворчості в сучасному світі через призму мистецьких проектів, які реагують на виклики часу та суспільні зміни.

Метою дослідження – є визначення особливостей художньої мови та характеру складання авторської міфології в серіях «The Plastic Mytology» (2011– 2016) та «The Eternal Return» (2011 – 2014) Ярослава Солопа. Для досягнення мети поставлені наступні ***завдання*:**

- зібрати і систематизувати фахову літературу з обраної проблематики, визначити стан наукової дослідженості теми;
- окреслити специфіку утворення сучасного міфу;
- визначити джерела інспірації у творчих проєктах Ярослава Солопа;
- провести образно-стилістичний аналіз серії «Пластмасова міфологія» та «Вічне Повернення» Ярослава Солопа;
- виявити специфіку зображально-виражальних засобів і прийомів, що складають особливості художньої мови й власної міфології мистецького тексту.

Об'єктом дослідження є творчість Ярослава Солопа, зокрема серія «Пластмасова міфологія» (2011–2016) та «Вічне повернення» (2011 – 2014).

Предметом дослідження є особливості художньої мови серій «Пластмасова міфологія» та «Вічне повернення» Ярослава Солопа, їх міфологічні канони та характер трансформацій в фотографічних серіях.

Територіальні та хронологічні межі дослідження зумовлені метою, об'єктом та предметом дослідження й охоплюють сучасне мистецтво України, зокрема, українську фотографію останніх десятиріч (2010-2020ті).

Методика дослідження. За методологічну основу роботи взято системний підхід, а саме розуміння досліджуваного предмета як єдиного цілого з узгодженим функціонуванням усіх структурних елементів. Відповідно з цим вивчення означеного предмету дослідження ґрунтується на використанні як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. У процесі роботи над темою були залучені: дедуктивний та інтегративний метод, що дозволили використовувати дані різних галузей гуманітарного знання

щодо вирішення поставлених завдань; історико-порівняльний метод, що дозволив розглянути етапи формування й характер сучасної української фотографії; феноменологічний метод, що дозволяє визначити зміст і смислове наповнення явищ, сприйняття і тлумачення творів фотографії; формально-стилістичний, іконографічний, іконологічний, феміністичний та семіотичний методи аналізу для визначення специфіки візуальної мови арт-об'єкта.

Апробація дослідження. Окремі аспекти наукового дослідження набули апробацію на Міжнародній науковій конференції “9-ті Платонівські читання” (Київ, 2021); “10-ті Платонівські читання” (Київ, 2022), а також на Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво та дизайн у художній мові мінливого часу: морфологія, семіотика, візуальність» (ХДАДМ, 2022). Міжнародна науково-теоретична конференція “Культура та інформаційне суспільство XXI століття” (ХДАК, 2023), “11-ті Платонівські читання” (Київ 2023).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, підрозділів та висновків до них, загальних висновків, списку літератури (67 позицій), додатків (списку ілюстрацій, альбому ілюстрацій (46), інтерв'ю з Я. Солопом), обсяг основного тексту диплому складає 55 сторінок.

РОЗДІЛ 1
СТАН НАУКОВОЇ ВИВЧЕНОСТІ ТЕМИ. МЕТОДИКА ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Творчість Я. Солопа у фаховій літературі

Перше інтерв'ю з Я. Солопом (учасником якого був також Денис Кравець) вийшло друком в 2012 році на сторінках журналу «Культура України» під назвою «Ярослав Солоп – чемпіон “ностальгія за минулим життям”» [8]. В цій публікації авторка – кураторка, радіоведуча, наразі головна фоторедакторка Bird in Flight Льоля Гольдштейн заперечила думку про наслідування молодими митцями традицій Харківської школи фотографії, втім висунула тезу про захоплення традиціями давніх мистецтв, зокрема зверненням до міфу та використання художниками оголеної натури у своїй творчості: «Їх [Я. Солопа та Д. Кравця - *прим. Ю.Г.*] не турбує харківська школа соціальної фотографії, "михайловщина“ та “братковщина” з випнутою голизною, викривленістю й надмірною увагою до повсякдення», – зауважує критикиня. – «Хоча їхні роботи і зображають здебільшого оголених або напівоголених людей — це не заради провокації. Зрештою, стародавні ніколи не соромилися тіла, а в цей світ ми всі прийшли без одягу» [8]. В розмові з експерткою Я. Солоп особисто коментує назву «Пластмасова міфологія» як бажання зберегти віру у міфи, магію та загадковість. На думку Л. Гольдштейн, «інтерес до серії “Пластмасова міфологія” посилюється через численні публікації самих учасників UPHA (Українська фотографічна альтернатива) в інтернет-виданнях із найширшою географією: США, Бразилія, Німеччина, Великобританія» [8]. Варто зауважити, що інтерв’ю знайомить з діяльністю Я. Солопа не тільки як митця, але і як одного з ініціаторів і засновників Української фотографічної альтернативи (Я. Солоп

є арт-директором UPHA). У поле зору кураторки потрапляє власне і мистецька творчість об'єднання загалом.

Проблему оголеної натури, але в ширшому ключі, підіймає в інтерв'ю 2017 року для журналу про фотографію «5,6» і А. Савицька [32]. Інтерв'ю було присвячене персональній виставці Я. Солопа у клубі та арт-центрі «CLOSER» (2017). За словами автора серії, використання оголеної натури в проєкті «The plastic mythology», з одного боку, формує універсальну мову, позбавляє контекстуальних ознак, з іншого боку, проєкт розповідає про сучасність, вплітає візуальні коди нашого часу та говорить не про міфологію, а про міфотворчість, про нав'язування суспільством певних цінностей. На темному тлі ці пластмасові вставки на кшталт лайків з Facebook або неонові вивіски впадають в око. Я. Солоп працював з об'єктивом, що не наводить фокус, а захоплює всі деталі, отже, використання спалаху акцентує увагу глядача на героях та допомагає вибудовувати композицію навколо них. У бесіді з А. Савицькою автор «Пластмасової міфології» зазначив, що не планував серію заздалегідь: вона виникла спонтанно і з плином часу почала набувати форми та обростати сенсами. Окрім всього, А. Савицька та Я. Солоп обговорили досвід виставок в Україні і за кордоном [32] (див. 1.2).

У наступному інтерв'ю «Не існує негарної фотографії – існує незручна фотографія» 2016 року для видання Art Ukraine Роксана Рубльовська та Я. Солоп поспілкувалися з приводу проєктів «Холодна війна» та «Пластмасова міфологія», про жанр експериментального фото та взаємодію з міжнародними інституціями [31]. Першочергово інтерв'юерка та респондент обговорювали вибір та сутність концептуальної фотографії. За словами Я. Солопа, жанр концептуального фото досліджує сам себе, має хист до постійного розвитку та вступає у міждисциплінарні діалоги: зміна оточуючого середовища, глобалізація, взаємовідносини людини та суспільства. Антична міфологія послугувала основою для формування універсальної мови в сучасному мистецтві, що продовжує античні,

ренесансні, класичні та неокласичні тенденції і постійне повернення митців до цієї теми, зазначив Я. Солоп. Сам автор серії не вважає «Пластмасову міфологію» епатажною роботою, позбавлення моделей одягу дозволяє прибрати часові ознаки та вступити у діалог з давньою культурою. Я. Солоп висловив своє небажання (на момент отримання інтерв'ю) фокусуватися на кураторській діяльності через потребу у сторонньому фінансуванні та цензуруванні.

Хотілося б одразу відзначити некоректність вживання терміну «концептуальне мистецтво». В українському дискурсі пішла хибна тенденція називати будь-яку художню фотографію «концептуальною». Це не зовсім вірно, адже концептуальне мистецтво існувало у США та Європі у 60-х та 70-х роках XX століття. Загальновідомо, концептуальне мистецтво працювало з ідеєю як такою [59, 62]. Саме ідея та досвід проживання цієї ідеї лягли в основу концептуального мистецтва, яке, в свою чергу, використовувало будь-які інструменти задля її передачі: малюнки, тексти, графіки, і в тому числі фотографію. Але фотографія як об'єкт не мала по собі ані значення, ані цінності в концептуальному мистецтві, адже це лише додатковий інструмент. Як приклад, можна навести роботу Джозефа Кошута «Один і три стільця» (1965), де знаходиться стілець як об'єкт, опис та характеристики стільця та його фото. У цьому випадку фотографія є допоміжним інструментом і позбавлена «самості». Вона не була б цінною роботою без об'єкта та опису до нього [59]. У цьому дипломі буде розглядатися художня або арт-фотографія. Зокрема, серії «Пластмасова Міфологія» та «Вічне Повернення», які є художніми, але за своїми ознаками не є концептуальними.

У монографії «Перманентна Революція» (2019) Аліса Ложкіна зробила огляд історії українського модерного мистецтва, а також визначила контекст та особливості того чи іншого періоду його розвитку [19]. У розділі «Покоління Оранж» мистецтвознавиця розповідає про технологічний прогрес, культ споживання та економічну кризу 2008 року. На цьому тлі

виходить новий герой – хіпстер, що мінімізує свої витрати, інтелігентний та незалежно від роду занять веде богемний спосіб життя. У другій половині 2000-х років у світі фотографії відбулася революція: поява цифрової фотографії. Чинна до цього аналогова фотографія потребувала певного обладнання, часу та зусиль на освоєння техніки. У той момент усе змінилося. Фотографія стала масовою, швидкою та легкою у застосуванні. Можна було швидко створити цифровий кадр, обробити його в нових програмах та легко розповсюдити через інтернет. Формується покоління митців та мисткинь, що працюють на межі сучасного мистецтва, fashion та антигламурної естетики. Це їх споріднює з авторами, що публікуються в таких виданнях, як «Dazed and Confused» або «i-D», та створює орієнтацію не тільки на локальну міську або українську спільноту, а й на весь світ. На відміну від попереднього покоління, яке для того, щоб показати себе або подивитися на інших авторів, так би мовити, «виходити в люди», новій формації митців вже й не так обов'язково виходити з дому, адже тепер все є у власних комп'ютерах. Це формує нову систему цінностей, нові міфи та нових героїв. Саме у У цьому середовищі формувалися мистецькі інструменти, притаманні Я. Солопу та його поколінню.

Під час Kharkiv Photo Forum 2020 року французький куратор візуального та музичного мистецтва Каміло Ракана, не заглиблюючись у тогочасний контекст, провів аналогію між Ярославом Солопом та представником першого покоління Харківської школи фотографії Євгенієм Павловим [58, с. 148 – 155]. Французький куратор із захопленням описував серію Є. Павлова «Скрипка» (1972) та те, як фотографії з цієї серії переосмислюють образ людини СРСР. Ню фотографія Євгенія Павлова суперечить радянській ідеології, де чоловік – втілення мужності, сили та маскулінності, але позбавлений особистості й індивідуальності. Натомість у фотосерії «Скрипка» оголені чоловіки представлені тендітними, інтелігентними та, якоюсь мірою, вразливими. Це якості живої людини, а не

ідеалізованого та нав’язаного образу. Називаючи Ярослава Солопа новим двійником Євгенія Павлова, К. Ракана проводить порівняльний аналіз світлин зі «Скрипки» та «Пластмасової міфології» [58, с. 148 – 155]. Із тезою про “нового двійника” можна сперечатися, адже Є. Павлов та Я. Солоп працювали у абсолютно різних контекстах та використовували оголену натуру, як образотворчий інструмент для різних цілей.

Каміло Ракана зазначає, що Солоп залучає групу юнаків для циклу оголених фотозйомок, переважно вночі. Виконані фотографії мають у майбутньому сформувати основу серії «Пластмасова міфологія». «У проєкті “Крим. Троянський кінь„ незаплямоване тіло, подібне до спектру (примари), з'являється на купі снігу, руки й ноги перебувають у пильній нерухомості. Позаду непорочного тіла – стіна з дротів. Збоку від нього – дорожній знак із написом: «небезпека. військовий танк» і ще один, що вказує напрямок до Криму, обидва дорожні знаки висять на розгалужених гілках одного дерева. Поруч із деревом розташована дерев’яна стіна, розділена на дві секції дротами. Передня частина дерев’яної стіни добре зберіглася, тоді як її продовження з іншого боку огорожі нечітке, у сірих відтінках. Це все вказує на «до» і «після» по обидва боки кордону. Це два «моменти» – в єдину мить. “Крим. Троянський кінь“ було створено на початку останнього конфлікту [війни – *Ю.Г.*], що сколихнув Україну, в 2013 році» [58, с. 153]. Не заглиблюючись у тогочасний контекст, К. Ракана надав аналіз цій світлині та порівняв творчість Ярослава Солопа із Євгенієм Павловим та його фотосерією «Скрипка».

До змістовного навантаження можна додати політичну спрямованість роботи та аналогію, яку проводить Я. Солоп між російсько-українською та Троянською війнами. За описом Троянської війни, приводом для неї стало викрадення дружини спартанського царя Єлени; аналогічно, як незаконна анексія Криму призвела спочатку до озброєного вторгнення РФ, а пізніше, у 2022 році, до повномасштабної війни.

Ще одне порівняння Ярослава Солопа та Євгенія Павлова провів письменник, дослідник та куратор Майкл Курц, але вже у контексті серії «The Eternal Return»: «Опис свята, який Солоп поєднує в собі відсилання до класичної культури з урочистостями безтурботних досліджень і природи, нагадує “Скрипку” Євгенія Павлова (1972), знакову серію в українській фотографії. Павлов зобразив групу молодих хіпі, які досліджують озерну ідилію поблизу Харкова, оголеними, за винятком єдиного реквізиту, однойменної скрипки. Безцільність, еротична розпусність і зв’язок із природою групи представляли бунтівну відмову від індустрії, продуктивності та соціального конформізму, наголошуваного в радянських ЗМІ та суспільстві. У “Вічному поверненні” Солоп використовує подібні тропи, але переформатовано їх у минулому часі. У 70-х Павлов святкував те, що життя може мати поза комуністичним правлінням – майбутнє свободи та відновлення зв’язку. Сорок років потому робота Солопа оплакує втрату тих самих речей, представляючи рожеве бачення життя до повернення Росії» [61].

Водночас слід заперечити схожість авторів або «наслідування» творчости Є. Павлова. Ярослав Солоп жив у іншому часі та працював із іншим контекстом: в 2011 році вже не було заборони на оголене тіло, отже й у нонконформізмі не було потреби. Ню-фотографія в «Пластмасовій міфології» переслідувала інші цілі: не бунт, і не зв’язок із природою, а створення діалогу з давньогрецькою культурою. Якби на моделях були присутні елементи одягу, то це додало б ознаку нашого часу. У «Вічному Поверненні» взагалі відсутні моделі, а документується пейзаж та видозмінюються відбитки під час друку фото. У квітні 2011 року, на момент створення «Пластмасової міфології», Я. Солоп був мало знайомий із Харківською школою фотографії, в тому числі і з творчістю Є. Павлова, отже теза творчого наслідування не є релевантною. Звісно, обидва автори працюють із чоловічим ню, деконструюють та пропонують інший погляд на

маскулінність, використовують пейзаж, але розбіжностей у їхній творчості набагато більше, ніж схожих елементів.

Крім цього, М. Курц концептуалізує «Вічне повернення» у призмі ідей Р. Барта та його книги «Camera Lucida» (1981). Автор звертає увагу на використані художні прийоми у фотографічній серії та специфіку обраного медіа: серія ламає традиційне уявлення про фотографію, що «зупиняє момент", але характеризується своєю позачасовою природою: «фотографія говорить мені про смерть у майбутньому» [1, с. 92].

Сталість «Вічного повернення» відбулась вже після анексії Криму у 2014 році, хоча світлини були відзняті у 2011 році. Це також підсилює позачасову тезу у серії, адже фотографічне медіа – не тільки знімок або зображення, воно може піддаватись різним маніпуляціям під час друку, хімічної або цифрової обробки.

Згідно з ідеями Р. Барта, фотографія має дві основні якості: studium та punctum. Studium стосується загального культурного, лінгвістичного та політичного інтересу до фотографії, а punctum – це деталь, яка пробиває, чіпає та створює емоційний відгук [1]. У «Вічному поверненні» можна знайти ці обидві складові: studium полягає в загальній тематиці пейзажів та моментів, зафіксованих на знімках, а punctum – це ті невловимі моменти, що викликають глибокі роздуми про час, пам'ять та втрату.

Маніпуляції з фотографічним медіа у цій серії відображають змінюваність і непостійність пам'яті та історії, а також підкреслюють, що фотографія є не просто документом або зображенням моменту, але й інструментом для дослідження та вираження складних концепцій. Ці маніпуляції нагадують про те, що фотографія, хоча й зафіксована у певний момент часу, завжди має потенціал для змін і нового прочитання, що відповідає тезі Барта про позачасовість та зв'язок з майбутнім.

Наразі не існує фахових мистецтвознавчих публікацій (авторських монографій, колективних досліджень, матеріалів наукових конференцій

тощо), присвячених творчості Ярослава Солопа. З цих причин дослідження спирається на наукові та культурологічні видання, тексти популярного і публіцистичного характеру, а також на інтерв'ю з автором, як особисті, так і інших спеціалістів різних галузей.

1.2. Українська фотографія в сучасній фаховій літературі

У своєму дослідженні української фотографії Олександр Ляпін звертає увагу на відсутність чіткої періодизації та структуризації цього явища, що дійсно є проблемою в контексті вивчення та розуміння розвитку мистецтва [20]. Він пропонує власний підхід до поділу на етапи, враховуючи історичні та культурні зміни в Україні. Спочатку він розглядає період до 1918 року, коли Україна перебувала під владою Російської та Австро-Угорської імперій. Після цього періоду настає радянська епоха, в якій формується радянська фотографія, а також починається процес формування української фотографії. Найбільш впливовими подіями для української фотографії за вказаний період є створення національної спілки фотохудожників України, розвиток культурної сцени в 1990-х роках, а також відкриття PinchukArtCentre у 2006 році. Згадуються імена відомих фотомитців, які зробили вагомий внесок у розвиток цього мистецтва. Також Ляпін звертає увагу на розвиток фотографічної освіти в Україні, вказуючи на наявність різноманітних навчальних закладів та шкіл, які сприяють розвитку фотографічної культури в країні [20].

Окрім дослідження Ляпіна існує значна кількість наукових та науково-популярних публікацій, які також так само досліджують різні аспекти української фотографії, її періоди, авторів та техніки. Онлайн-видання, такі як YourArt або Bird in Flight, розглядають сучасні тенденції в цьому мистецтві та представляють його широкому загалу.

