

Міністерство освіти і науки України  
Національний університет «Києво-Могилянська академія»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра культурології



**Курсова робота**

освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему:

**«ГЕНДЕРНО-ТІЛЕСНА НЕВИЗНАЧЕНІСТЬ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ  
ФОТОГРАФІЇ»**

Виконав/ла:

студентка 2-го року навчання,  
спеціальності 034 Культурологія  
Колодка Анастасія Русланівна

Керівниця: Брюховецька О. В.  
Кандидатка філософських наук

Київ 2022

## ПЛАН-ПРОСПЕКТ

### ВСТУП

Харківська школа фотографії слугує широким полем для дослідження. Термін ХШФ об'єднує три покоління нонконформістських фотографів Харкова, котрі беруть свій початок з кінця 1960-х і працюють дотепер.

Митці творили як індивідуально, так і об'єднувалися в угруповання. Найвідоміші представники: Борис Михайлов, Олег Мальований, Євгеній Павлов, Юрій Рупін, Сергій Братков, Віктор Кочетов, Міша Педан, Роман Пятковка, Сергій Солонський. Дана робота має намір сфокусуватися на фото-серіях Бориса Михайлова та Сергія Солонського з подальшим аналізом фотографічного контексту.

Період існування Харківської школи, як і переважна більшість незалежного мистецтва України, не враховані мистецькою критикою. В останні роки інтерес до цього художнього феномену активізувався (поява інтернет-архіву Kharkiv School of Photography та музею МОКСОР), однак Харківська школа продовжує існувати переважно у вигляді фотографічних образів «тусовки». Розгляду теми тілесності, яка становить основу «теорії удару» (філософія першого покоління фотографів) приділено край мало уваги.

Попри ситуацію, доробок школи є важливим фактом українського мистецтва, що переосмислює суспільні норми, категорії нормативно-забороненого, свого-чужого, красивого-некрасивого; а також слугує лакмусом радянської «відлиги» і сміливим експериментом в незалежній Україні.

Звернення до питання сексуальності у візуальній культурі радянської доби маркувалося нищенням моральності та традицій. Саме тіло є головним інструментом харківської фотографії пізньорадянського періоду. Зміна

ставлення до концепту тіла, його репрезентація у візуальних та вербальних образах Харківської школи (та загалом), оптика сьогоденної культури вимагає структурованого дослідження та вивчення.

## **РОЗДІЛ I. КОНТЕКСТ ЗАРОДЖЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ**

Симбіоз конструктивізму, футуризму, кубізму виокремив фотографію у повноцінний модус мистецтва, зокрема перші такі прояви прослідковуємо у знімках Василя Єрмілова [Додаток А]. Для фотографії 1920-х були характерні зйомки з високої точки, незвичайні ракурси, композиційні діагоналі, фотоколажування; соціальний наратив, що документував залізницю, демонстрації, з'їзди спілок.

Слова Бориса Косарева «всі предмети – це матеріал до фотографування» визначають фотографію як явище абсолютно вільне. Комуністичний режим значно зменшив соціальні свободи громадян. Тоталітарний режим офіційної влади 1930-х років перетворив мистецькі експерименти українців на Розстріляне Відродження. Фотографія почала обслуговувати ідеологічну систему шляхом демонстрації ілюзорної дійсності. Мистецький розвиток фотографії став неможливим, оскільки діяльність регламентувалась режимом.

Владний дискурс вдався до бінарного опозиційного поділу соціального на нормативне-ненормативне, тож деформація сексуальності, гендерна асиметрія була спричинена трансформаціями режиму.

Динаміка розвитку змінилася обережною наративністю. Цензура розповсюджувалась на будь-які експерименти, зображення приватного, інтимного, тілесного. Запропоновані в 1924 році психіатром Ароном Залкіндом «12 статевих заповідей революційного пролетаріату» намагалися регламентувати сексуальність, змодельовати офіційну політику класової сексуальності. Зважаючи на це, владний дискурс формує модус «нової» тілесності, що його ознаки чітко відображені в бодрійярівській концепції

тіла-робота. Сутність існування людини як робота полягає в її механічній ефективності. Субстанція виробництва та праці очолила індустріальний симулякр, джерелом котрої виступають заводи, техніка та промисловість.