Кандидат технічних наук та керівник підрозділу з виготовлення фототехніки О. Трачун пропонує свій погляд на розвиток світлопису в Україні в книзі «Історія української фотографії XIX – XXI століття» (2014), але видання надає занадто загальні уявлення та має публіцистичний характер [40].

Питання історії, стану й розвитку української фотографії підняли в своїх наукових дослідженнях, Т. Павлова «Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX століття (на матеріалі пейзажного жанру)» (2007) [27] у й В. Мироненко – «Особливості мистецтва фотографії Києва доби незалежності» (2013). Ще з 1990-х років Т. Павлова першою почала досліджувати й інституалізувати Харківську школу фотографії, мистецтвознавиця – авторка перших публікацій з цієї теми, а також членкиня багатьох (щонайменше 27) наукових конференцій [27] . Серед них – Перша всесоюзна конференція: фотографія, як феномен візуальної культури (Ризький державний університет, 1987); Міжнародний симпозіум: еволюція сучасного мистецтва України (ЦСМ при Києво-Могилянській академії, 1993); Міжнародна конференція: фотографія та її межі (Братислава, 1993) тощо. У своїй дисертації Т. Павлова визначила “розтин” фотомистецтва останньої третини XX сторіччя на матеріалі пейзажного жанру. У дисертації авторка встановила зв’язок між фотографією та живописом, а також зазначила джерела харківської школи фотографії, формування яких відбувалося в 1960-1970-ті роки.

У статті «Ukrainian photography 1970-2000» до колективної багатотомної монографії, яка присвячена історії європейської фотографії, Т. Павлова дослідила історію української фотографії й приділила пильну увагу, в першу чергу, харківській школі (Євгеній Павлов, Борис Міхайлов, Сергій Солонський), а також київським фотомитцям (Олександр Ранчуков, Ілля Чічкан тощо) [26].

Питання розвитку київської фотографії присвятила своє дослідження мистецтвознавиця Вікторія Мироненко. У статті 2009 року авторка встановила проблеми аналізу Київської та Львівської фотографії кінця 1980-х та початку 1990-х років [21, 22]. Основною складністю були особливості культурного контексту Києва та Львова того часу, що потребувало від дослідниці зануритися у контекст того часу й місця. Наприклад, на відміну від представників Харківської школи, фотографів Львова не цікавив репортаж гостро-соціальної спрямованості; глядач не знайде в їх творах радикальних жестів. Таким чином, В. Мироненко акцентує на важливості врахування особливостей ментального підґрунтя того часу, та необхідності приділяти пильну увагу до структури кадру.

Стаття В. Мироненко «Авторські методи постобробки фотокадру та проблема пластичних рішень у фотографії Києва та Львова доби Незалежності» (2010) присвячена особливостям постобробки фотоматеріалів на прикладі серій Юрія Косіна та Юрія Ковальчука. Авторські методи стали своєрідним явищем українського мистецтва, де на заміну радикальних жестів приходять посилання візуальності та естетики сприйняття [22]. У статті «Ukrainian erotic photography» (2018) В. Мироненко розглянула еротичну фотографію як засіб художньої виразності та що оголене тіло в кадрі позначає у різних фотомитців. Якщо не говорити про об’єднання «Время» 1970-х років, що нівелювала межу між приватним та публічним, то еротична фотографія в українському мистецтві з’явилася переважно у 1990-х роках. Соціальні зрушення призвели до пошуку нових форм та експериментів з тілесністю. На думку дослідниці, це було руйнування старих систем та вихід за межі тодішнього табу. Тілоцентричність фотографії 1990-х була не тільки запозиченням європейських трендів, коли постмодерна естетика входила у конфронтацію із радянською ментальністю. Але найголовніше те, що оголене тіло було не стільки символом свободи, скільки маркером внутрішнього

бунту. Після цього вибуху творчих пошуків, еротичне зображення почало набувати власних сенсів в залежності від того, як їх репрезентував автор [56].

Частково до проблем української фотографії звернулась мистецтвонавиця А. Ложкіна у монографії «Перманентна революція» (2020) [19]. Авторка розглядає історію українського мистецтва від кінця XIX сторіччя до сьогодення, виділяючи в окрему частину художні тенденції, які виникли наприкінці 1980-х років, й роблячи акцент на транс-авангардних течіях, феномені сквотів, який існував у 1990-х, розвиток ролі куратора й арт-менеджера в пострадянських реаліях й становлення інституцій тощо [19]. Найголовніше, що виносить на перший план дослідниця, це мистецькі хвилі, які виникали після соціальних потрясінь: розпад СРСР (1991), Помаранчева революція (2004), революція Гідності (2014) тощо, таким чином розділяючи митців на генерації відповідно до тих, чи інших перемін в соціальному укладі. Так, наприклад, А. Ложкіна дослідила різні етапи становлення Харківської школи фотографії, а також субкультурі течії або теми в українській фотографії: сквоти 1990-х рр., емо 2000-х рр. (йдеться річ про серію “Мечтатели” 2008 року групи SOSka), хіпстери 2010-х рр. тощо. У другій половині 2000-х рр. в сегменті фотографії відбулась революція – цифрова фотографія стала доступною, в неї не було таких вимог як в аналогових процесів, це своєю чергою призвело до виникнення нової генерації фотографів у 2010-х, які були орієнтовані на такі онлайн видавництва як i-D або Dazed. До цієї генерації А. Ложкіна відносить Сергія Мельниченка, Ярослава Солопа, Сашу Курмаза, групи GORSAD та Synchrodogs [19, с. 466-475]. Після революції Гідності 2014 року, у суспільстві почали домінувати гедоніські настрої, люди намагалися втекти з реальності й цей час характеризується становленням української рейв-культури. Естетика електронної музики проникала у всі види мистецтва, так у 2017 році у своїй серії “Heaven”, Саша Курмаз зобразив відгазувальників клубу. Також це призвело до становлення нових інституцій, як, наприклад

арт-центр CLOSER, який виступає місцем проведення не лише концертів, а й виставок [19, с. 530-536].

Після пандемії COVID-19 у 2020 році, митців почали цікавити міркування щодо потреби людини бути поруч з іншою людиною, почала розповсюджуватись техніка онлайн-зйомки, коли модель і фотограф можуть контактувати перебуваючи у різних місцях, як, наприклад в роботах Віти Щелканової, або серія Сергія Мельниченка «Loneliness online», яка була зроблена у 2013 році, але після пандемії набула нових значень. Спроби нового покоління бути зрозумілими у світовому контексті іноді приводять до вторинності авторських жестів, але, попри це, можна зазначити тенденцію до різноманітності й збагачення фотомистецтва в Україні.

Вивчення фахової літератури показало, що історія української фотографії ще чекає на нові грунтовні дослідження, яка б надала комплексне уявлення про історію медіа з урахуванням локальних течій й об'єднань. Наприклад, з усієї літератури існує лише один каталог з виставки 2015 року в галереї АРТсвіт, який розказав про Дніпровську школу фотографії. І таких течій може бути набагато більше, які оминають поле зору дослідників та дослідниць і можуть бути втрачені назавжди.

Перед дослідниками та дослідницями української фотографії (а також діячів та діячок суміжних дисциплін) стоїть безліч задач: прийти до спільного консенсусу щодо питання виникнення саме української фотографії, встановлення чіткої періодизації, дослідження локальних тенденцій, вибудовування чіткої методики архівації та комплексного дослідження нових явищ тощо. Можна також згадати відкрите питання щодо існування нового покоління харківської школи фотографії. Попри це, вже створена певна база, на яку можна спиратись при подальших наукових дослідженнях, куди зробили вклад такі дослідники та дослідниці як: Тетяна Павлова, Олександр Ляпін, Аліса Ложкіна, Вікторія Мироненко.

1.3. Методика та джерельна база дослідження

За методологічну основу роботи взято системний підхід, а саме розуміння досліджуваного предмета як єдиного цілого з узгодженим функціонуванням усіх структурних елементів. Відповідно з цим вивчення означеного предмету дослідження ґрунтується на використанні як загальнонаукових, так і спеціальних методів дослідження. У процесі роботи над темою були залучені: дедуктивний та інтегративний метод, що дозволили використовувати дані різних галузей гуманітарного знання щодо вирішення поставлених завдань; історико-порівняльний метод, що дозволив розглянути етапи формування й характер сучасної української фотографії; феноменологічний метод, що дозволяє визначити зміст і смислове наповнення явищ, сприйняття і тлумачення творів фотографії; формально-стилістичний, іконографічний, іконологічний, феміністичний та семіотичний методи аналізу для визначення специфіки візуальної мови арт-об'єкта.

Дана кваліфікаційна робота спирається на фундаментальні дослідження теоретиків фотографії, таких як: Сюзан Зонтаґ [13; 64; 65], Ролан Барт [1; 46; 47], Андре Руйє [57], Вільям Флюссер [51].

У своїх есеях «За філософію фотографії» В. Флюссер [51] розглядає взаємовідносини між людиною та фотоапаратом. Філософ та медіа історик зазначає, що фотоапарат не знаряддя праці, а складна іграшка. Але фотограф грає не «з» апаратом, а «проти» нього. Задача людини, що фотографує / грає (homo ludens) полягає у тому, щоб обійти програму камери, переграти її [56]. Фотограф або фотографиня не мають повної влади над камерою, не мають повного уявлення про механіку створення образів. На відміну від живопису, що створює символічне зображення, камера зводить 4-х мірний простір (простір з трьох площин та час), до плоского зображення, тому апарат створює апріорі технічний образ. Фотограф має переграти функції камери та перетворити технічний образ на семіотичний символ [51, с. 30]. Апарат має

дві функції: створення технічного образу та представлення можливостей для гри. Згідно з теорією Флюссера, саме бажання вийти за рамки заданої програми відрізняє фотографа-аматора або документаліста від фотографа-митця. В той час як перші перенасичують інформаційне поле готовими зображеннями, та шукають нових сцен для драматургії та їхньої фіксації, другі надають значення інформації та створюють магічні символи, образи [51, с. 68]. При цьому, В. Флюссер прирівнює взаємовідносини фотограф — модель до процесу полювання. Фотограф нібито хижак полює на свою жертву, щоб зненацька вловити той самий кадр, але це якраз, більше нагадує фотографію-документалістику [51, с. 40]. Філософ майже не розглядав ситуації при створенні постановчого фото – стан, коли фотограф або фотографиня самі створюють умови для свого «полювання», (майже) повністю контролюють процес створення фотографії. Або створення автопортретів, коли фотограф сам собі й хижак, і жертва. Таким чином, автори фото виходять на інший рівень гри, але водночас, продовжують гру проти апарату. Філософ протиставляє фотографію живопису.

В той час коли пензель та фарби – знаряддя праці для створення символічного образу, фотоапарат – складна іграшка проти якої треба вести гру. Але як постає питання із колажуванням? З однієї сторони, перший етап створення колажу – це фотографування (якщо це не репрезентація чужих фото. В контексті творчості Я. Солопа, автор сам створював фото для колажування). Тобто спочатку колажист створює фотографію, веде гру проти апарату. А під час другого етапу, саме монтування колажу, автор або авторка використовують ножиці та клей – знаряддя ручної праці для створення образу-символу, якщо це аналоговий колаж. Коли це цифровий колаж, автори зображення переходять в інший етап гри, але не проти фотокамери, а проти програми комп’ютера. Слід уточнити, що «гра проти» не означає конкуренцію фотографа та камери, навпаки, вони вступають у симбіоз між машиною та людиною задля створення символічного зображення.

Філософикиня Сюзан Зонтаґ розглядала соціальні функції фотографії, порушувала етичні питання, що перед нами ставить фотографія, а також, її функцію у пізнанні всесвіту та формуванні ідентичності. Вона – авторка низки публікацій [13; 64; 65] зазначала, що сфотографувати – означає присвоїти собі фотографуєме. Кожна людина може присвоїти собі часнику всесвіту, адже у сучасності майже кожна людина має доступ до фотокамери. Так, П'єр Бурдьо у 1965 році назвав фотографію «середнім мистецтвом» – проміжна зона серед «доброю» та «поганою» естетикою, щось на межі високого мистецтва та поп-арту [64, с. 175]. Це її відрізняє (і створює погану репутацію) від інших видів мімікрійних мистецтв. Доступність фотографії почала формувати певні ритуали у суспільстві та служити громадським інститутам. Кожна людина при зміні свого соціального статусу, вважає за необхідне документувати цей процес: випуск зі школи, укладення шлюбу, народження дитини, або поїздка в іншу країну під час відпустки [54, с. 89]. З точки зору цих інститутів, якщо людина не документує ці процеси, це свідчить про її «байдужість», умовно якщо не фотографують новонароджену дитину, значить її не люблять батьки, це порушує новоскладені ритуали та возвишення фотографії у будуванні інституту родини [64, с. 36].

Фотограф завжди має владу над глядачем. Тільки фотограф знає, що відбувається поза кадром, в той час, коли глядачі спостерігають лише продукт його діяльності, картинку, яку автор світлин обрав для показу. З іншого боку, фотографи мають владу створювати естетичні уявлення, показувати, яка людина гарна, а яка – ні. Таким чином, формується фотографічне уявлення себе. Деякі люди жахаються камери, що вона вловити «не те», що не буде створено ідеалізованого образу людини: у фотографії значення брехні набагато вище, аніж у живописі, саме через те, що фотографія претендує на свою правдивість. Фальшива картина – невірне атрибутування твору мистецтва. Фальшива фотографія (ретушування, корекція, інші маніпуляції) - фальсифікує саму дійсність. Присвоєння / *того,*

що фотографується надає змогу сформувати домінуюче відношення до дійсності. Той світ, що знаходиться «там», тепер може бути «всередині» фотографії. Влада фотографії полягає у тому, що вона пропонує позицію знавця. Рухливий погляд фотографії лестить глядачу, надає хибного уявлення про свою особисту всюдипроникненність та володіння досвідом [64, с. 114]. Існує й інший аспект: фотоапарат постає між глядачем та оточенням. Сфотографувати – означає невтручання, відокремлення та прийняття спостережливої позиції. Це створює певний бар'єр, який може нібито «захистити» фотографа від дійсності.

У своєму останньому опублікованому при житті есеї «Camera Lucida», видатний філософ, семіотик, літературознавець та представник структуралізму та постструктуралізму Ролан Барт, досліджував природу фотографії, порушував питання її художньої мови та вивів два основних поняття – Studium та Punctum. Нагадаймо, що есей «Camera Lucida», написаний після смерті матері автора, має дещо автобіографічний характер, тож у творі присутні траурні мотиви та схиляють дослідника до міркувань про смерть у її різних іпостасях, а також яку роль може відігравати фотографія загиблої людини [1].

Автор досліджує фотографію у призмі проблеми мови, а також механізмів формування сенсів. Р. Барт зазначає, що сенс взагалі з'являється у рамках існування механізму мови в синтезі того, що визначає і що визначається. У фотографії принцип сенсоутворення інший. Автор вважає, що фотографія одночасно відтворює принцип знакових систем, але не підтримує їх [1, с. 3]. Сутність фотографії, що відокремлює її від інших образотворчих мистецтв, полягає у її відношенні із референтом. Якщо у живописі може зображуватись те, що автор ніколи не бачив, то фотографічним референтом є не те, що факультативно відсилає до зображеного, а реальний предмет, що розташований перед об'єктивом, та без якого не було б фотографії [1, с. 32]. Такі взаємовідносини із референтом

перетворюють фотографію на «документ присутності», не на саму реальність, не на її образ, а на щось кардинально нове: реальність, до якої неможливо дотягнутись. Р. Брат підіймає проблеми сенсу у фотографії, наголошуючи на його невизначеності. Фотографія зображає конкретний об'єкт, наприклад, дерево, але глядач не може сказати повною мірою про що "говорить" кадр, його значення обмежується занадто широкими рамками. Філософ зазначає, що знак – неостаточна та неєдина форма сенсу. Сенс у фотографії не завжди має кінцеву форму [1, с. 24].

Два парних поняття, які Ролан Барт виводить у своїх трудах – Studium та Punctum. Studium являє собою певну тему фотографії, той контекст в якому вона існує. Напів-бажання та достатній інтерес. Те, що існує «на рівні». Те, чому можна навчитись, покращити та закодувати. Комплементарне йому поняття – Punctum. Punctum, це той «укол», що відчувають глядачі. Те, що може зробити боляче або зачепити. Це маленька деталь, яка може наділити кадр новими сенсами. Вона не може бути контрольованою та обумовлюється документальною природою фотографії. Це може бути фрагмент фотографії, жест або емоція моделі. Те, що не можна закодувати, і те, що б'є прямо в ціль [1].

Важливою для нашого дослідження з позицій методології була книга А. Руйє «Фотографія: між документом та сучасним мистецтвом» (2005) [57]. У роботі зроблено ґрунтовний огляд історії фотографії через призму філософії. Автор намагається з'ясувати, яким чином відкриття фотографії вплинуло на формування суспільства та подальший розвиток мистецтва.

Дослідники та дослідниці мистецтва, семіотики, філософії та суміжних дисциплін намагалися відповісти на питання: «Що є фотографія?». З першого погляду, відповідь задється очевидною, але чи далі занурюватись у тему, тим сильніше розпливається відповідь. Описаний вище аналіз фахової літератури пропонує погляд на фотографію, яка впливає на соціальні (новітні) ритуали. Фотографія як втручання, присвоєння, удар (punctum) або компроміс та недо-

залученість. Фотографія як акт невтручання. Підіймалось й питання взаємовідносин між фотографом та камерою. Можна сказати, що фотоапарат являє собою складну, незрозумілу (camera obscura) іграшку, проти якої треба вести гру. З'явлення фотографії перевернуло світ мистецтва. Це «середнє» та демократичне заняття, змінило не тільки природу самого мистецтва, відкривши дорогу до всесвіту символів та експресій, вона також й послугувала формуванню нових соціальних ритуалів. Загадкова природа фотографії та варіативність її форм відкриває безліч шляхів до її інтерпретацій. Напевно, не тільки апарат являє собою складну іграшку, скільки саме існування фотографії, природу якої ще слід розгадати.

Джерельну базу склали світлини Я. Солопа із серії «The plastic Mythology», які зберігаються у MOKSOP (до повномастабного вторгнення у Харкові, Україна), Grynyov Art Collection (Київ, Україна), Galleri Axel (Стокгольм, Швеція), Galerie Hors-Champs (Париж, Франція), ERA (Трір, Німеччина).

Висновки до розділу 1.

Наразі немає комплексних фахових досліджень, присвячених творчості Ярослава Солопа. Більшість текстів, на які можна спиратись при вивченні обраної теми, є науково-популярними виданнями та інтерв'ю (Л. Гольдштейн, 2012. Р. Рубльовська, 2016. А. Савицька, 2017). Отже, творчість Я. Солопа залишається маловивченою, так само як митців та мисткинь його покоління. Онлайн видання сфокусовані на широку авдіторію, демократизуючи та популяризуючи сучасне мистецтво. Ця кількість публікацій та селекція редакторів надає широке підгрунття для подальших досліджень та занурення у проблематику тих чи інших авторів, для мистецтвознавців та кураторів, а також характеризує загальні тенденції вивчення сучасного мистецтва.

Аналіз фахової літератури, присвяченої темі української фотографії, показав, що наразі в Україні захищено всього дві дисертації, які вивчають історію медіа, авторками яких є Тетяна Павлова (2007) й Вікторія Мироненко (2013). Роботи Т. Павлової були першими, які почали досліджувати та проблематизувати роботи учасників Харківської школи фотографії, так само як і виведення нею терміну «школи» в контексті практик харківських фотомитців. Серед публікацій, присвячених загальному огляду розвитку модерного та сучасного українського мистецтва, виділимо монографію «Перманентна Революція» (2020) А. Ложкіної, в якій авторка наголосила на тенденціях розвитку українського мистецтва кінця XIX – початку XXI, зокрема, приділила значну увагу фотографії та її місцю в той чи інший період часу.

Наразі не існує єдиної монографії, яка висвітлювала б історію медіуму. Проте є хронологічний поділ, який, зокрема, був озвучений О. Ляпіним: дослідник запропонував періодизацію української фотографії відповідно до соціокультурного устрою країни й розділив на три етапи. Монографія О. Трачуна з історії медіа в Україні має дещо публіцистичний та оглядовий характер. Можна виділити такі онлайн-видання як YourArt або Bird in Flight, які пропонують пересічному глядачу ознайомитися із явищами сучасного мистецтва, як-от, наприклад, дослідження на базі Музею Харківської школи фотографії (MOKSOP) або Дослідницька Платформа Pinchuk Art Centre тощо. В розділі було проведено аналіз фундаментальної фахової літератури з теорії фотографії. Дослідження теоретиків та теоретикинь фотографії, таких як: Сюзан Зонтаґ, Ролан Барт, Андре Руйє, Вільям Флюссер створили методологічне підґрунття даного дослідження.

РОЗДІЛ 2
МІФ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ФОТОГРАФІЇ: СПЕЦИФІКА УТВОРЕННЯ

2.1. Тілесний дискурс та квір в українській фотографії

У каталозі до Kharkiv Photo Forum 2020 року дослідниці сучасного мистецтва та співробітниці дослідницької Платформи PinchukArtCentre Катерина Яковоленко та Галина Глеба розмістили статтю «Місце травестії: чи був квір у харківській фотографії?» [58, с. 90-101]. Дослідниці звернули увагу на неспівпадіння радянської офіційної культури зображення тіла, де нав'язувався культ спорту та чітке визначення гендерних ролей: зазвичай, чоловіче тіло ототожнювало мужність, силу та стабільність, жіноче – готовність до материнства. Таке ставлення йшло всупереч реальності життя, в якій ознаки тендітности й мужности виходила межі усталеного сприйняття гендерних характеристик. Вихід із такої конвенційности пролягав в ігровій естетиці мистецтва представників групи «Время» (1971-й - кінець 1980-х рр.). Прийом «перевдягання», притаманний театральному ампула «травесті» є сталою характеристикою творів Олега Мальованого, наприклад, у проєкті «Блакитна Серія» (1992). Серія присвячена радянському стереотипному уявленню ЛГБТ спільноти, художник вдається до прийому «травесті» з чоловіком, який жартівливо приміряє на себе жіночу роль. «Ігрова й глузлива інсценізація щодо предмету свого зображення доводить, що не будь-яка театральність і гра з витісненими образами є травестійним або ж трансгресивним методом роботи із заявленою темою. Це — гра у гру» [58]. Серія не піднімає проблеми радянської ЛГБТ спільноти, трансгендерного переходу, а скоріш поверхнево представляє суспільні фобії.

Апогеєм представлення цих страхів стала серія «Бестіарій» (середина 1990-х) Сергія Солонського. Назва серії уособлює середньовічне місце де живе те, що людина не здатна зрозуміти, страхи перед «інакшестю», зіткнення із Чужим, яке являється відображенням зіткнення людини зі своєю підсвідомістю. Це описала дослідниця фотографії Олександра Осадча у статті «Колажний паноптікум Сергія Солонського» (2019) [24]. Власне С. Солонський заявляє, що його героїні ілюструють якості нової жінки, яка на зламі епох увібрала в себе і жіночі, і чоловічі риси. За допомогою колажних інструментів автор долає межу перформативности до рівня соціальної трансгресії.

Момент переходу між двома соціальними устроями, та його тілесне відображення у мистецтві проаналізовано у статті Насті Каліти «Неслухняні тіла. Квір як новий авангард» до журналу YourArt [15]. Концепт «слухняного тіла» описано у праці «Наглядати й карати» філософа Мішеля Фуко. «Слухняне тіло» формується у державних структурах таких як школи, місця позбавлення волі, лікарні або армійські казарми – всі вони ставлять тіло людини у співзалежні стосунки між механізмами влади та державною користю. Сучасна квір-теорія, в основу якої лягли ідеї М. Фуко, відкриває шлях до нового «неслухняного тіла», що є байдужим до зовнішньої дисциплінованої регуляції та долає минуле розділення між тілом, інтелектом, чуттєвістю та політичною суб'єктивністю. Сучасна квір-теорія побудована на відвоюванні тіла назад та захисті від державного контролю над приватним життям [15].

Насамперед, хочеться зауважити, що роботи представників Харківської школи фотографії не рефлексують напряму на проблеми квір-спільноти. Ті інструменти, що вони використовували у своїх світлинах, були методом рефлексії на оточуючі події, спробою бунту тощо. Серед проєктів в українській фотографії, що безпосередньо рефлексують на проблеми ЛГБТК+спільноти, можна виділити серію «UGLY project – Nikita» Марини

Флорової (2018), що репрезентує історію агендерної моделі Нікіти, які увібрали у себе фемінні та маскулінні риси зовнішності. Загалом майже всі роботи Антона Щебетка зачіпають проблеми квір-спільноти, але хочеться виділити серед них проєкт «Ми були тут» (2018), в якому автор намагається виправити проблему (не)видимості квір-військових. Адже у класичному уявлені армія – суто конвенційна маскулінна структура, але нашу країну з 2014 року, окрім чоловіків, захищають і жінки, геї, лесбійки, небінарні та транс-персони. Саме цьому і присвятив свій проєкт Антон Щебетко. У 2019 році у Харкові митець Саша Курмаз за підтримки кураторок Лізавети Герман та Марії Ланько – співзасновницями галереї The Naked Room реалізували проєкт «Queer Garden» (2019). Суть перформансу полягала в інтервенції у міський простір із залученням ЛГБТК+ спільноти. Вони висаджували рослини, але тільки ті, що є діецйними, тобто ті рослини, що мають дві статі та були тільки жіночими представницями.

2.2. Проблема колоніального погляду в сучасному українському мистецтві

Після початку війни в Україні у 2014 році в Українському мистецькому дискурсі все частіше застосовується деколоніальна оптика, яка тільки підсилилась із початком 24 лютого 2022 року повномасштабної війни росії проти України. Ми можемо спиратись лише на європоцентричний контекст, де частіше за все, під цю оптику потрапляють минулі колонії таких імперій як Британська, Французька, Іспанська, Австро-Угорська, тощо, але коли йдеться про російський колоніалізм, він частіш за все замовчується, адже останній мімікрував під географічні «великі території», що не знаходяться на іншому континенті. На жаль, європейські колеги, а іноді й ми самі, не до кінця усвідомлюємо, як на це рефлексувати і як цьому протидіяти. Російський імперіалізм проявляється у численних аспектах: від винищення

української мові та ідентичності, до присвоєння досягнень української культури, як от, наприклад, включення Казимира Малевича до пантеону «русского авангарда».

На початку війни у 2014 році та повномасштабного вторгнення 2022 року багато українських дослідників мистецтва почали звертатись до деколоніальної проблематики. Вивчати природу російського імперіалізму. Як-от, наприклад, мистецтвознавиця Катерини Яковоленко у статті “Landscape, Decolonial and Ukrainian Resistance”, друкована в онлайн-виданні Block в березні 2022 року [45]. Авторка звернулась до пейзажного жанру, який відображав воєнну інтервенцію до природного оточення. Прикметно, український поет і митець Т. Шевченко прирівнював руйнування екосистеми під час Кримської війни 1853–1856 років та експедиції у Аральського моря 1848 – 1849 років до воєнних злочинів проти людства. Маємо зауважити, під час сучасної повномасштабної війни російська армія своїми агресивними діями не просто чинить шкоду, але й навмисно руйнує екосистему навколишнього середовища, зокрема, природних заповідників, національних парків тощо. Майже 200 років тому, в 1848 році, на акварельному аркуші «Пожежа у степу» Т. Шевченко відобразив палаючий обрій та жахи бойових дій. Актуальною в контексті зазначеної проблематики, як на нашу думку, є перформативний проєкт «Flowers, Stars and Snowflakes» (2023, Норвегія) харківської нео-концептуальної мисткині Ольги Федорової. У перфомансі на фоні норвезького пейзажу, героїня проходить з напівпрозорою тканиною, на якій зображено противотанкові їжаки [Іл. 44, 45, 46]. Така тендітна форма вступає у конфронтацію із страшним воєнним контекстом, «ввічлива інтервенція» показує воєнний досвід, який всюди переслідує українців та українок, де б вони не були; а також відсутність вибору, адже війну не хвилює, у який місцях тривають бойові дії. На противагу, у позитивній конотації, перформанс може показувати надію на мирне майбутнє, де залізобитонні їжаки втрачають свою функцію та стають двомірними

зображеннями на тканині, крізь яку просвічується цвітіння квітів, морський прибій, каміння, ліс.

У своєму проєкті 2014 року «Кожен хоче жити біля моря» український митець Нікіта Кадан звертався до репрезентації архіву у галерейному просторі та рефлексує на історію Кримського півострова. Депортація кримських татар 1944 року за наказом Сталіна, йде всупереч із утвореним образом популярного курорту для радянських громадян. Після розвалу СРСР 1991 року етнічні групи почали повертатись на батьківщину, самовільно будуючи оселі. У мистецькому проєкті використано архівні фотографії кримських татар та геометричні форми малюнків нових осель, що почали руйнуватись після окупації росією та новою хвилею ксенофобії. На момент 2024 року цей проєкт лише набув своєї актуальності: у контексті військової деокупації анексованого півострова очікуються бої. Окрім стратегічного, геополітичного значення, Крим втілює в собі й культурно-історичні коди для багатьох етнічних груп, для яких він був і залишається рідним домом. Серія Ярослава Солопа «Вічне повернення» (2014) також підіймає цю проблематику – саме її аналізу присвячений розділ 3).

Через деколоніальну оптику досліджує мистецтво України, Східної Європи та Латинської Америки українська кураторка та історикиня Світлана Бєдарєва. У червні 2022 року на онлайн-платформі MoMA вийшла її стаття «Decolonization and Disentanglement in Ukrainian Art» [3]. Дослідниця звернула увагу на постколоніальний процесс вивільнення мови як аспект пошуку української ідентичності на прикладі інсталяції «Ящик для трьох літер» (1994) Групи швидкого реагування (Б. Михайлов, С. Братков), що яскраво ілюструє цей процес, підкреслюючи відмінності російської та української мови. У ящику були представленні латунні літери «і, ї та є», яких немає у російській абетці, також до інсталяції додалась табличка із лозунгом «Хлопці гуртуємось! Дівчата єднаємось!», що була оформлена у стилістиці таблиць державних структур. Цей проект створювався за часів соціально-

політичних змін, коли старі символи поступово витіснялись з культурного простору (часто ініціатива йшла від влади), нові ще не з'явилися, а політика українізації зустрічала неоднозначну реакцію населення. Важливим є аспект сепарації від російської культури. Яскравим прикладом є акція Групи швидкого реагування «Плюємо на Москву» (1994). У харківському зоопарку художники видресирували верблюда: коли він повертався згідно компасу у сторону Москви, художники разом із верблюдом плювали у її бік. У кінці перформансу верблюд отримав український коровай.

Знаковим проєктом у виявленні української ідентичності є твір «Патріотизми» (2008) групи Р.Е.П. (Леся Хоменко, Нікита Кадан, Жанна Кадирова, Ксеня Гнилицька, Лада Наконечна та Володимир Кузнєцов). Художня група розробила набір піктограм, що уособлювала базові знаки та символи, які за своїм принципом нагадували ієрогліфи. «Колись іще Мішель Фуко в "Археології знання" писав, що лад письма зумовлює світосприйняття і процес мислення. Азбука фіксує звуки, а ієрогліфи — ідеї й поняття. Саме такі ідеограми створює група "Р.Е.П.". Складаючи їх у монументальні тематичні панно, художники розповідають глядачеві гостросоціальну історію, яка зрозуміла без перекладу на якусь національну мову. Основна смислова рамка проекту — пошук універсальної мови та питання про те, чи можливий патріотизм без націоналізму й патерналізму», – розмірковує дослідниця Аліса Ложкіна у монографії «Перманентна революція» [19].

Таким чином, можна простежити характер художніх творів, що воліє сепаруватись від російського імперіалізму. Цей процес загострився після здобуття Незалежності 1991 року та соціо-політичних катаклізмів 2014-го та 2022-го роках. Художники та художниці воліли підкреслити різницю між двома країнами та зруйнувати шкідливий російський наратив про «братські народи».

2.3. Дослідження сучасної міфологічної системи

Ярослав Солоп використовує античну міфологію як зручну форму, зрозумілою для закордонного глядача, адже античність слугує основою для західної культури [7]. Давньогрецькі міфи та легенди оповідають історії, зрозумілі сучасній людини. Герої творів будь-то боги, герої або явища мають людський характер, тому надають волю інтерпретація та реплікації. Міф є надважливим компонентом давньої та сучасної культури. Погляд на міфотворення пропонували дослідники та дослідниці з культурологічно-філософського поля, представники психоаналізу, структуралісти та постструктуралісти, соціологи тощо. На початку ХХ ст. звернули увагу на міф З. Фройд та його послідовники, пропонуючи концепцію «масового несвідомого» або «колективного сну». Згідно з теорією З. Фройда, культура народжується разом із людиною як система проєкцій її фобій. Виникають певні заборони та ритуали, які символічно їх порушують. Теорію З. Фройда розвинув К. Юнг. Проте, на відміну від свого попередника учений трактував колективне несвідоме не як витіснені та неприйнятні для суспільства захоплення, а як головне вмістилище культури, де зберігаються її «прообрази» і «проформи», котрі виникають в аспекті міфологічної свідомості. Їх він називав «архетипами» [9].

Цікавим є дослідження вже згаданого раніше Р. Барта. У збірці есеїв «Міфології» та статтях з семіотики культури «Система моди» вчений розглядав, з одного боку, міф як текст, в якому взаємодіють різні семіотичні системи. У тексті (міфі) унеможливлюється відділення та виокремлення конкретного символу та однозначне інтерпретування. З іншої сторони, Р. Барт, не заглиблюючись в дослідження первісного міфу, вивчав його вплив на сучасність. У сучасній культурі міф перестав себе представляти як систему образного мислення, перетворюючись на інструмент констатування політичної демагогії; міф являє собою історію, що перетворилась на природу.

Під «міфом» дослідник бачив спосіб структурування та конотації культури, що ідеологічно підтримують існування капіталістичної системи, наприклад, світ моди, кіноіндустрія, спортивні видовища тощо [46, 47].

Окрім візуального мистецтва це так само зустрічається в літературі. Сучасні колажі Ярослава Солопа можна, у якійсь мірі, порівняти із «Енеїдою» Івана Котляревського. Загальновідомо, автор нівелює пафос давньоримської версії, що написана Вергілієм та наділяє персонажів приземленим характером, тогочасною українською мовою та жаргонізмом. Але ця зовнішня комічність не зупиняє внутрішню серйозність твору. У поемі І. Котляревський рефлексує на актуальні події – ліквідацію Запорозької січі, порівнюючи це із руйнуванням Трої. Таким чином, у будь-який час діячі та діячки культури прибігають до аналогій свого часу із античним міфом. Це обумовлено самим характером та концепцією давньогрецького міфу – у центрі уваги давньогрецької культури постає людина, її недоліки та переваги, а багато історій сфокусовані на людських рисах характеру, які зберігаються крізь століття. Саме тому античний міф завжди зберігає актуальність та легко інтерпретується.

Якщо переходити до питання, чому Я. Солоп використовує античні сюжети у «Пластмасовій міфології», посилаючись на інтерв'ю та особисту розмову з автором, стає відомо що у художника виникає інтерес до античної культури з дитинства, коли йому бабуся читала на ніч давньогрецькі міфи [31, 32]. Під час створення серії, Я. Солоп працює із сучасним українським контекстом, але використовує інтернаціональну мову, символи та сюжети, які зчитуються представниками всієї західної культури.

Дослідниця сучасного мистецтва та кураторка Тетяна Кочубінська у 2020 році написала статтю для дослідницької платформи Pinchuk Art Centre «У пошуках середнього: тема героя у Харківській фотографії межі 1980-х – 2000-х» [16]. Основну тезу, що можна прослідкувати у статті, є те, що харківські фотографи намагались зафіксувати час бурхливих перемін у свої

творчості. Порівнюючі роботи Сергія Браткова із традицією передвижників, Т. Кочубинска наголошує на болючому бажанні фотографа знайти цього героя у пересічній людині: моряк, секретарка, воєнний, сталевар, тощо. На противагу ідеалізованому образу, С. Братков пропонує гуманістичний, інтимний та реальний образ героя. У зазначений період, коли наближається розпад СРСР, послідовники Харківської школи фотографії знаходять цього героя у тих, хто «не зміг». Ті, хто не змогли адаптуватись до нового життя, нової країни, не змогли знайти роботу або своє місце у новому суспільстві. Деякі фотографи займали позицію спостерігачів, як от Євген Павлов у серії «Психоз» (1983 р.). У серії представлено чоловіка, що потрапив до психіатричної лікарні через алкоголізм, але у призмі Є. Павлова, його страждання порівнюються із мучеництвом Христа, де проводиться явна паралель із живописом Андреа Мантеньї. Інші фотографи сублімували свої власні почуття та знаходили валідацію у маргінальному суспільстві, як у серії «Історія Хвороби» (1997 – 1998) Бориса Михайлова, де автор документує безхатченків, та у багатьох інтерв'ю наголошував на ментальному «автопортретизмі» серії. А деякі із фотографів ставали прямими учасниками зображених подій як Роман Пятковка у серії «Новий Герой» (1988 р.). У серії зображено тогочасну панк-тусовку, а поверх зображень написані строчки пісень Віктора Цоя. Бажання змін, самоорганізація, новий зовнішній стиль та сексуальна розкутість стали характеристиками героїв Р. Пятковки. На противагу Р. Пятковці, де цей герой бунтує проти будь-яких догм та кліше, «Мрійники» (2008) групи SOSka задаються питанням пошуку власної ідентичності та свого призначення у цьому світі. І панки Р. Пятковки і підлітки-емо SOSka говорять про нового героя із музичних субкультур. Наостанок авторка статі Т. Кочубинська ставить питання, яким буде герой нового покоління, чи взагалі залишається місце цьому питанню чи воно відпаде? [16].