Ідеологія сформувала «правильне» мистецтво, що закріпилося на 1-му Всесоюзному з'їзді радянських письменників у 1934 році під назвою «соціалістичний реалізм». Мистецтво-виробництво вступило в процес конвеєрного дублювання.

### **I.1 Група «Час»: альтернативний простір**

Післявоєнна радянська дійсність визначається лібералізацією життя. Період «відлиги» (1950 – 1960рр) посприяв розвитку художньої культури, появі альтернативного мистецтва, створенню умов для практикуючих аматорів. На теренах радянської України починають з'являтися фотоклуби (Львівський (1960р), Харківський (1965р)). Фотографія, як форма гобі, знаходилася на маргінесі, переважно була ремеслом постраждалих на війні, котрі у такий спосіб намагалися заробити на життя.

Харківський нонконформізм постав з бажання молодого покоління реабілітувати художній авангард 1920-х. Варто зазначити, що становлення фотоспільноти відбулося завдяки місцевому виробництву фотокамер ФЕД.

На ґрунті харківського обласного фотоклубу у 1971 році сформувалося коло митців, котрі об'єдналися в групу «Час» (Время) [Додаток Б]. Це мистецьке об'єднання прийнято вважати відправною точкою у формуванні Харківської школи. Її засновниками були Юрій Рупін та Євгеній Павлов. До них доєдналися Олег Мальований, Борис Михайлов, Генадій Тубалєв, Олександр Супрун, Олександр Ситниченко та Анатолій Макієнко.

Мистецька практика учасників групи «Час» зосереджувалась навколо альтернативної фотографії. Митці зверталися до метафоричності, самовираження, естетики заперечення, табуйованих тем радянської дійсності, використовуючи різноманітні фотографічні техніки (зйомка ширококутним об'єктивом, застосування фільтрів, колаж, фотомонтаж, принцип «бутерброду»).

Вищезазначені ідеї та техніки були відображені у філософії утворення, що мала назву «теорія удару». Цей маніфест існував лише у вигляді полеміки та мав на меті представити фотографію як активне висловлювання. Існуючи всупереч офіційній політиці соцреалізму, філософія групи «Час» повинна була «вдарити» суспільство, показати оголену реальність.

«Висловлювання удару» міститься в семантиці назви групи. Образ часу вербалізувався в значення «contemporary». Балансуючи на межі бартівських *stadium* та *punctum*, фотографії Михайлова, Мальованого, Павлова, Рупіна створюють новий вид чуттєвості. Чуттєвість, котра вкорінена в нашому досвіді, а також простежується в політичному та історичному свідченнях.

Підрив соціальних табу, іронія над усталеними нормами СРСР – основне поле діяльності групи «Час». Репрезентація оголеного тіла була одним з фундаментальних аспектів «теорії удару», що спиралась на аналіз та розширення почуттів. У серіях «Nudes» (1970) [Додаток В] Юрія Рупіна, «Posterizations» (1971-1974) [Додаток Г] Олега Мальованого та «The Violin» (1972) [Додаток Г] Євгена Павлова тіло перебуває у формі протестної сексуальності, себто таке, що чинило опір владному дискурсу. Фотообрази виступили за межу норми. У такий спосіб, учасники відстоювали свободу висловлювання, право на індивідуальність, вторгнення до канонічної сфери мімезису.

Символічно, що «теорія удару» призвела до поділу групи на два напрямки: митців-естетів та фотографів-документалістів, котрі знайшли себе в інших угрупованнях.

## **I.2 Група швидкого реагування: матерія змін**

В середині 1990-х, продовжуючи традицію групи «Час», Михайлов, Братков та Солонський формують «Групу швидкого реагування» [Додаток Д]. Назва – алюзія на мобільний підрозділ швидкої допомоги. Саме миттєва реакція на невизначені соціально-політичні процеси в Україні об'єднала митців.