Окремо від героїзму, хочеться й підняти тему «авторського міфу», який також яскраво виражено у Харківський школі фотографії. Як зазначила дослідниця та кураторка MOKSOP, Олександра Осадча, спроба поділити художнє явище на генерації з одного боку є логічним кроком у дослідженні та архівації, а з іншого боку, значно спрощує цю істоію та потребує постійних пояснень [25]. Як приклад можна навести діяльність Віктора (1947) та Сергія (1972) Кочетових – батька та сина, що формально відносять до другого покоління Харківської Школи, цей поділ не є лінійним, бо постійно присутній взаємообмін між їхніми учасниками. Також, слід наголосити на тому, деякі роботи що зберігаються у колекції MOKSOP та підписані обома авторами, мають відлік з того часу, коли Сергій ще був підлітком та навчався у школі [25]. Іншим прикладом «сімейного міфу» є творчість Сергія Солонського, який наголошував на тому, що фотографією займався ще дід майстра від кінця XIX століття, до фотолабораторії якого мав доступ і сам С. Солонський [24].

Є цілий спектр робіт, що рефлексують на внутрішні історії, міфології серед учасників Харківської школи фотографії, це виділили в експозиції куратори та кураторки виставки «Автор у грі» (2021 р., ЄрміловЦентр, Харків). Це ускладнює методологію та роботу із архівним матеріалом для дослідників та дослідниць, які мають понуритись у ці історії, брати в увагу особисті взаємовідносини фотографів та фотографок, чиї доповіді мають розбіжності, можуть бути видумкою або наповнені суб’єктивізмом.

«*Ми живемо в епоху, де нема призначених героїв – кожен може героїзувати та міфологізувати себе певним чином завдяки інтернету. І це не добре і не погано – це даність та можливості сучасного світу.*» – коментує Ярослав Солоп [7]. Але чи є цей героїзм реальний? Часто неможливість перевірити факти та фізична дистанція стають інструментом маніпуляцій глядачами. Іноді не треба навіть викривати свою особистість, адже можна створити творче альтер-его. Найвідомішим прикладом можна

назвати стріт-митця Бенксі, що спонукає всіх, хто хоч раз чув це ім’я будувати теорії конспірації навколо його персони.

Висновки до розділу 2.

Було проведено аналіз специфіки утворення сучасного міфу в українській фотографії. На прикладі робіт учасників Харківської школи фотографії можна прослідкувати шлях становлення тем у фотографії перед розвалом СРСР та доби Незалежності. Важливою є тема сучасного героя, де харківські фотографи споглядали за суспільним настроєм та фіксували маргінальні та субкультурні течії, як-от у роботах Б. Міхайлова, Р. Пятковки, О. Мальованого та групи SOSka. У їхніх роботах є відхід від конформіської течії, того що диктувала радянська цензура. Замість цього представники ХШФ фіксували реальність та зміщали фокус на «гуманістичність» зображення.

Тілесність та провокація завжди була невід’ємною частиною робіт харківських фотографів. У призмі квір-теорії, можна відзначити «Блакитну серію» (1992) О. Мальованого, яка зображає чоловіка, що приміряє на себе жіночій одяг. Однак, ця серія не рефлексує на проблеми трансгендерного переходу, це скоріше є інструментом відображення суспільних фобій. Апогеєм відображення цих фобій стала серія «Бестіарій» (середина 1990-х) С. Солонського, яка водночас відображає трансгресію між двома соціальними устроями. Загалом роботи представників Харківської Школи Фотографії не рефлексували напряму на проблеми ЛГБТК+ спільноти, а зазначена вище тема почала підніматися в Українській фотографії у другій половині 2010-х роках, як от у проєктах Марини Флорової «UGLY project – Nikita» (2018), Антона Щебетка «Ми були тут» (2018) та Саші Курмаза «Queer Garden» (2019).

РОЗДІЛ 3

«ВІЧНЕ ПОВЕРНЕННЯ» (2011 – 2014) ТА «ПЛАСТМАСОВА МІФОЛОГІЯ» (2011 – 2016) ЯРОСЛАВА СОЛОПА: ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ

3.1. «Вічне Повернення» на руїни полісу

Назва серії «Вічне Повернення» відсилає нас до центрального поняття у філософії Ф. Ніцше, що було описано у «Веселій науці» (1882) та «Так казав Заратустра» (1883 – 1892). Концепт фокусується на тому, що на безкінечному відрізку часу зі скінченним числом подій, усе має повторюватись. Концепту вічного повернення приділяє свою публікацію докторка філософії та викладачка кафедри філософії у «Львівській Політехніці» Марія Синельнікова: «Через це у Ніцше немає однозначного формулювання вічного повернення. Простіше (онтологічне) розуміння вічного повторення полягає в тому, що воно є повторенням усього в нескінченному часі нескінченну кількість разів. Складніше (космологічне) трактування полягає в тому, що Ніцше розглядає життя як потік вічного та абсолютного становлення, в якому немає ні кінцевої мети, ні логіки, а є лише цілісність складних комбінацій елементарних частинок та квантів сили, які розуміються не фізично, а біологічно. Оскільки число елементів обмежене, а число квантів постійне, то періодично повинні складатися комбінації, які вже були раніше, тому все становлення існує суто в рамках вічного кругообертання та постійної кількості сили» [36, с. 39].

Насправді, концепція вічного повернення, як циклічності часу притаманна багатьом культурам та міфам у тих чи інших формах. Вважається, що найбільш знаковий символ циклічності часу Уроборос – змій, що їсть свого хвоста, вперше з’явився в культурі Стародавнього Єгипта, перейшов до культури античної Греції. Так само можна його знайти на

території Скандинавії, Індії та Китаї (як-от, наприклад, зображення дракону Чжулун, що знаходили з часів неоліту). Тема вічного циклу була фундаментальною для космогонічних міфів, що пояснювали походження всесвіту, інтерпретувалася в есхаталогічних розділах теології й філософії. Близькою до зазначеної тематики, як вважаємо, була ідея Сансари, як циклу переродження душі, що лягла в основу індуїзму, буддизму, джайнізму та сикхізму.

Про циклічність історичних подій, які за висловом Ф. Ніцше, трапились мільйони років тому та повторяться через мільйон років [36], йдеться й у фото-серії Я. Солопа «The Eternal Return / Вічне повернення» (2011 – 2014). Справа йде про анексію Криму й російську окупації півострова, що сталася в 2014 році, – події, яка повторилась від часів російсько-турецьких війн 1735 – 1829 років та Кримської війни (1853 – 1856).

За задумом автора, серія планувалась у 2011 році як споглядання за Кримом у звичній курортній атмосфери, але без натовпу туристів. «Ми спостерігали безлюдні пейзажі, дивилися на зірки в небі та фотографували скелі. Цитували “Одіссею” Гомера, збирали на узбережжі камінці, вдихали солоне повітря і спостерігали за хвилями Чорного моря», – розповів Я. Солоп [7]. Після повернення до Києва, плівка залишилась непроявленою. Погляд на світлини змінився в 2014 році, після російської анексії півострова. Світлини стали документом минулого, яке вже не можна повернути. Під час друку фотографій Я. Солоп розмальовував негативи таким чином, що після залишались блискавкоподібні сліди. Такий технічний прийом порушує усталене уявлення про фотографію як про «схоплений момент» й нагадала бартовський вислів про «позачасовість медіа» [1], адже проєкт «стався» лише через три роки після того, як світлини були відзняті, й набули нових значень.

Сюжетно-тематичний й ідейний ряд «Вічного Повернення» Я. Солопа спокушає провести паралелі із живописною серією «Напружений Горизонт» (2022 – 2023) [іл. 41, 42, 43] Ельміри Шемседінової. Художниця

кримськотатарського походження намагалась відтворити образи дитинства, що їх багато разів фіксувала у своїх етюдах. Через неможливість повернутись додому та малювати з натури, Е. Шемседінова користувалась тим, що закарбувалось у її пам'яті. Монохромні, холодно-сірі краєвиди розділені що розділені кольоровими плямами на дві площини: море та небо. Це відчайдушне бажання та неможливість повернутись до Криму поєднує серії Я. Солопа та Е. Шемседінови. Обидві серії використовують монохромність (як деякі чорно-білі фотографії у «Вічному поверненні») та доповнюються абстрактними плавкими лініями, завдяки яким зображення розчиняється, тане в омуті спогадів. Ці образотворчі елементи нагадують про тягнучу позачасовість серій, про те, чого вже немає, про місця, в які митці воліють повернутись.

Продовжуючи «позачасовий»" наратив «Вічного Повернення», слід наголосити на багатогранній історії Кримського півострова за різних історичних періодів: давньогрецької колонії, Боспорського царства, Кримського ханства, об'єкту війн між Османською та Російською імперіями, частиною УРСР та автономної республіки у складі незалежної України. На кадрах з «Вічного Повернення» можна побачити руїни грецьких будівель, ймовірно храмові або адміністративні забудови з Херсонеса, прикрашені коринфським ордером. За ними йдуть кадри парку розваг радянських часів у Севастополі, того самого «популярного курорту», який приховує за собою криваву історію півострова. Цей контекст, у Беньямінівському розумінні створює Ауру, що являє собою унікальне сплетіння місця, часу та художніх інструментів. Пустий, темний парк розваг та відсутність людей кажуть нам про те, що з цим місцем могло щось статись, але на момент створення кадру це був просто нетуристичний сезон. Кадри 29, 30 та 31 як раз і відсилають до концепції «смерті у майбутньому» Ролана Барта [іл. 34, 35, 36].

Історичну та культурну еклектику Кримського півострова яскраво ілюструє 16 світлина, де в одному пейзажі поєднані давні руїни, за якими

одразу видно відносно сучасну архітектуру Балаклави біля затоки, краєвид, що притаманний багатьом пострадянським містам.

На 14 світлині ця сучасна архітектура нівелюється [іл. 31]. Побудова та композиція кадру скоріш нагадує історичні пейзажі, що могли бути написані й у XVII столітті. Насправді багато фотографій «Вічного Повернення», де зображено пейзаж, нагадують італійський жанр капріччо, на якому зображуються старовинні руїни та настояні атмосферою, ностальгії, чогось стародавнього але не забутого.

Показовим є 48 кадр, де зображено пропаленої наскрізь фотографію моря та гальки [іл. 38]. Це нагадує нам про об’єктність фотографії, що ми маємо сприймати її цілком, а не тільки те, що на ній зображено. Схожий прийом використовував Лучо Фонтана, прорізуючи монохромні полотна, аби побудувати просторову теорію соціалізму. Але насамперед, ця світлина про руйнування, початок війни та втрату через вогонь зображеного Чорного моря.

Цікавою є і паралель між «Вічним Поверненням» Я. Солопа та книзі «Міф про вічне повернення» (1949) румунського історика релігії Мірчі Еліаде. М. Еліаде описує міфологічний погляд на світ, що притаманний людям з багатьох різних культур у традиційних та архаїчних суспільствах [51]. У цьому контексті, концепція вічного повернення характеризується постійною ностальгією та бажанням повернутись у міфологічний час. Тут йде мова про повернення у священний вимір, який відтворюється у міфах та ритуалах, їхню циклічність. Як, наприклад, новорічні ритуали у давній Месопотамії, де початок року ототожнюється із початком буття. У «Вічному Поверненні» Я. Солопа також прослідковуються нотки ностальгії за часом, у якому автор не міг бути (анемоя) – давньогрецької колонізації. Також, тут йде мова про повернення і у конкретний проміжок часу – мірні часи, до вторгнення російських військ.

3.2. Штучні легенди та «Пластмасова міфологія» Ярослава Солопа

«Пластмаса не є стільки речовина, скільки сама ідея її нескінченних трансформацій; яка випливає з її повсякденної назви «пластик», вона зримо впливає на здатність матерії приймати будь-які форми», – зазначав дослідник Р. Барт [46, с. 97]. Саме здатністю трансформуватись і змінюватись можна схарактеризувати серію Ярослава Солопа «Пластмасова міфологія» (2011-2016). Міфологічні образи і сюжети античності, що ними надихались митці впродовж століть, змінюють свою форму і змістовне навантаження в призмі сучасного мистецтва. Це можна прослідити і в творах Я. Солопа.

В мистецтвознавчій літературі існує чимало досліджень, що присвячені античній міфології та зверненню до неї в класичному мистецтві, зазвичай цей фокус не закінчується на мистецтві XIX століття. Мистецтво доби модернізму і тим більше постмодерністське мистецтво, в тому числі українське, інтерпретує цю тему з неменшою вигадливістю й серйозною іронією. Слід пригадати, наприклад, живопис О. Ройтбурда або графіку В. Кулікова. Їхні живописні та графічні роботи експлуатують атрибути античних сюжетів та переосмислюють їх в призмі часу, в якому жили автори.

Діалог з античною міфологією очевидний і в фотографічній серії Я. Солопа. Втім, зазначимо, інша справа – фотографія. Річ у тім, що за своєю природою фотографія – «документальна», в ній набагато складніше відтворювати та зчитувати символи, знаки, що мали надсилати до сакральних або міфологічних сюжетів. Автор використовує колаж та поєднує атрибути античної міфології та сучасної поп-культури в «Пластмасовій міфології», реалізуючи ці трансформації в призмі сучасності та відкриваючи поле для гри із сенсами та смислами.

Ярослав Солоп використовує античну міфологію як зручну форму, зрозумілою для закордонного глядача [7], адже античність слугує основою для західної культури. Давньогрецькі міфи та легенди оповідають історії,

відомі сучасній людини. Персонажі творів будь-то боги, герої або явища мають людський характер, тому надають волю інтерпретаціям та реплікації. Міф є надважливим компонентом давньої та сучасної культури. Погляд на міфотворення пропонували дослідники та дослідниці з культурологічно-філософського поля, представники психоаналізу, структуралісти та постструктуралісти, соціологи тощо.

У серії «Пластмасова міфологія» Я. Солоп переосмислює античні сюжети та їхніх героїв: міф про падіння Трої, Аїда та Цербера, Сциллу та Харібду, Нарциса, Едіпа, Гіацинта, Морфея, Фобоса, Гідеона, Геркулеса, Атласа, Ахілеса та Артеміду. Але в той же час автор створює свій образний ряд, стилізуючи його під античну міфологію. Це відображається, перш за все, у назвах творів, наприклад, «The myth of virginity», «The myth of justice», «The myth of choice», «Myth of Greenpeace», «Gedeon and Coca-Colla», «Olimpus. Exit». Таким чином, завдяки деяким назвам в серії автор нагадує, що фотографії не про давньогрецьку культуру, а про наш час.

Ярослав Солоп застосовує плівкову фотографію та діджитал-колаж. Фотографії зроблені зі спалахом, що допомагає виокремлювати людські фігури, і робити людську шкіру білішою як мармур античних скульптур.

У колекції музею ХШФ здебільшого представлені рані роботи серії, але можна побачити, як із плином часу Я. Солоп все частіше відходить від постановчої фотографії у бік абстрактного колажу. Наприклад, якщо порівняти роботи Phobos (2012) та Farwell to Morpheus (2016), можна помітити, що в першій роботі автор «приховує» колажні надбудови завдяки тону тла, а в другій – навмисно підкреслює ці «шви», монтує цю ілюзорну реальність. Назва серії «Пластмасова міфологія» підкреслює штучність зображень, моделі нібито “граються” в античних богів, героїв та монстрів.

Автор проводить паралелі між давньогрецькою міфологією та сучасною поп-культурою. Наразі завдяки соцмережам кожен та кожна може займатись власною міфотворчістю, користувачі переповнюють інфополе

своїми цифровими копіями, можуть створити неіснуючу особистість та комунікувати через цей симулякр. Відомі бренди, займаючись рекламною компанією, створюють певні символи (логотипи), які із ними асоціюються та відсилають до умовного образу споживача. Коли ми бачимо логотип Dior або McDonald's, ми одразу розуміємо, що йдеться не просто про одяг або їжу, а про цілу історію, яка міфологізує бренд. Так само й з героями кінематографа або анімаційних картин: якщо ми бачимо, наприклад, Гаррі Поттера, то розуміємо, яка історія стоїть за персонажем. Все це є культурними кодами сучасності та елементами сучасної міфотворчості, це історія, яка перетворилась на даність (природу), в якій ми існуємо.

Поєднуючи в одному зображенні міфічні сюжети та знаки, знайомі для сучасного глядача (логотип Шанель, герой з гри «Супер-Маріо», неонові вивіски тощо), Ярослав Солоп створює діалог культур, змушує естетику різного часу резонувати між собою.

На світлині «Scylla and Charybdys» два чоловіка тримають один одного за лікті. В «Одіссеї» Гомера, Сцилла та Харібда – два морських чудовиська, де Сциллу порівнюють зі скалою, а Харибду із виром [іл. 6]. Швейцарський живописець епохи романтизму, кінця 18 - початку 19 ст., Й. Г. Фюслі в своїх однойменних роботах зобразив чудовиськ експресивними мазками, майже абстрактними створіннями на межі чудовиська та природного явища. У Я. Солопа – це дві конкретні людини, їхня поза більше нагадує римську скульптуру борців, аніж чудовиськ. Композиційно, своїми тілами моделі утворюють трикутник, який може нагадувати скалу. На плечі одного з них сидить синиця, поза ними знаходиться колона із гербом України, вони нібито перекривають до нього шлях.