Принцип «соціальної антиангажованості» угруповання синтезувало настрої проєктів: провокаційні гепенінги, акціонізм та публічні інсталяції.

Центром «Групи швидкого реагування» стала галерея «Up/Down» Сергія Браткова, котру учасники перетворили на власну виставкову зону.

Головні проєкти утворення взаємодіяли з людською сенсорною свідомістю, іронізували, критикували політичні процеси того часу, заgravали з перехідним періодом свідомості «радянської» людини.

Один з таких перформансів-інсталяцій має назву «Ящик для трьох літер» (1994) [Додаток Е]. Форма інсталяції – радянський «червоний куток», обрамлений в жовто-сині кольори. Група рефлексувала над проблемою національної ідентичності, зокрема над мовним питанням (українська-російська), котре постало після здобуття Україною незалежності.

Фраза Бориса Єльцина «Ми любимо німців, однак ненавидимо фашистів» активізувала ідею створення фотосерії «Якби я був німцем» (1994) [Додаток Є]. За словами Михайлова, ця серія є діалектичним коментарем до бінарного вислову Єльцина, що реагує на крайнощі: «ми любимо» та «ми ненавидимо».

Як виведення радянських військ з Німеччини, так й існування «Групи швидкого реагування» стало певним підсумком-переосмисленням радянського періоду.

## **РОЗДІЛ II. ПОЛІТИКА ТІЛА**

У цьому розділі увагу зосереджено на аналізі існування (не)тілесності візуального в умовах засилля цензури політики Радянського Союзу. Агресивні, метафоричні, еротичні, оголені образи слугували засобами вивільнення напруги сталінських часів. Сублімація внутрішньої ідеологічної потуги потребувала швидкого реагування. Трансгресія, кемп, іронія, деструкція – все це застосовувалося митцями для конструювання тілесності у фотографіях.

Тіло (соціальне, культурне) – важливий знак, що його можна інтерпретувати. Тіло, яке зображується в пізньорадянському мистецтві, є фрагментованим тілом. Проблематика тілесності виникає в контексті образів травми, деконструкції; невизначеності культурно-політичної арени.

Соцреалізм (загалом радянська ідеологія) існував у протилежному напрямі – займався орієнтацією особистості на симулякр «ідеального» тіла. Владі було важливо тримати велику кількість людей у добрій фізичній формі, тож спортивне тіло підпадало під «норму», воно культивувалося.

Регламентувалась не лише тілесність. Владний дискурс також унормовував і гендер. Харківська школа фіксувала у своїх образах тілесну гібридність, розмивала фіксовану владою нормативність.

## **II.1 Метафоричність тілесності Бориса Михайлова (серія «Я – не я»)**

Борис Михайлов (1938р.) у своїй політично-тілесній серії «Я – не я» [Додаток Ж] змальовує хроніку «кінця історії». Фотографічна трансгресія полягає в завершенні соціалістичної дійсності та початку побутування капіталістичного світу. За словами Михайлова, сюжет серії – народження спільного антигероя вищезазначених ворогуючих систем.

(Само-)приниження та агресивність становлять основу фотосерії. Ця теза логічно поєднується з фукіанським трактуванням насильства як політичного феномена, механізму примушення.

Відображається самозневажання шляхом порівняння статевих органів (радянської та західної іпостасі) героя. Тіло зображується фрагментованим, за теорією «повалення статі» Віттіг, можемо вважати, що у своїй практиці Михайлов вчиняє руйнування остатевленого радянського тіла; цілісність котрого довгий час слугувало цілями дроблення, панування та обмеження.

## **II.2 Десубстанціалізація комплексного тіла Сергія Солонського (серія «Бестіарій»)**

Сергій Солонський (1957р.) був учасником «Групи швидкого реагування» у середині 1990-х. Саме в цей час працював над фантазмагоричним проєктом «Бестіарій» (1991-1998) [Додаток З], котрий включає низку серій.

У своїй фотосерії «Будуар» [Додаток И] автор створив образ пострадянських людей, котрі звільнилися від гендерних опозицій та упереджень. Шляхом візуальних маніпуляцій, Солонський конструює нову людину, котра здатна виразити специфіку перехідного періоду.