На світлині «The mortification of Cerberus» (англ. умертвіння/приборкання/утихомирення Цербера) сидить чоловік у напівзанедбаній маленькій кімнаті [іл. 5]. Праворуч знизу знаходиться відро з пустими пляшками, скоріш за все з під алкоголю. Ліворуч на рівні плечей

сидить маленький песик – французький бульдог. Герой (Аїд) однією рукою гладить цуценя по голові й дивитися в камеру. Англійське слово “mortification” має кілька значень: умертвіння або приборкання – ці дві форми слова добре описують сюжет світлини, адже своїм жестом герой нібито приборкає свого стража. Одночасно Аїд – бог підземного царства мертвих, давньогрецьке хтонічне божество та однойменне потойбічне царство. Саме тому мотив «умертвіння» доречний до сюжету. В іншій руці засобами колажу додана корона – символ влади над мертвими. Майже покинутий інтер’єр та сніг на підлозі відсилають до похмурого царства мертвих. Але річ у тім, що перед глядачем постає не олімпійський бог і не триголове чудовисько, що стереже царство. Це всього-на-всього маленький собака, чоловік (сучасна людина) та напівзанедбане приміщення. Цей авторський жест пронизує усю фотографічну серію – нівелювання героїчного пафосу давньогрецьких міфі, та застосування сучасної, іронічної оптики для створення нових культурних кодів.

Роботи «The myth of justice» (англ. міф про справедливість) та «The myth of choice» (англ. міф про вибір) відсилають нас не до якогось конкретного давньогрецького сюжету, а до явищ, що відбуваються впродовж історії людства [іл. 3, іл. 4]. Питання справедливості часто піддається сумнівам та міфологізується зі сторони суспільства або людини. Кому надається влада чинити справедливість та вирішувати майбутнє іншої людини? В античній культурі такою владою володіли боги. На світлині колажем доданий павив, що стоїть над юнаком. Павич – символ богині Гери. В інших культурах зображення павича сакралізувалось, а «очі» на його пір’ї у християнстві означали прискіпливий погляд янголів та Бога. у давньогрецьких сюжетах Гера несе свою особисту справедливість та карала неугодних собі персонажів, часто діяла у своїх інтересах. Символ її присутності підштовхує до думки, що навіть боги можуть помилятись та нести сумнівну «справедливість», не кажучи й про реальних людей.

«The myth of choice» можна інтерпретувати як сумніви та міфологізацію особистого вибору людини. На світлині зображені два лебеді, що утворюють своїми шиями серце. У деяких випадках вибір коханої людини може нести за собою засудження суспільства. Цей мотив зустрічається у всіх культурах та ґрунтується на різних формах дискримінації: наприклад, міф про Білу Змію у Китаї оповідає про трагічне кохання богині/демонеси до смертного юнака. Трагедія «Ромео та Джульєтта» Вільяма Шекспіра оповідає про кохання людей із двох ворожих родинних кланів. Цей твір, авторства конкретної людини, сьогодні перетворився на міф. У сучасності з'являються засудження кохання, що базуються на расизмі, гомофобії, класової сегрігації тощо. На світлині у моделі перекриті очі діадемою; можна припустити, що це відсилання до богині справедливості Феміди. Один із її символів – перев'язані очі, що демонструє її об'єктивність та неупередженість. Коли людина опиняється перед складним вибором, треба мислити холодно, приймати до уваги всі факти та пам'ятати про наслідки.

Головним візуальним акцентом на роботі «The myth of virginity» (англ. міф про цнотливість) [іл. 2] є велике червоне полотно, що зображає фонтан крові після першої пенетрації. Робота трактує слово «міф» як загальні погляди або збудження. Навколо жіночої цнотливості існує дуже багато хибних уявлень, що існують у різних культурах, а у сучасному світі обумовлюються недостатньою якістю сексуальної освіти.

На фото «The Troic Hourse» (*англ.* троянський кінь) лежить оголений чоловік, за ним розташовано два дорожніх знаки: на одному з них написано «крым наш», інший попереджає про танкову небезпеку. Робота створена в 2014 році, коли було анексовано Крим, пройшла «Революція гідності» та розпочалась війна на сході України. До опису, можна додати політичну спрямованість роботи та аналогію, що проводить Я. Солоп між російсько-українською та троянською війнами.

Роботи «Farwell to Morpheus» та «Farwell to Hercules» (англ. Прощання із Морфеєм, прощання із Геркулесом) сильно виділяються на фоні інших робіт Я. Солопа в колекції MOKSOP за рахунок горизонтального формату. Їхні розміри (40х60 см) нагадують скоріш живописні полотна. Їхні сюжети, як і в інших світлинах, обертаються ланцюгом несподіваних метафор.

Події «Farwell to Hercules» розгортаються на березі річки: живописне тло (характерний український пейзаж з річкою, гілками дерев) важливий автору світлини для підкреслення меланхолічного настрою – сцени прощання двох юнаків в вінках із чарівних квітів [іл. 16]. Вмонтовані в сюжетну канву засобами колажу п'єдестал у вигляді іонічної колони із золотим шоломом для американського футболу (трофей) і орел, розташований праворуч від одного із юнаків, змушують пригадати історію викрадення зевсовим орлом Ганімеда: закоханий у вродливого юнака Зевс наказав доставити того на Олімп і дарував йому безсмертя. Цей міф оповідає про виникнення сузір’я Водолія. На першому плані, як здається, розташований Іолай – товариш, спутник та коханець Геракла. Як відомо, Іолай допомагав Гераклу у боротьбі із Гідрою, а коли Геракл взяв Іліду, він влаштував олімпійські ігри, у яких переміг Іолай. Саме на цей сюжет натякає трофей у вигляді шолома.

Світлина «Farwell to Morpheus» створена в 2016 році. Важливо зазначити, Ярослав Солоп із плином часу відмовляється від «сюжетної» фотографії та створює більш метафоричні та майже абстрактні колажі [іл. 15]. «Farwell to Morpheus» — свідоцтво цьому. Більшість простору займає пейзаж із скалою, печерою, лісом та нічним небом. На кущі лежить чоловік, його тіло майже зливається з рослинністю, обличчя не видно, нижня частина тіла прикрита колажним зображенням лебедя. Фігура людини нібито левітує в повітрі. Сюжетика світлини асоціюється з давньогрецьким міфом про Леду та Зевса, який перетворився на лебедя та оволодів жінкою, і з образністю Морфея – давньогрецького бога добрих снів (пророчих або брехливих).

«Прощання із Морфеєм»– може набувати інших конотацій, як алегорія безсоння або процес пробудження.

З вищеописаними світлинам, за настроєм схожа світлина «In memory of Hiacynth» (2011) (англ. В пам'ять про Гіацинта) [іл. 13]. Згідно із давньогрецьким міфом, Гіацинт – надзвичайно вродливий юнак, у якого закохались бог світла та мистецтв Аполлон та бог західного вітру Зефір. Гіацинт обрав Аполлона та коли вони змагались у метанні диска, бог світла випадково вбив свого коханця. З його крові почали рости квітки гіацинту. Дослідники античності виділяють кілька інтерпретацій стародавнього міфу: «елліністичний декаданс», що присвячений легкій еротиці та одностатевим стосункам; антропоморфізм – надання людського обліку природі, а пізніше й раціоналізація, розвінчування містичних мотивів та перетворення на реальні об'єкти; представлення Аполлона як олюдненого персонажа, зі своїми помилками та людськими почуттями; представлення переродження та циклічності природи. На світлині Я. Солопа видно юнака, що спирається на дерево та чи-то вдумливо, чи-то із журбою дивиться у небо. Під його ногами колажна добудовані квітки гіацинту, яка наводить нас на думку, що зображений герой – Аполлон, який оплакує свого коханця.

Світлина «Atlas! Peace! Chanel!» (2015) (англ. "Атлас! Мир! Шанель") являє собою сукупність чистих семіотичних знаків [іл. 18]. Тут грає роль не стільки сюжет та не вибудовується наратив, а скоріш йде поступове нагромадження символів: античний персонаж, міжнародний символ миру та логотип бренду Chanel. Згідно з античною традицією Атлас – велетень, що тримає небозвід. У Я. Солопа Атлас тримає не всесвіт, а стан не-війни. Слід нагадати, що на момент створення світлини вже йшла війна на сході України. А слід за миром йде Chanel – втілення розкоші, до якої прагнуть багато людей. Схожі за авторським жестом є роботи «Gedeon&CocaColla» (2013); «Artemis on the hunt» (2011); "Narcissus on the sale" (2013); «Olynpic games. The sixth level» (2013). У всіх цих роботах наратив зводиться на другий план,

а митець перемішує коди різних епох, вибудовує авторську міфологему. Хотілося б звернути увагу на роботу «Narcissus on the sale» (2013) (англ. Нарцис на продаж), де головний герой Нарцис стоїть у статичній, майже ляльковій позі, як товар. Цього персонажа позбавлено суб'єктнсті. Це може тлумачитись як авторський вислів про ескорт, акцентуйованість на тому, що за гроші можна купити навіть іншу людину.

На роботі «Thanatos» (2012) ми бачимо анфас юнака у повний зріст. Навкруги нього розташовано 13 черепів – число що у багатьох культурах є синонімом невдачі. Однак, ці черепи розташовані у формі чисел на циферблаті, що може слугувати авторською інтерпретацією Я. Солопа символічного сюжету для голландського натюрморту Vanitas – нагадування про швидкоплинність життя та неминучість смерті. Танатос – один із давньогрецьких хтонічних богів. На відміну від Аїду, чия функція була правити та оберігати мертвих або Харону, який здійснював перехід людської душі між вимірами життя та смерті, Танатос був уособленням смерті, тим хто ініціював цей процес. У теорії психоаналізу З. Фройда, «танатос» слугує терміном, що означає людське прагнення до смерті. Пізніше вчений розвивав цю теорію та наголошував на тому, що еротичні та фатальні потяги людини є рушійними силами для мистецької діяльності – Ерос і Танатос.

У Більш пізніх роботах з Серії «Пластмасова Міфологія» Я. Солоп все частіше почав використовувати мотив смерті або неживого. Такі роботи як «The myph of Serenity», «The myph of frozen conflict», «Aurora», «Hermes», «Elysium» та «Eris» (усі 2016 року) зображають протези або чистини пластикових ляльок на фоні пейзажу. Ці пластикові кінцівки можуть нагадувати моторошне розірване людське тіло а також загравати із темою педіафобії – типом неврозу, коли людина боїться всього, що нагадує людину, але не є живим: пупси, барбі, манекени. Тут можна побачити новий ракурс для тлумачення назви серії, адже тут буквально зображені пластикові фігури. Ці фотографії Я. Солоп об'єднав у підцикл «Тризна за героями», що оповідає

смерті цивільних, дітей та сучасну героїзацію тих, хто став на захист країни. Таким чином, автор серії ставить в один ряд реальних людей, що постраждали або стали на захист під час війни з 2014 року, та героїв і богів стародавніх міфів.

На світлинах «Electra» та «Apollo» (2016) ми бачимо ненароджених немовлят у банках із формаліном, також на пейзажному тлі. Автор світлин оплакує жахи війни, через які деякі діти так і не народились.

Серія «The Plastic Mythology» завершується зображенням яскравої рожевої труни на тлі нічного лісу. «Farewell to Phaeton» (2016) оповідає журбу по Фатеону, сину бога сонця Геліоса, що не зміг утримати небесну колісницю та помер. Із початком війни в Україні у 2014 році, мотив смерті все частіше почав пронизувати серію «The plastic Mythology».

Загалом, роботи з серії «The plastic mythology» можна поділити на кілька груп та визначити авторські стратегії, застосовані Ярославом Солопом. *Перша група* - авторська інтерпретація давньогрецьких міфів. До цієї групи можна віднести такі роботи як: Achilles and diamod arrow, Farwell to Hercules, Oedipus. «The myth of complexes», «Omphale. The hub of Universe», «Scylla and Charybdys», «The mortification of Cerberus», «In memory of Hyacinth». У цих роботах найбільш наявні аналогії з античною міфологією. Автор пропонує власну оптику погляду на сучасні проблеми, застосовуючи античну форму та надбудовує власні інтерпретації.

Більш пізні роботи серії все частіше використовують пейзаж на тлі, а також на них все менше можна побачити людину цілком. Я. Солоп починає використовувати об’єкти або лише частини тіла. Окрім цього, робота «Olymp» (2014) виділяється на фоні всіх інших робіт зображенням газону. Робота «Two Hundred Thirty Four Tulips for Pegasus» (2016) використовує схожі мистецькі інструменти. Тут можна провести аналогію між цими двома роботами та колажем Олександра Супруна «Весна в Лісі. Конвалії» (1975). Але якщо О. Супрун завдяки колажній склейці створює горизонтальну

перспективу як у японських та китайських ксилографіях або як живописні полотна Поля Сезанна, де елементи нашаровуються один на одного, та ламають звичну перспективу, то у Я. Солопа перспектива заокруглена, та знята із широким кутом. Елементи на фоні одночасно заокруглюються, та насідають один на одного.

Друга група світлин – загальні феномени, характерні людині будь-якого часу та їхня міфологізація. До цієї категорії відносяться такі роботи, як «Exit», «Farewell to Morpheus», «Narcisus for sale», «Phobos», «The myth of Choice», «The myth of Justice», «The myth of Virginity». Тут митець не працює із міфологічним сюжетом, а міфологізує явища. Питання вибору або справедливості завжди переслідували людину у будь-який час та у будь-якій культурі.

Третя група - власне створення авторських міфологем. Насправді, будь-яка робота серії являє собою авторське висловлення та залучена у фіксування сучасної міфотворчості. Але такі роботи як «Atlas!Peace!Chanel!», «Gedeon&CocaColla»; «Artemis on the hunt»; «Olynpic games. The sixth level» вибиваються з прагнення слідувати античному сюжету або вибудовувати наратив у фотографії. Ці роботи акцентують увагу на символі як такому, символі, який може трансформуватись та отримувати часові надбудови. Я. Солоп створює діалог між давньогрецькою культурою, сучасним інформаційним полем та своїми власними враженнями.

Четверта група соціальний вислів. Світлини «The Troic Hourse», «The myth of Greenpeace», «The myth of Virginity», «Narcissus for the sale», «Scylla and Charybdys» слугують авторським висловом щодо соціально-політичних проблем. В який також можна і включити й підцикл «Тризна за героями», що є рефлексією на початок війни у 2014 році.

Подібний розподіл на групи є умовним і може піддаватись дискусіям. Деякі роботи входять у кілька груп, а деякі не завжди повністю вписуються

до них. Проте, спостереження та аналіз світлин мотивує дослідника до типологізації та упорядкування авторських стратегій.

Серія «The Plastic Mythology» – загадкова, наповнена поетизмом та чуттєвістю, іронічна та драматична. Чим довше проводити часу над аналізом кожного колажу, тим більш з'являється питань. Автор залучує глядача до інтелектуальної гри із сенсами, символами та власним інтерпретаціями.

Висновки до розділу 3.

Було проведено образно-стилістичний, іконографічний та іконолігчний аналіз серій «The Plastic mythology / Пластмасова Міфологія» (2011 – 2016) та «The Eternal Return / Вічне Повернення» (2011 – 2014) Ярослава Солопа. Виокремлено умовно чотири групи авторських образотворчих стратегій та тем, що реалізуються у роботах, а саме: 1) інтерпретація давньогрецьких міфів; 2) загальні феномени, що характерні людині та суспільству; 3) створення авторської міфологеми; 4) соціальний вислів. До останнього відноситься підцикл «Тризна за героями», що звертається до теми смерті цивільних, дітей та сучасну героїзацію тих, хто став на захист країни. Вищеописані теми стосуються всіх робіт з серії, але ті чи інші краще вписуються у запропоновані групи. Давньогрецькі міфи легко інтерпретуються, адже їхні персонажі наділені людськими рисами характеру та оповідають історії, які можуть бути зрозумілі та близькі представникам та представницям усіх культур та часів. З особистої розмови з автором «Пластмасової міфології» стає зрозуміло, що фокус серії направлено не просто на інтерпретацію сюжетів, а підняття сучасного дискурсу, використовуючи античну форму. На створення «Вічного Повернення» автора наштовхнула російська агресія 2014 року та анексія Криму.

У назву серії «Вічне Повернення» закладено ключовий концепт Фрідріха Ніцше про вічне повернення, що було описано у «Веселій науці» (1882) та «Так Казав Заратустра» (1883 – 1892). Було розглянуто серію з

точки зору багатогранної історії Криму, як місця перетину багатьох культур, починаючи з часів грецької колонізації в період VII–V століть до н. е, і закінчуючи його анексією росією у 2014 році. Серія «Вічне повернення» планувалось як споглядання за Кримом поза рамками образу туристичного курорту, але цю оптику перервав початок війни в Україні у 2014 році. Таким чином, створення серії перетворилось на соціо-політичний вислів та надало грунт для міркувань щодо сутності фотографічного медіа.

ВИСНОВКИ

1. Аналіз фахової літератури, яка стосується української фотографії доби Незалежності, довів відсутність спеціальних дослідницьких матеріалів, присвячених творчості Ярослава Солопа. Втім, важливим джерелом для вивчення мистецтва молодого майстра постала низка інтерв'ю, як-от Л. Гольдштейн («Культура України», 2012), Р. Рубльовською (ArtUkraine, 2016), А. Савицькою (Журнал про фотографію, 2017), в яких було наголошено на відмежуванні Я. Солопа від традицій Харківської школи фотографії, а також на ролі UPHA, участі у ній Я. Солопа, особливостях художнього інструментарію творів та арт-менеджерській практиці автора. Методологічною базою дослідження стали положення, надані в роботах українських дослідників фотографії О. Торчуна, Т. Павлової, Н. Бернар-Ковальчук, О. Брюховецької, К. Яковленко, О. Ляпіна, а також в працях західних вчених Р. Барта, С. Зонтаг, А. Руйє та В. Флюссера. До основних онлайн-ресурсів, які займаються дослідженням сучасної української фотографії, належать дослідницька платформа PinchukArtCentre, статті MOKSOP, науково-популярні видання YourArt та Bird in Flight.

2. Встановлено, що міф як стародавня форма суспільної свідомості зберіг свою життєстійкість, втім, під впливом історичного й соціокультурного досвіду зазнав суттєвих трансформацій і набув нових інтерпретацій. Доведено, що сучасній людині все ще притаманно міфологічне мислення, яке відображається у створенні архетипів у поп-літературі, кіно, а також у світі моди. Проблематикою міфу займалися такі дослідники психоаналізу, як З. Фройд та К. Юнг, науково-теоретичні напрацювання яких надали змогу їхнім наступникам інтерпретувати та ввести до наукового обігу поняття «архетипу», «колективного несвідомого», «сучасного міфу» тощо. Важливими в цьому сенсі для даного дослідження

постали наукові розвідки Р. Барта, який інтерпретував «міф» як спосіб структурування та конотацій капіталістичної системи (в тому числі світ моди, кіноіндустрія, спортивні видовища тощо). У контексті української сучасної фотографії важливими є поняття «авторського міфу» та «героя», що відображають загальні тенденції в мистецтві представників Харківської школи фотографії, а саме – суспільно-соціальні рефлексії, героїзацію, документалізм.

3. З'ясовано, що джерелами натхнення Ярослава Солопа у створенні серій «Пластмасова міфологія» (2011–2016) та «Вічне Повернення» (2011–2014), окрім давньогрецької міфології, стали події і явища сучасного соціокультурного й політичного життя України, мистецькі процеси, що впливали на відтворення сучасної міфотворчості. У першу чергу, окупація Донбасу і Криму в 2014 році, а також розквіт інтернет-культури та епохи споживацтва.

4. Образно-стилістичний аналіз світлин серії «Пластмасова міфологія» довів, що Я. Солоп проводить паралелі між давньогрецькою та сучасною культурою, змішує символи, сюжети та ознаки різних епох. Художник використовує прийоми постановчої фотографії (деякі зображені моделі виконують ролі античних героїв, богів та монстрів) та колажу, завдяки якому в сюжетну драматургію включаються необхідні іконографічні елементи античного і сучасного міфу та поп-культурні знаки. Виокремлено умовно чотири групи авторських образотворчих стратегій та тем, що реалізуються в роботах, а саме: 1) інтерпретація давньогрецьких міфів; 2) загальні феномени, характерні для людини та суспільства; 3) створення авторської міфологеми; 4) соціальний вислів. До останнього належить підцикл «Тризна за героями», що звертається до теми смерті цивільних, дітей та сучасної героїзації захисників України. Вищеописані теми стосуються всіх робіт із серії, але ті чи інші краще вписуються у запропоновані групи.

5. Акцентовано, що серія «Вічне Повернення» планувалася як погляд на Крим за відсутності туристів та поза курортним фльором півострова. Однак його анексія у 2014 році повністю змінила погляд на плівкові кадри. У фіналізованому варіанті серія перетворилася на політичний вислів та філософські міркування щодо історії півострова як «місця Дому» для багатьох різних культур та постійного об'єкту військової агресії та завоювань. Створення серії стало підґрунтям для міркувань щодо сутності фотографічного медіа, його багатогранності, що виходить за рамки документальних функцій та може слугувати потужним мистецько-філософським інструментом.

6. Виявлено специфіку зображально-виражальних засобів і прийомів, що складають особливості художньої мови та власної міфології мистецького тексту в зазначених серіях. Художник майстерно використав такі технічні інструменти, як фотографування зі спалахом, цифровий колаж, зйомка пейзажу на плівку, розмальовування негативів під час аналогового друку. Важливою рисою створення серій є авторський погляд на предмет творчого дослідження крізь мистецько-філософські, семіотичні та психоаналітичні концепції.

7. Новизна дослідження полягає в тому, що було проведено перший комплексний аналіз серій «Вічне Повернення» та «Пластмасова Міфологія» з використанням таких методик, як формальний, іконографічний, іконологічний, соціо-історичний та квір-феміністичний аналіз. У науковий обіг введено творчість Ярослава Солопа та контекстуалізовано його мистецьку діяльність. Написання дипломної роботи про Ярослава Солопа надає не тільки підґрунтя для подальших досліджень його творчості, а також сприяє вивченню, проблематизації, архівуванню та інституціоналізації сучасних українських фотографів та фотографинь загалом. Ця дипломна робота буде надалі розвиватися та розширюватися в інших формах, таких як наукові тези, статті та есеї.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. Camera Lucida / пер. О. Червоник: MOKSOP. 2022 р. 176 с.
2. 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 (15.10.2021)
3. Бєдарєва С., «Decolonization and Disentanglement in Ukrainian Art», Пост: Нотатки про мистецтво в глобальному контексті (2.06.2022). https://post.moma.org/decolonization-and-disentanglement-in-ukrainian-art (дата звернення: 13.04.2023)
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ: Основи, 2004. 231 с.
5. 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 (дата звернення: 15.10.2021)
6. Варлигіна М. Мова фотографії. Нариси про фотографічне значення. MOKSOP. 2021. URL: https://www.moksop.org/mova-fotohrafiyi-narysy-pro-fotohrafichne-znachennya/ (дата звернення: …).
7. Голік Ю. Інтерв’ю з Ярославом Солопом. Власний архів Ю. Голіка.
8. Гольдштейн Л. Солоп Ярослав — чемпион. “Ностальгія за минулими життями. I’m sorry, but excuse me. (23.10.2013). https://sorrybutexcuseme.wordpress.com/2013/10/03/solop_interview/. (дата звернення: 15.10.2021)
9. Дарморіз О. Міфологія. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2010. 248 с.
10. Дзюбан А., Андриевский В. Пластмассовая мифология. *Онлайн-зін IZIN*. 2015 (29 травня). https://izin.com.ua/solop-yaroslav/ (дата звернення: 17.10.2021)

11. Дорог В. О книге про украинскую современную фотографию: Миша Букша и Ярослав Солоп. *L'Officiel*, 2018 (24 жовтня). https://officiel-online.com/heroes/misha-buksha-i-yaroslav-solop-photo-book/ (дата звернення: 17.10.2021)

12. Естес К. П. Та, що біжить з вовками. Жіночий архетип у міфах та оповідях: SKYprint. 2016. 472 с.

13. Зонтаґ. С. Спостереження за болем інших. Ist Publishing. 2023. 144 с.

14. Каліта Н. Ярослав Солоп про кураторство видавничу справу та Ролана Барта. *YourArt*. 2019 (18 листопада). https://supportyourart.com/conversations/Solop/. (дата звернення: 21.10.2021)

15. Каліта Н. Неслухняні тіла. Ківр як новий авангард. 22 жовтня 2019. URL: https://supportyourart.com/stories/quirkmytiv/ (15.03.2024)

16. Кочубінська Т. В поисках среднего: тема героя в харьковской фотографии рубежа 1980-х–2000-х. Дослідницька платформа PinchukArtCentre. 2020. URL: https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/v-poiskah-srednego-tema-geroya-v-harkovskoj-fotografii-rubezha-1980-h-2000-h (дата звернення: 11.04.2023)

17. Кочубінська Т. Про проєкт "пластикова міфологія". Дослідницька платформа PinchukArtCentre. 2016. URL: https://www.instagram.com/p/Cik-T8bt_8J/?igshid=YmMyMTA2M2Y=

18. Лупак А. Фотовиставка "Чутливість": Залучення через занурення. YourArt. 2021. URL: https://supportyourart.com/stories/fotovystavka-chutlyvist-zaluchennya-cherez-zanurennya/ (дата звернення: 23.11.2022)

19. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX — початку XXI століття. — Київ: ArtHuss, 2019. – 544 с.

20. Ляпін О. Українська фотографія в дзеркалі часу. Антиквар. 2020. № 117.

21. Мироненко В. Проблеми аналізу творів фотографії в контексті фотомистецтва Києва та Львова кінця 1980-х - початку 1990-х. Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 6. С. 381-386.

22. Міроненко В. Авторські методи постобробки фотокадру та проблема пластичних рішень у фотографії Києва та Львова доби Незалежності. Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2010. Вип. 6. С. 122-131.

23. Овідій. Метаморфози. К.: Дніпро, пер. А. Содомора 1985 р. 304 с.

24. Осадча О. Колажний паноптикум Сергія Солонського. 6 березня 2019. URL: https://moksop.org/kolazhnyy-panoptykum-serhiia-solons-koho/ (дата звернення: 17.10.2021)

25. Осадча О. Віктор та Сергій Кочетови “не-затверджені моменти” 10 травня 2020. URL: https://moksop.org/viktor-ta-serhiy-kochetov-ne-zatverdzheni-momenty/ (дата звернення: 17.10.2021)

26. Павлова Т. The history of Ukrainian photography 1970-2000. History of European Photography. Відень-Братислава : The Central European House of Photography, 2014. 765-791.

27. Павлова Т. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX століття (на матеріалі пейзажного жанру): дисертація на здобуття наук. ст. канд. мист. Харків : Харківська державна академія культури, 2007. 194 с.

28. Панасюк С. «Погляд на дві тисячі ярдів». Як «гарелея неотодрешь» створила зін із рефлексіями митців про війну. Люк-медіа. січень 2023. URL: https://lyuk.media/behind-city/gareleya-neotodresh-zin/ (дата звернення: 18.03.2023)

29. Підгрудий І. Художня фотографія у культурному житті суспільства. Мистецтвознавство’12. 2012. С. 131-142.

30. Попович Н. MOKSOP випустить серію книжок з теорії та історії фотографії. YourArt. квітень 2022. URL:https://supportyourart.com/news/moksop-

vypustyt-seriyu-knyzhok-z-teoriyi-ta-istoriyi-fotografiyi/ (дата звернення: 15.03.2024)

31. Рубльовська Р. Ярослав Солоп: ‘Немає негароної фотографії — є незручна фотографія. *ArtUkraine*. 2016 (1 серпня). URL: https://artukraine.com.ua/a/yaroslav-solop–net-nekrasivoy-fotografii–est-neudobnaya-fotografiya/#.X_Q3JuBS8jc (дата звернення: 11.10.2022).

32. Савицкая А. Современное мифотворчество Ярослава Солопа. *Журнал о фотографии 5,6*, 29 грудня 2017. URL: http://magazine56.com.ua/news/sovremennoe-mifotvorchestvo-yaroslava-solopa (дата звернення: 11.10.2022).

33. Солоп Я., Букша М. Лекція #4: Українська фотографічна альтернатива UPHA. *IZOLYATSIA. Platform for Cultural Initiatives*, 2020, (21 грудня) . https://izolyatsia.org/ua/project/gurtobus-lectorium/gurtobus-lectorium-upha/. (дата звернення: 11.10.2022).

34. Солоп Я. “Арт-пермии как двигатель прогресса”. *ArtUkraine*, 09 червня 2017. https://artukraine.com.ua/a/art-premii-kak-dvigatel-progressa/#.X_RVteBS8jc (дата звернення: 11.10.2021).

35. Солоп Я. “Віктор Марущенко. Камертон української фотографії”. *Лівий Берег*, 30 вересня 2020. https://lb.ua/culture/2020/09/30/467094_viktor_marushchenko_kamerton.html (дата звернення: 11.10.2021).

36. Сінельнікова М. Коцепт вічного повернення у філософії Ніцше. Національний університет «Львівська політехніка». Гуманітарні візії. Випуск 5. 2019. С. 38 – 42.

37. Тарадюк Ю. Академія сучасної і концептуальної фотографії Ігоря Чекачкова. Untitled mag. груден 2020. URL https://www.untitled.in.ua/post/chekachkov-photo-academy (дата звернення: 17.09.2023).

38. Тарадюк Ю. Школа концептуальної та арт фотографії MYPH в Миколаєві. *Untiled mag*. листопад 2020. URL: https://www.untitled.in.ua/post/school-of-conceptual-and-art-photography-myph (дата звернення: 17.09.2023).

39. Томпсон Є.М. Трубадури Імперії: російська література і колоніалізм. Пер. Марія Корчинська. Друге (неофіційне) видання. Київ, «Основи» 2008 (2022). 478 с.

40. Трачун О. Історія української фотографії. XIX — XXI століття. Київ, 2014. 213 с.

41. Юхимець А. Розсіяний погляд: фотовиставка «Чутливість» у Мистецькому Арсеналі. LB.ua. 2021 URL: https://rus.lb.ua/culture/2021/08/27/492493_rozsiyaniy_poglyad_fotovistavka.html (дата звернення: 15.11.2022).

42. Яковленко К. Synchrodogs: «Если твоя выставка не в Киеве, а в Ивано-Франковске — ее не замечают». Bird in Flight. 2019. URL: https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/synchrodogs.html (дата звернення: 12.01.2022).

43. Яковленко К. Дитинство й страх: упливи сюрреалізму в творчості українських митців 1990-х років. Дослідницька платформа PinchukArtCentre. 2018. URL: https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/ditinstvo-j-strah-uplivi-syurrealizmu (дата звернення: 12.01.2022).

44. Яковленко К., Глеба Г. "Чи є альтернатива? Виставка 'UPHA. MADE IN UKRAINE' ". Korydor: журнал про сучасну культуру, 07 серпня 2019. http://www.korydor.in.ua/ua/opinions/chi-ie-alternativa-vistavka-upha-made-in-ukraine.html. (дата звернення: 17.09.2023).

45. Яковленко К. «Ландшафт, деколоніальний та український спротив», Журнал Блок (28 березня 2022), https://blokmagazine.com/landscape-decolonial-and-ukrainian-resistance/ (дата звернення: 17.09.2023).

46. Barthes, Roland. Mythologies. Paris, Editions du Seuil, 1957. 121p.

47. Barthes, Roland. Systeme de la mode. 1967. 320 p.

48. Baudrillard, Jean. La Photographie ou l'Ecriture de la Lumiere: Litteralite de l'Image, in L'Echange Impossible (The Impossible Exchange). Paris: Galilee, 1999: pp. 175-184.

49. Couturier E. Talk about photography. Paris: Flammarion, 2012. 254 p.

50. Danto Arthur. What Art Is? Yale University Press. 2013. 192 p.

51. Flusser Vilem. Towards a philosophy of photography. Reaktion Books. 2001. 176 p.

52. Eliade Mircea. The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History. Translated by Willard R. Trask. Princeton University Press. 2018. 232 p.

53. Frizot Michael. A New History of Photography. Konemann; F First English-language Edition. 1998. 775 p.

54. Greif M. What was the hipster? NewYork mag. 2010. URL: https://nymag.com/news/features/69129/ (дата звернення: 17.09.2023).

55. Hall-Duncan N. The history of fasion photography. New York : Alpine Book Co. 1979. 240 c.

56. Huizinga Johan. Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Rowohlt Taschenbuch. 1987. 256 p

57. Rouille Andre. La Photographie: Entre document et art contemporain. FOLIO ESSAIS; Editions Gallimard. 2005. 706 p.

58. Kharkiv Photo Forum. Каталог. 2020.

59. Kosuth Joseph. Art After Philosophy (1969). Reprinted in Peter Osborne, Conceptual Art: Themes and Movements, Phaidon, London, 2002. p. 232

60. Krauss Rosalind Das Photographische: Eine Theorie der Abstände (Bild und Text). Brill | Fink; 1998. 228 p.

61. Kurz Michael. Lookig back and farward: Yaroslav Solop's Eternal Return. Ukrainian Photographers. URL: https://ukrainianphotographies.org/articles/looking-back-and-forward-yaroslav-solop-s-eternal-return/

62. Lippard Lucy R. Six Years: the Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972. 1973. Berkeley: University of California Press, 1997

63. The Oxford companion to the photograph. ред. Robin Lenman. 2005. С — 769.

64. Sontag Susan. On photography Penguin books limited. 2014. 224 p.

65. Sontag Susan. Notes on “Camp”. Penguin modern. 2018. 64 p.

66. UPHA Made in Ukraine. Kyiv : Booksha, 2017. 600 p.

67. Ukrainian Erotic Photography. Kyiv : Osnovy Publishing, 2018. 192 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Інтерв'ю з Ярославом Солопом (26/04/2023)

Голік Ю. Інтерв'ю з художником, дослідником фотографії, куратором мистецьких проєктів Я. Солопом.

(онлайн: Лейпциг – Чернівці) 26/04/2023

Юрій Голік *<далі Ю.Г.>*: В першу чергу хотів би поговорити про те, чи впливає твій кураторський досвід на бачення фотографії й те, як ти працюєш із нею?

Ярослав Солоп *<далі Я.С.>*: Мені здається, що досвід реалізації мистецьких проєктів ніяк не впливає на особисту творчість – це дві різні площини діяльності. Якщо ми говоримо про дослідження фотографії – так, впливає суттєво. У мене мало реалізованих кураторських проєктів. Проте, робота із виставкою «UPHA, Made in Ukraine»*[1]*, основою для якої стала однойменна книжка*[2]*, була важливим досвідом, з дуже правильним підходом – спочатку ми працювали із сенсами, а далі обирали для видання та експозиції роботи художників.

Перед кураторською групою виставки «UPHA, Made in Ukraine», до якої ввійшли я, Вікторія Бавикіна, Максим Горбацький, Міша Педан, Міша Букша, поставала складна задача – представити сучасну українську фотографію роботами об'єднання Українська фотографічна альтернатива (UPHA). А реалізувати такий задум було складно, бо досі достеменно не визначено точку відліку з якої сучасна українська фотографія почалася.

Ми припускали, що це початок 90-х *<XX ст.>*. Крім того, були і є дискусії в трактуванні терміну «сучасна фотографія» в Україні. Тобто, як ми

маємо говорити про неї? Розглядаючи в часовому просторі, за контекстом, впливом на ті чи інші процеси, чи з урахуванням всього разом?

Повертаючись до згаданої мною книжки, вважаю, що командою видавництва була проробленa важлива робота, адже протягом останніх 30 років ніхто не наважився випустити бодай невеликий труд, який би опрацьовував сучасну українську фотографію в цілому.

Про виставку – доробок фотографів/ок об'єднання UPHA був обраний невипадково. Хоча група сформувалась не у 90-і <*XX ст.*> чи 2000, а у 2011 році, – проєкти учасників/ць створювалися з кінця 70-х <*XX ст.*> і до тепер. Тому, в роботі над створенням антології й в роботі над експозицією виставки, ми послуговувалися величезним архівом.

Ю.Г.: Ще я хотів спитати: UPHA виникла у 2010 році, як група у Facebook. На якому етапі ти вирішив доєднатись і на якому етапі ви з Мішею Букшею вирішили курувати видання та подальші виставки?

Я.С.: Якщо йдеться про Українську фотографічну альтернативу, як про об'єднання – так, воно почало формуватися у 2010 році у Facebook, проте, про заснування групи було оголошено у 2011. Доєднався я, відповідно, теж наприкінці 2011. Варто зазначити, що UPHA не просто група у фейсбуці – ми постійно комунікували, зустрічались наживо, обговорювали роботи й ділилися досвідом. В перші 5 років існування об'єднання відбулося багато знакових і важливих виставок. Тому, UPHA можна абсолютно ґрунтовно вважати своєрідним каталізатором і учасником поступу української фотографії на національному й міжнародному рівнях. Справедливо зазначити, що як художник, я теж відбувся завдяки UPHA. Якщо говорити про антологію «UPHA, Made in Ukraine» – вона вийшла з друку рівно через 10 років після заснування групи – у 2021. Так сталося не через ювілей, а через брак коштів на реалізацію книжкового проєкту. А працювати над фотоархівами UPHA ми почали ще з 2017, цього ж року я став координатором

об’єднання і, цього ж року, разом з Мішею Букшею, ми вирішили заснувати видавництво, яке спеціалізувалося б на науково-популярних виданнях з візуального мистецтва.