Бестіарій з образами жінок та чоловіків підкреслює, що гендер не здатен регулювати сексуальність. Портрети Солонського характеризують емансипацію від тоталітарного режиму, від власного Я.

Варто зазначити фукіанську ідею того, що тіло набуває вагомості, лише знаходячись в контексті владних стосунків. Як і серія Михайлова, колажі Солонського потенційно втілюють накладання радянського соціалістичного устрою з новим капіталістичним світом.

Трансгресія створює локус можливого та неможливого, справжнього та несправжнього. В такому випадку, категорія справжності, як і гендеру, потрапляє у кризу. І саме травестія позначає цей перехідний процес символічних систем – тілесних трансформацій нового індивіда.

### **Очікуваний результат дослідження**

При більш глибокому дослідженні цієї теми, ми зможемо визначити та проаналізувати «простір свободи» української фотографії кінця 70-х – початку 90-х років, зокрема дослідити імпліцитний, а подекуди неприхований прояв «тілесної гібридності» та квірності. Продовжити формувати парадигму української гендерної теорії.

Зможемо зібрати та опрацювати інформацію стосовно фотосерій Бориса Михайлова та Сергія Солонського, дослідити їхнє місце в переході від однієї політичної системи до іншої. Харківська школа залишається важливим феноменом для розуміння не лише мистецького середовища того часу, а й настроїв суспільства – зміна ставлення до концептів тілесності, сексуальності та гендеру.

### Список використаної літератури

1. Бавикіна В., Горбацький М. Каталог Kharkiv Photo Forum, Харків: Перша експериментальна друкарня, 2020. С. 208.
2. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії, пер. з фр. Олена Червоник. Харків: MOSKOP, 2022. 176 с.
3. Butler J. Gender Trouble – Feminism and the Subversion of Identity. Routledge, Chapman & Hall, Inc. New York, London. 1990.
4. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. пер. с фр. Е. Самарская. Москва: Республика, 2006. 269 с.
5. Бодрийяр Ж. Символічний обмін і смерть. Львів: Кальварія, 2004. 376 с.
6. Теодор А. Теорія естетики. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 527 с.
7. Фуко М. Антропологический круг. *История безумия в классическую эпоху*. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 500–524.
8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Москва: Касталь, 1996. 448 с.
9. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе, пер. з англ. В. Дмитрук. Львів: Кальварія, 2006. 320 с.

### Електронні джерела

10. Галина Глеба. Політика тіла. (Не)радянська тілесність у харківській фотографії 1970—1990-х років –Режим доступу: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/halyna-leba--polityka-tila---ne-radianska-tilesnist-u-khark/> (відвідано 04. 07. 22)

11. Богдан Шумилович. Побачити себе: дещо про суб'єктивність харківської фотографії – Режим доступу: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/bohdan-shumylovych-pobachyty-sebe/> (відвідано 04. 07. 22)
12. Тетяна Павлова. Кінець 1960-х — 1980-ті: Час групи “Время” – Режим доступу: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-vremya/> (відвідано 04. 07. 22)
13. Тетяна Павлова. Авангард червоний та зелений: Від “теорії удару” до “Контакту” – Режим доступу: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-kontakt/> (відвідано 04. 07. 22)
14. Геннадій Маслов. Харківський вибух – Режим доступу: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/kharkov-burst-guennadi-maslov/> (відвідано 04. 07. 22)
15. Аліна Сандуляк. Гра в буденне Харківської школи фотографії – Режим доступу: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/alina-sanduliak-hra-v-budenne-kharkivskoi-shkoly-fotohrafii/> (відвідано 04. 07. 22)
16. Галина Глеба. Місце травестії: чи був квір у харківській фотографії? – Режим доступу: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/mistse-travestiyi-chi-buv-kvir-u-harkivskij-fotografiyi> (відвідано 06. 07. 22)

**Додаток А. Василь Єрмілов. Автопортрет у велосипедному дзеркалі, кінець 1930-х. З колекції Музея Харківської школи фотографії (МОКСОР), Харків**



**Додаток Б. Конференція на виставці групи «Время» у Харківському будинку вчених (1983). На сцені зліва направо: Юрій Рупін, Олександр Супрун, Олег Мальований, Анатолій Макієнко, Геннадій Тубалєв, Борис Михайлов, Олександр Ситниченко, Євгеній Павлов. Фото Віктора Кочетова, з колекції Музея Харківської школи фотографії (МОКСОР), Харків.**



**Додаток В. Юрій Рупін. «Двоє та море», 1978. Із серії «Nudes» 1970-ті. З архіву Харківської школи фотографії (KSP), Харків.**



**Додаток Г. Олег Мальований. «Очікування», 1971. Із серії «Posterizations», 1971-1974. З архіву Харківської школи фотографії (KSP), Харків.**



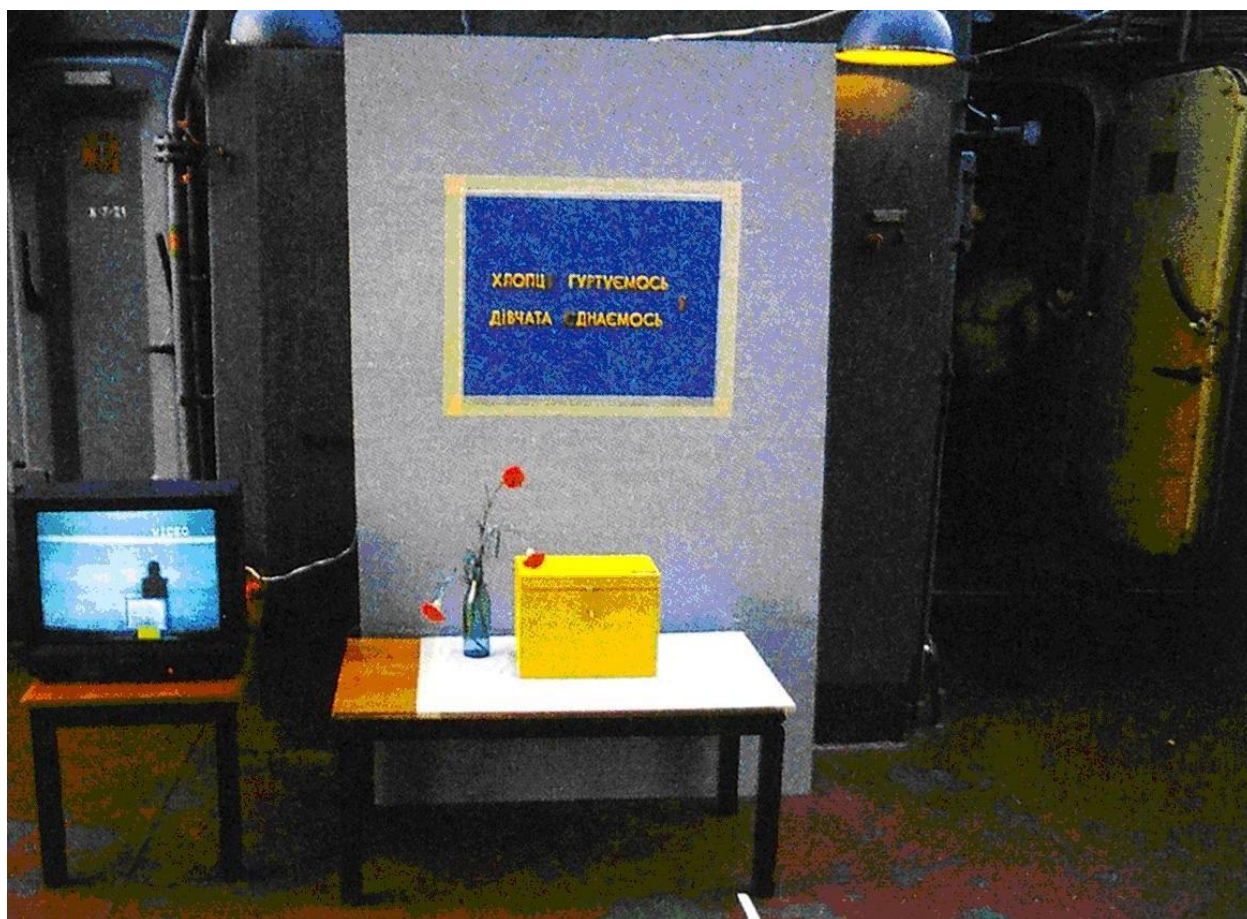
**Додаток Г. Євгеній Павлов. Серія «Скрипка», 1972. З архіву Харківської школи фотографії (KSP), Харків.**