Ю. Г. : Тобто ви спеціально заснували видавництво під об’єднання UPHA?

Я.С.: Ні. Ми запланували з Мішею випустити 5 книжкових проєктів у видавництві BOOKSHA. Я хотів почати з книги про поступ портрета у фотографії. Це та тема, яку планував надалі опрацьовувати на кафедрі фотографії Віденського університету прикладних мистецтв. Отже, у 2017 році ми хотіли почати з книжки про портрети у фотографії, але у нас не був готовий матеріал. Треба було отримувати дозвіл на використання зображень, і це стало серйозною проблемою, тому ми відклали проєкт. І якось розмовляючи на кухні з Мішею, я збагнув, що UPHA – ідеальний варіант, адже я знайомий практично з усіма учасниками й учасницями об’єднання, знаю їх проєкти, і вони залюбки погодяться надити їх для досліджень і друку.

Ю.Г.: Окей, ще я хотів спитати саме про роль альтернативи. Коли ми кажемо про UPHA – вона виникла як альтернатива НСФХУ*[3]*, але за цей час (12 років), контекст країни сильно змінився – цензура стала слабкішою. Оголена фотографія перестала бути проблемою для того, щоб бути виставленою. Через кількість закордонних виставок, на кшталт Paris Photo і презентацію там саме UPHA, а не НСФХУ. Вона мала репрезентативний характер.

Я.С.: Як на мене, UPHA була створена не як альтернатива конкретній організації, а швидше, як платформа для обміну досвідом між фотографами початківцями та старшими авторами. Це організація, яка розвивала фотографію в Україні й просувала її за кордоном. Зараз, у 2023 році, слово «альтернатива» залишилось швидше частиною абревіатури та назви

об’єднання, бо по суті, автори UPHA це і є фотографи, яких ми останні роки бачимо на виставках у провідних українських і закордонних культурних інституціях, на передовицях національних й міжнародних ЗМІ, в знакових фотожурналах тощо. Я не думаю, що UPHA вибила із сідла так звані спілки, що мігрували в сучасний український культурний простір з радянських часів – деякі з них досі існують. Проте, з 2011 року у фотографічному середовищі сталось бажання не об’єднуватися проти когось/чогось, а створювати якісні і актуальні проєкти. Це бажання дало дуже сильний імпульс для розвитку української фотографії. З часом, учасники й учасниці UPHA, стали працювати більш відокремлено і, це, як на мене, абсолютно закономірно. Було б дивно, якби сама UPHA перетворилась на НСФХУ. Якщо відповідати на питання, чи є UPHA альтернативою сьогодні будь-чому – ні. Це вже не організація – швидше явище в історії української фотографії.

Ю.Г.: Як ти бачиш нові витки розвитку UPHA?

Я.С.: UPHA – схожа на клуб по інтересах. Це жива структура, в яку весь час вливалася і вливається «свіжа кров». В групу продовжують додаватись журналісти, галеристи, куратори, дослідники мистецтва й молоді автори. Досі відбувається активна комунікація між учасниками у створенні проєктів. Зрештою, про ці процеси з тобою, як майбутнім істориком мистецтва, ми зараз і говоримо. Можливо за цей час об’єднання спільними зусиллями вже зробило вагомий внесок в історію української фотографії та впізнаваність українських авторів за кордоном, проте подальша активність UPHA залежить від згуртованості її учасників і учасниць.

У 2017 році координатори Української фотографічної альтернативи Олександр Ляпін, Роман Пятковка і Костянтин Смолянінов вирішили дати «дорогу молодим», та призначили мене й Анастасією Леонову новими координаторами. Міша Педан, як засновник UPHA, досі залучений до всіх процесів об’єднання.

Ю.Г.: Зрозуміло. Я ще хотів поговорити детальніше про проєкт «Пластмасова міфологія» (The Plastic Mythology). Я читав твої інтерв'ю, де ти розповідав, що у тебе з'явився інтерес до давньогрецької міфології ще з дитинства, коли тобі бабуся читала міфи як казки на ніч. Ти використовуєш античні сюжети (форму), які зрозумілі в Україні й за кордоном. Але ти працюєш з українським контекстом, деконструюючи зображення, додаєш ознаки нашого часу. Що для тебе означає ця "пластмаса"?

Я.С.: Майже у всіх своїх проєктах: чи то графіка, скульптура, текст чи фотографія, працюю із міфотворчістю. Чому пластмасова? Тому, що я почав працювати над серією у розпалі епохи споживацтва, де багато речей штучно нав'язуються суспільством. Пластик – штучний матеріал.

Ця серія про міфи сучасного суспільства, про соціальні надбудови, про примус думати нас так чи інакше. Про явища і події, які в майбутньому не будуть оспівані так само як були оспівані боги й герої Давньогрецького епосу. Серію робіт The Plastic Mythology влучно описала дослідниця мистецтва і кураторка мистецьких проєктів Тетяна Кочубинська:

"Використовуючи образи персонажів давньогрецького епосу, автор позбавляє їх героїзму та пафосу — візуально сплощує фігури, поміщає в сюрреалістичне середовище, де вони практично розчиняються. Втім, присутні у фотографічній площині деталі, відверто натякають на сьогоднішню соціальну та політичну дійсність, а стародавні символи інтегровані у зображення, демонструють хиткість і мінливість ідеалів та їхню здатність набувати нових сенсів".

Додам, що проєкт «Пластмасова міфологія» розпочався спонтанно у 2011 році під час гучної вечірки в Києві на Лисій Горі, де я вирішив познімати друзів, щоб протестувати камеру. Після проявлювання плівки зрозумів, що зняв цікаві кадри – висвітлені спалахом тіла нагадували мармурові

скульптури. Потім я вирішив попрацювати з матеріалом, знімав до 2017 року, а згодом проєкт обріс текстами, скульптурою та інсталяцією. Проте, «Пластмасову міфологію» я точно не планував заздалегідь.

Ю.Г: «Пластмасова міфологія» – про сучасну міфотворчість. Ти займаєшся соціальною критикою у проєкті, чи займаєш позицію глядача?

Я.С.: Я не виступаю критиком соціальних явищ зображених в цьому проєкті, скоріше спостерігача. Як можна критикувати процеси, до яких залучений?

Ю.Г.: Про яку саме міфотворчість йдеться?

«Пластмасова міфологія» про владу, про соціальні надбудови, епоху споживацтва, чи скоріш про появу соціальних мереж?

Я посилаюся на монографію Аліси Ложкіної «Перманентна революція», де вона розподіляє українських митців та мисткинь на певні генерації. Тебе вона віднесла до покоління «хіпстерів».

За її словами, це покоління характеризується тим, що стало свідком буму соціальних мереж й активного користування інтернетом, тобто більш глобалізованим суспільством із більшим доступним джерелом інформації.

Я.С.: Я не мав можливості ознайомитися зі змістом книжки «Перманентна революція». Я поважаю Алісу як кураторку і дослідницю мистецтва, проте, думаю, у нас з нею різниться погляд на поняття субкультури “хіпстерів”, адже в Україні ця субкультура мала трохи іншу конотацію, ніж у 1940-х в США*[4]*.

Ю.Г.: Окей, поговорімо не про хіпстерів, а про те, як твоє покоління застало появу Інтернету та соціальних мереж. Як це було?

Я.С.: Можливість переглядати інформацію тут і тепер було не просто бумом, а шоком. Я став свідком початку цифровізації світу. Пам'ятаю враження від першого IPhone – пристрій, який реагує на дотик дисплея. Такі речі я бачив тільки у фантастичних фільмах. Про вплив соціальних мереж на мистецтво й культурне життя мала б бути окрема розмова.

Ю.Г.: І яким чином це відображалось на творчості?

Я.С: Я почав користуватися інтернетом у 2000 році, IPhone вперше побачив у 2008. Перші знімки з серії The Plastic Mythology зробив у 2011, тому перший шок минув. Проте, цифровізація і поява соціальних мереж дійсно сильно вплинула, принаймні, на мою творчість. Моє покоління одночасно зіштовхнулись з першими проявами публічного осуду онлайн і можливістю розповісти про себе всьому світові, що до 2000-х було неможливим.

Ю.Г.: Чи є «Пластмасова Міфологія» певним спостереженням за тим, що тебе оточує, чи ти займаєшся своєю міфотворчістю? Можна сказати, що ти береш за основу давньогрецькі міфи, та переробляєш через призму часу у власну міфологему?

Я.С.: Саме так. Це моя міфологія. Мені подобається, що ти почав розмову з питання, чому я використовую античність як основу. Тому, що символи античності зчитуються досі доволі легко. До символів та міфів Давньої Греції звертались багато разів і будуть ще багато разів послуговуватися ними, переосмислювати, інтерпретувати й екстраполювати на певну епоху.

Ю.Г.: Чи ти бачиш цей діалог із давньою культурою?

Я.С.: Я не можу з впевненістю говорити про культуру, скоріше це світоглядний діалог. Ти помітив, що у давньогрецьких міфах немає добрих і

злих персонажів? Міфи досить філософські і в них прослідковуються причиново-наслідкові зв'язки. Мені імпонують міфи про Мідаса і Нарциса.

Я сперечаюсь коли психоаналітики вживають термін “нарцисизм” відносно самозакоханої людини. Ті, хто читав міф, розуміють що Нарцис ніколи не був закоханий у себе. Він збожеволів через те, що постійно дивився на своє відображення у воді, через самотність та соціальну ізольованість. Міф про Мідаса – про “достігаторство”, бажання бути найбагатшою людиною і про те, як такі історії закінчуються.

Ю.Г.: Тобто ти нівелюєш героїчний пафос?

Я.С.: Так, у проєкті я дегероїзую сучасну спільноту, не тому, що місце героя пусте. *Ми живемо в епоху, де нема призначених героїв – кожен може героїзувати та міфологізувати себе певним чином завдяки інтернету*.

І це не добре і не погано – це даність та можливості сучасного світу.

Ю.Г.: А в який момент ти зрозумів, що проєкт завершено? Він почався імпульсивно, і коли ти вирішив зупинитись?

Я.С.: Я перестав створювати роботи для «Пластмасової Міфології», коли у 2017 році роздивлявся серію у ретроспективі, особливо знімки та фотоколажі того ж 2017 року – вони дуже сильно змінилися порівняно з першими роками роботи над проєктом стилістично і контекстуально. Якби я глянув на них у 2012-14 роках, то сказав, що автор не я.

Ю.Г.: Ще я хотів запитати стосовно частини робіт з проєкту «Пластмасова Міфологія», яка знаходиться у колекції MOKSOP, бо саме про неї я пишу дослідження. Формуванням колекції займається засновник та директор музею Сергій Лебединський. Ти знаєш яким чином він обирав роботи? Я звернув увагу, що вони всі ранні.

Я.С.: Так, вони всі з “першої хвилі”. Я чітко усвідомлював різницю між музейною та домашньої колекціями, тому сам формував добірку, адже достеменно знав, яких робіт у мене залишилось мало, і які з них найцінніші.

Ю.Г.: Чи були у тебе певні візуальні орієнтири на момент створення серії?

Я.С.: На мене впливало візуальне мистецтво менше, ніж моє сприйняття навколишніх подій і новин.

Ю.Г.: Ще я хотів запитати про Харківську школу фотографії. Чи є якісь елементи наслідування у твоїх проєктах від ХШФ?

Я.С.: *Думаю, з того моменту, коли починаєш знайомитися з доробком окремих авторів і явищем Харківської школи фотографії – вони вже починають впливати на тебе.*

Попри те, що вважаю Харківську школу фотографії чи не найцікавішим і найяскравішим явищем в українському мистецтві, культу ХШФ на момент створення «Пластмасової міфології» у мене не було. Свого часу я сперечався з Олександром Ляпіним та Ігорем Манко щодо наслідування мною художніх і технічних прийомів представників ХШФ. Вони вважали «Пластмасову міфологію» близькою до ХШФ за манерою подачі фотоматеріалу, художнім виконанням та контекстом, який включав критичне ставлення до певних подій та явищ.

Моїм аргументом у цьому питанні завжди була хронологія. Початок створення «Пластмасової міфології» – квітень 2011 року. На цей момент я побіжно знав проєкти кількох авторів ХШФ, серед яких був Міша Педан із його серією «Стереотипи» та Борис Михайлів з проєктом «Незакінчена дисертація». Крім того, я погано орієнтувався в дискурсі навколо ХШФ, бо широко ХШФ дискутувалася, принаймні у моєму колі, значно пізніше 2011 року. Тільки через рік я почав досліджувати фотографію та навчатися в

Пітерському Фотодепартаменті і тільки у 2016 році наважився курувати програму лекцій і заходів в PinchukArtCentre під назвою «Фотофонд, архів на пам’ять», де однією з подій було обговорення Тетяною Кочубинською та Ігорем Манко явища Харківської школи фотографії.

Примітки :

[1] фотографічна виставка «UPHA, Made in Ukraine», (АКТ, Київ, 2019).

[2] антологія сучасної української фотографії «UPHA, Made in Ukraine», видавництво BOOKSHA, 2021 рік.

[3] НСФХУ — Всеукраїнська творча Національна спілка фотохудожників України, була проголошена на Установчої конференції 9-10 грудня 1989 року в Києві.

[4] Хіпстеризм (хіпстер, хіпстерка) – терміни, що з'явилися в США в 1940-х роках, утворені від жаргонного англійською to be hip, що приблизно перекладається як «бути модним». Це субкультура зі своєю атрибутикою, стилем одягу, яка проголошує зовнішню і внутрішню свободу і певні правила. Перші хіпстери середини XX століття любили джаз, наслідували афроамериканців і першими проігнорували расову сегрегацію. Це були молоді ерудовані представники середнього класу з дипломами престижних вузів і великим інтересом до наук і мистецтв.

ДОДАТОК Б

Список ілюстрацій

1. Солоп Я. The Troic Hourse. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 90х60 см, MOKSOP
2. Солоп Я. The myth of virginity. Світлина, архівний пігментний друк. 2012. 30х20 см, MOKSOP
3. Солоп Я. The myth of justice. Світлина, архівний пігментний друк. 2013. 90х60 см, MOKSOP
4. Солоп Я. The myth of choice. Світлина, архівний пігментний друк. 2013.30х20 см, MOKSOP
5. Солоп Я. The mortification of Cerberus. Світлина, архівний пігментний друк. 2013. 60х40 см, MOKSOP
6. Солоп Я. Scylla and Charybdys. Світлина, архівний пігментний друк. 2012. 60х40 см, MOKSOP
7. Солоп Я. Phobos. Світлина, архівний пігментний друк. 2012. 90х60 см, MOKSOP
8. Солоп Я. Omphale. Hub of the Univerese. Світлина, архівний пігментний друк. 2013.60х40 см, MOKSOP
9. Солоп Я. Olympic games. The sixth level. Світлина, архівний пігментний друк. 2013. 90х60 см, MOKSOP
10. Солоп Я. Oedipus. The myth of complexes. Світлина, архівний пігментний друк. 2012. 60х40 см, MOKSOP
11. Солоп Я. Narcissus for sale. Світлина, архівний пігментний друк. 2013. 90х60 см, MOKSOP
12. Солоп Я. Myth of Greepeace. Світлина, архівний пігментний друк. 2012. 90х60 см, MOKSOP
13. Солоп Я. In memory of Hiacynth. Світлина, архівний пігментний друк. 2011. 30х20 см, MOKSOP

14. Солоп Я. Gedeon and Coca-Colla. Світлина, архівний пігментний друк. 2013. 90х60 см, MOKSOP

15. Солоп Я. Farwell to Morpheus. Світлина, архівний пігментний друк. 2016. 40х60 см, MOKSOP

16. Солоп Я. Farwell to Hercules. Світлина, архівний пігментний друк. 2012. 40х60 см, MOKSOP

17. Солоп Я. Olimpus. Exit. Світлина, архівний пігментний друк. 2013. 30х20 см, MOKSOP

18. Солоп Я. Atlas! Peace! Chanel! Світлина, архівний пігментний друк. 2015. 60х40 см, MOKSOP

19. Солоп Я. Artemis on the hunt. Світлина, архівний пігментний друк. 2011. 30х20 см, MOKSOP

20. Солоп Я. Achilles and the diamond arrow. Світлина, архівний пігментний друк. 2012. 60х40 см, MOKSOP

21. Солоп Я. The myph of Serenity. Світлина, архівний пігментний друк 2016. 40х60 см, власний архів автора.

22. Солоп Я.The myph of frozen conflict. Світлина, архівний пігментний друк. 2016. 60х40 см, власний архів автора.

23. Солоп Я.Aurora. Світлина, архівний пігментний друк. 2016. 60х40 см, власний архів автора.

24. Солоп Я.Hermes. Світлина, архівний пігментний друк. 2016. 60х40 см, власний архів автора.

25. Солоп Я. Olymp. Світлина, архівний пігментний друк 2014 90х60 см, власний архів автора.

26. Солоп Я. Thanatos. Світлина, архівний пігментний друк 2012. 30х20 см, власний архів автора.

27. Солоп Я. Apollo. Світлина, архівний пігментний друк. 2016 2016. 30х30 см, власний архів автора.

28. Солоп Я. Two Hundred Thirty Four Tulips for Pegasus. Світлина, архівний пігментний друк. 2016 60х45 см, власний архів автора.

29. Солоп Я. The Eternal Return №1. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

30. Солоп Я. The Eternal Return №10. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

31. Солоп Я. The Eternal Return №14. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

32. Солоп Я. The Eternal Return №16. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

33. Солоп Я. The Eternal Return №25. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

34. Солоп Я. The Eternal Return №29. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

35. Солоп Я. The Eternal Return №30. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 60х40 см. Власний архів автора.

36. Солоп Я. The Eternal Return №32. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 60х40 см. Власний архів автора.

37. Солоп Я. The Eternal Return №34. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

38. Солоп Я. The Eternal Return №48. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

39. Солоп Я. The Eternal Return №53. Світлина, архівний пігментний друк. 2014. 40х60 см. Власний архів автора.

40. Супрун О. Весна в лісі. Конвалії. Колаж, срібно-желатиновий друк. 1975. 40х30 см. MOKSOP.

41. Шемседінова Е. Southern night near the sea. Живопис, олія та акварель. 2022. 90х70 см. Власний архів авторки.

42. Шемседінова Е. Waves of the Black Sea. Живопис, олія та акварель. 2022. 70х50 см. Власний архів авторки.

43. Шемседінова Е. BATHING IS PROHIBITED. Живопис, олія та акварель. 2022. 120х80 см. Власний архів авторки.

44. Федерова О. Flowers, Stars and Snowflakes №1. Перформанс, фотодокументація. 2023.

45. Федерова О. Flowers, Stars and Snowflakes №2. Перформанс, фотодокументація. 2023.

46. Федерова О. Flowers, Stars and Snowflakes №3. Перформанс, фотодокументація. 2023.

ДОДАТОК В

Альбом ілюстрацій



Ілюстрація 1



Ілюстрація 2



Ілюстрація 3



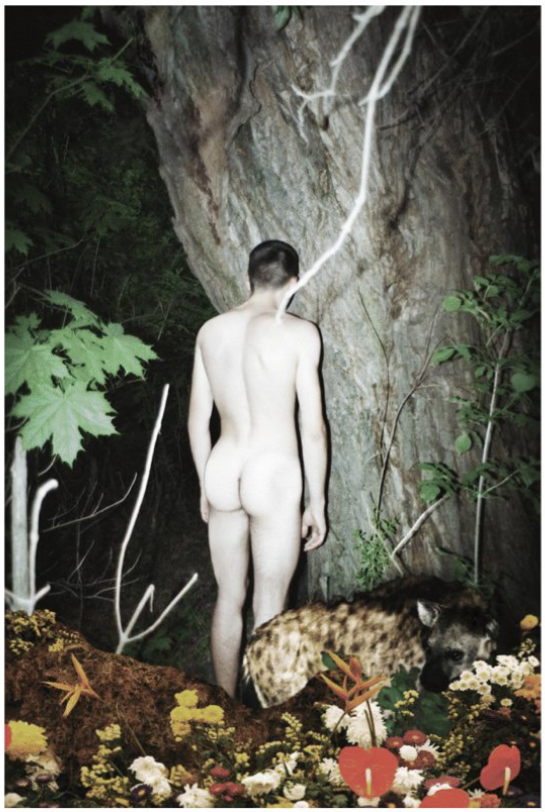
Ілюстрація 4



Ілюстрація 5



Ілюстрація 6



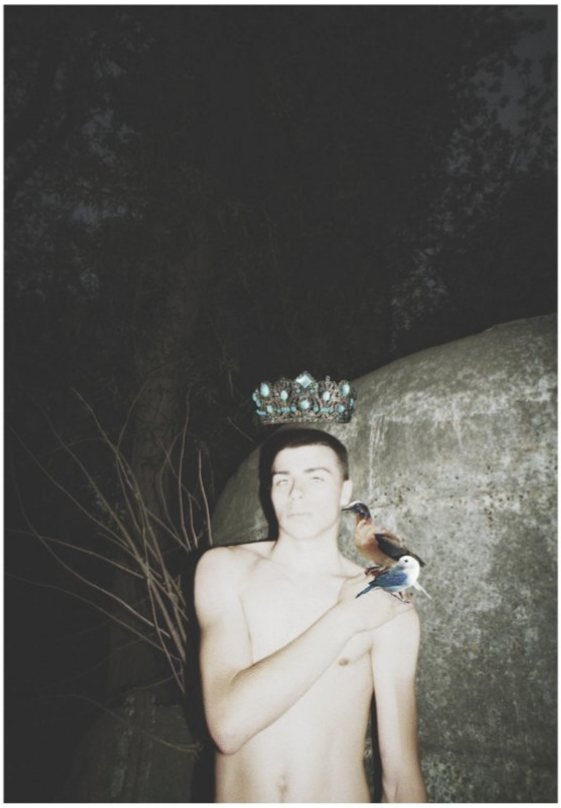
Ілюстрація 7



Ілюстрація 8



Ілюстрація 9



Ілюстрація 10



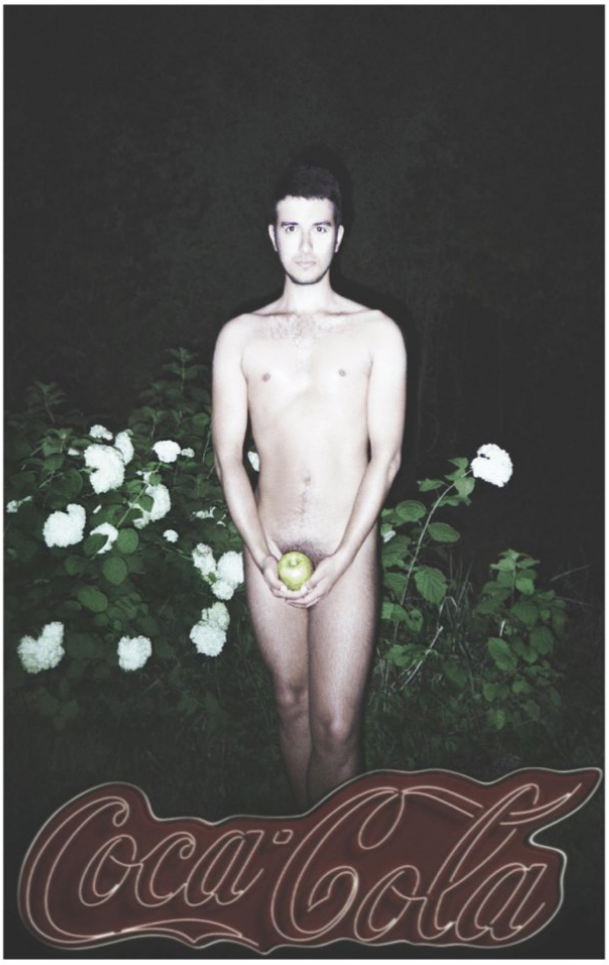
Ілюстрація 11



Ілюстрація 12



Ілюстрація 13



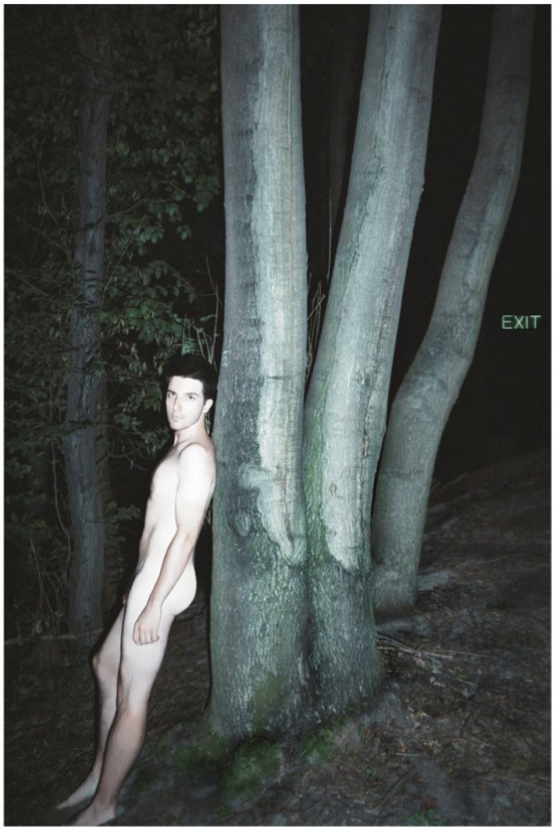
Ілюстрація 14



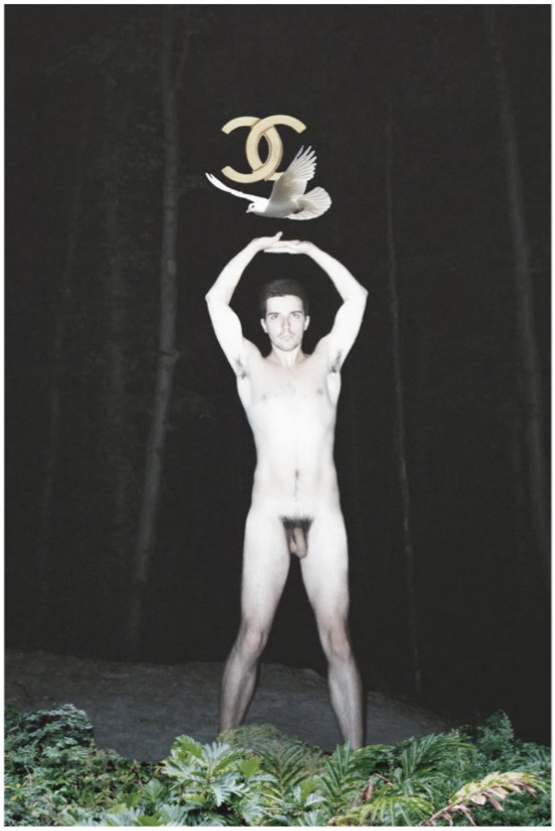
Ілюстрація 15



Ілюстрація 16



Ілюстрація 17



Ілюстрація 18



Ілюстрація 19

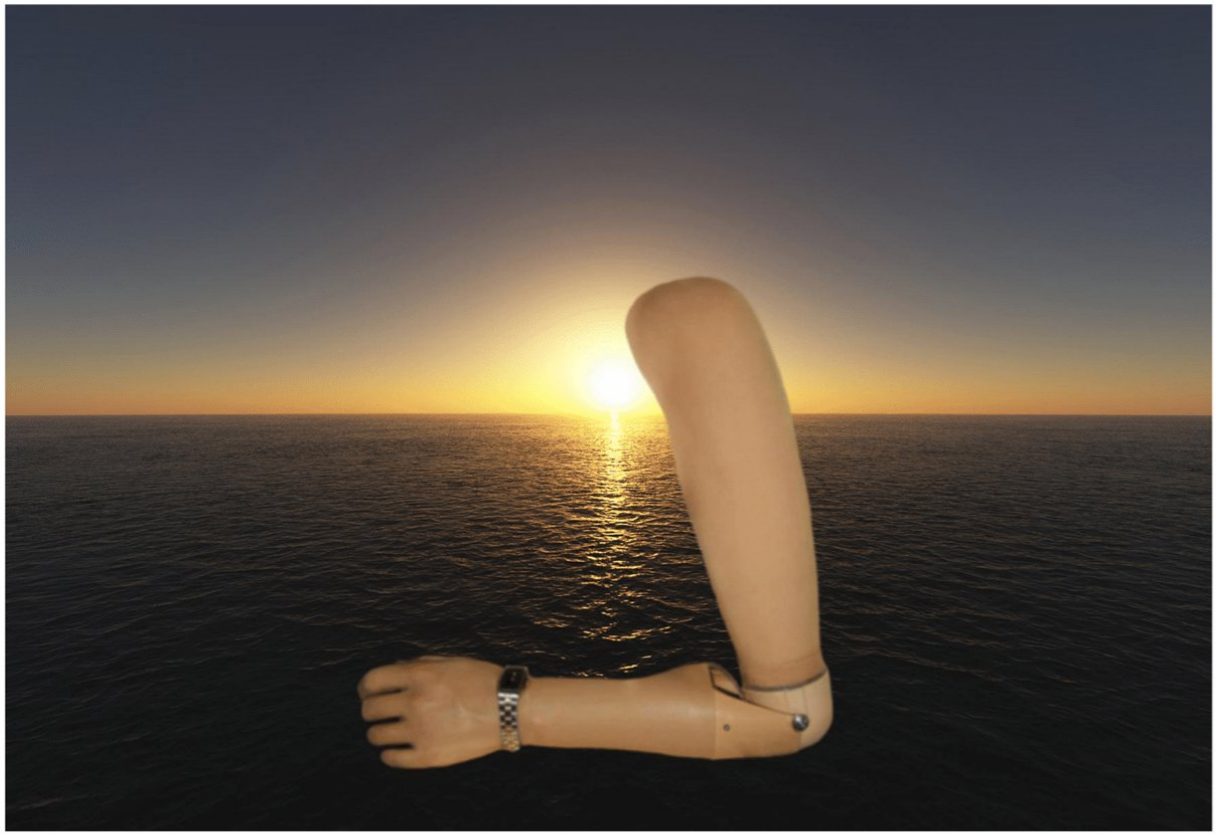


Ілюстрація 20





Ілюстрація 21-22





Ілюстрація 23-24

Ілюстрація 25-28













Ілюстрація 29-30

Ілюстрація 31-32









Ілюстрація 33-34



Ілюстрація 35



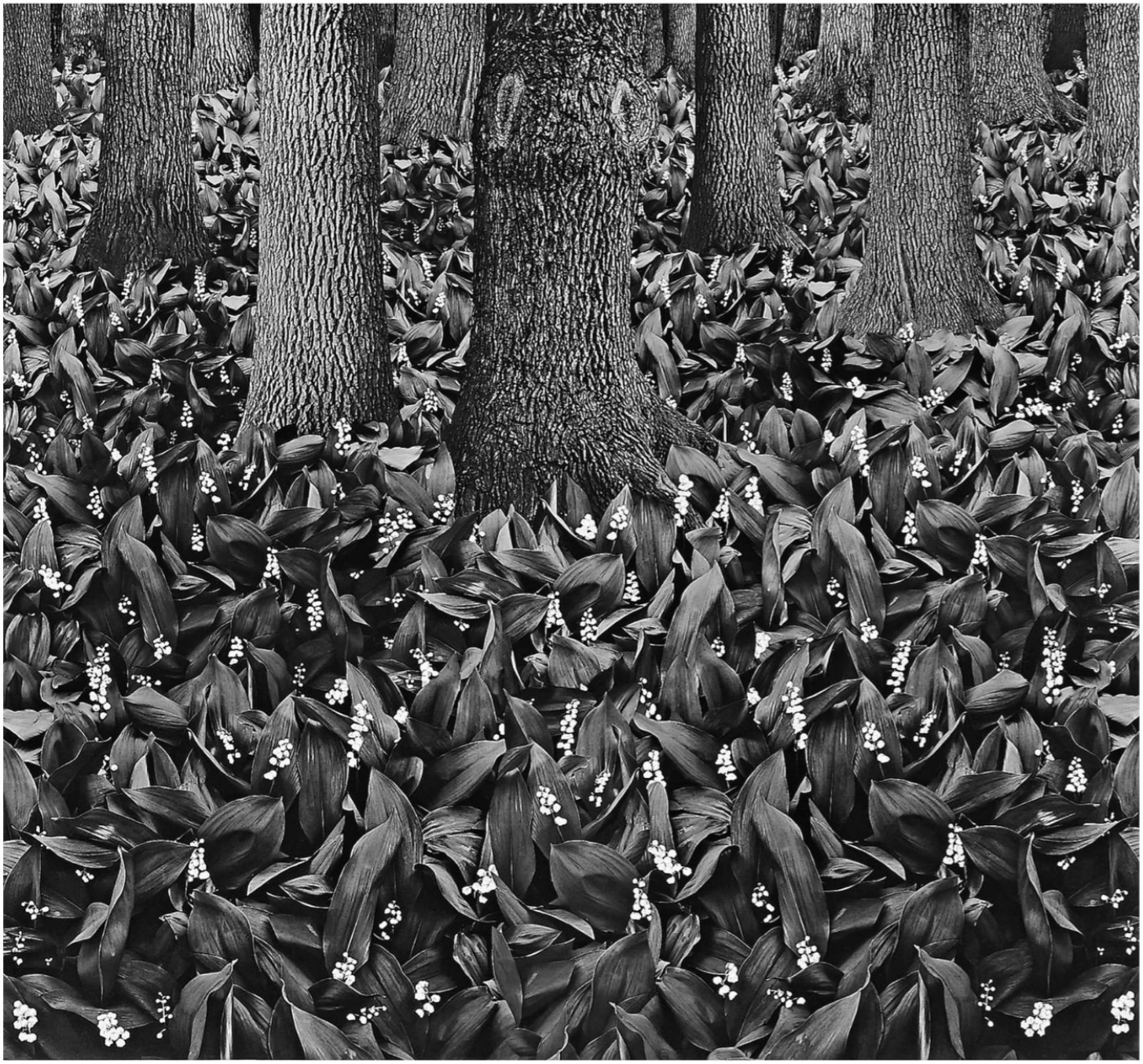


Ілюстрація 36-37



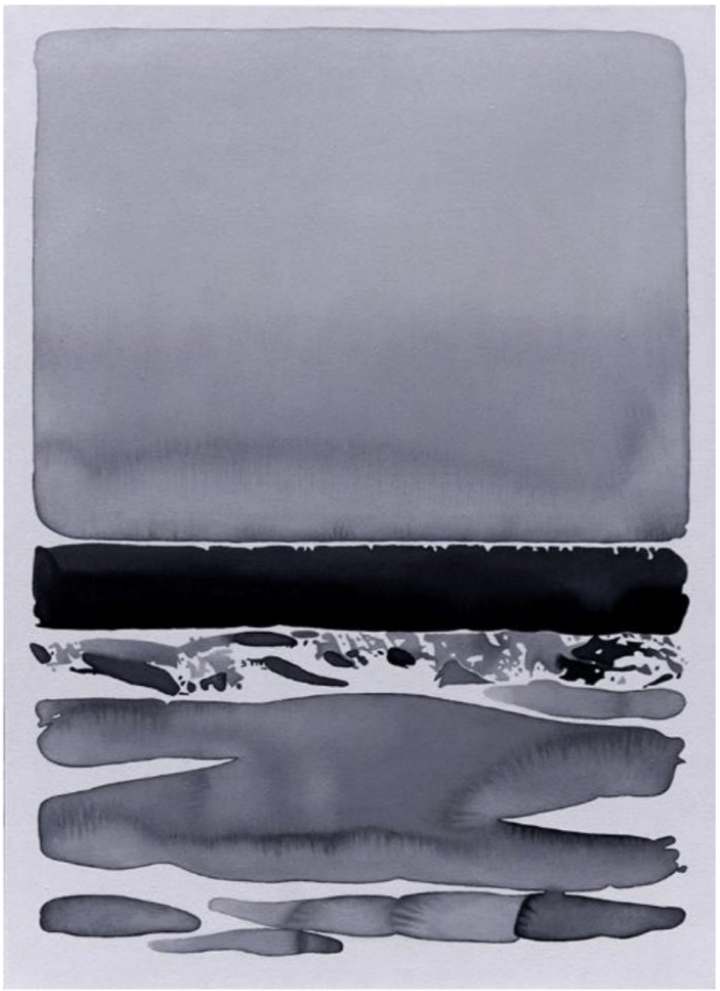


Ілюстрація 38-39



Ілюстрація 40





Ілюстрація 41- 42



Ілюстрація 43





Ілюстрація 44-45



Ілюстрація 46