Додаток Д. Сергій Солонський. «Група швидкого реагування (триптих)», 1995. Зліва направо: Сергій Братков, Борис Михайлов, Сергій Солонський. З колекції Музея Харківської школи фотографії (MOKSOP), Харків.



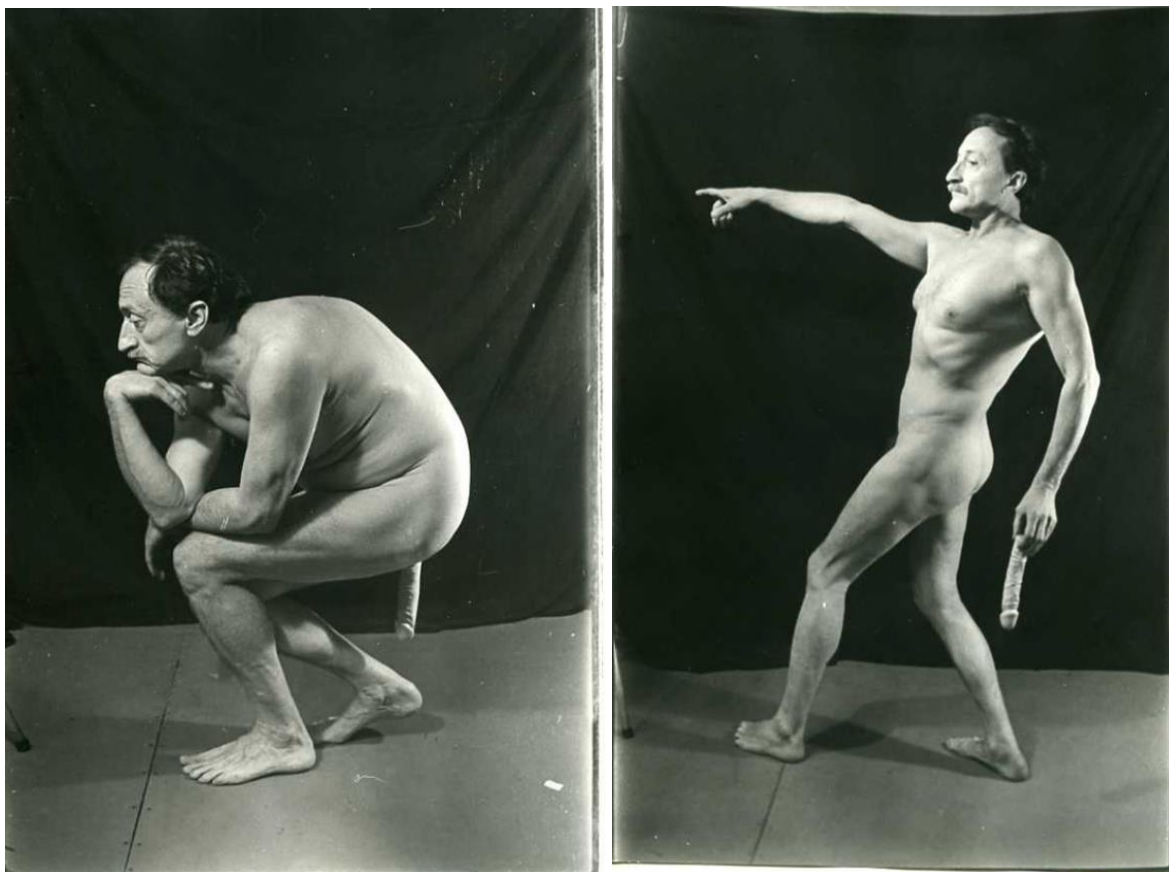
Додаток Е. Група швидкого реагування, 1994, Ящик для трьох літер, інсталяція та перформанс. З Research Platform Online Archive, Київ.



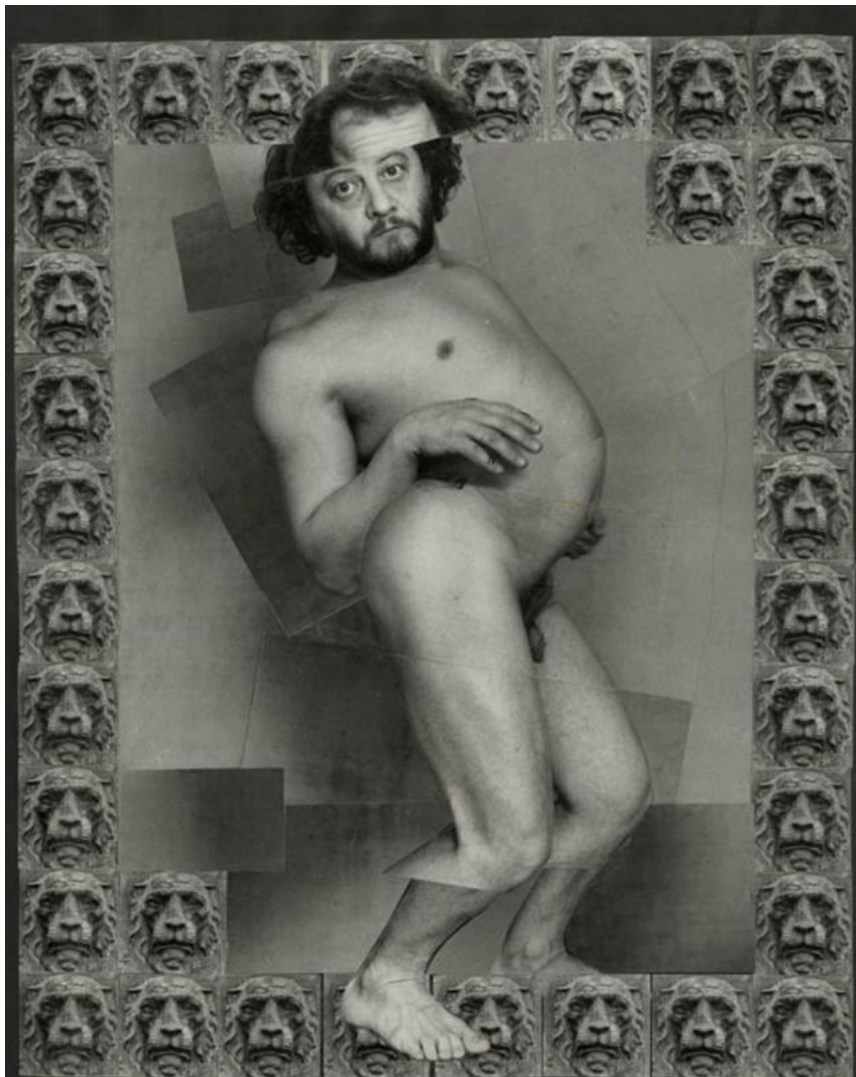
**Додаток Є. Група швидкого реагування. «Якби я був німцем», 1994. З колекції Музея Харківської школи фотографії (МОКСОР), Харків.**



Додаток Ж. Борис Михайлов. Серія «Я – не я», 1992. З колекції Музея Харківської школи фотографії (МОКСОР), Харків.



**Додаток 3. Сергій Солонський. Серія «Бестиарій», 1991-1998. З колекції Музея Харківської школи фотографії (МОКСОП), Харків.**



**Додаток II. Сергій Солонський. Серія «Будуар», 1995. З колекції Музея Харківської школи фотографії (МОКСОР), Харків.**

