

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

Кваліфікаційна робота
освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ В ЕСТЕТИЦІ
ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ»**

Виконала: студентка 4-го року
навчання,
спеціальності 034 «Культурологія»
Білогрива Софія Романівна

Наукова керівниця:
Брюховецька О. В.,
кандидатка філософських
наук, старша викладачка
кафедри культурології
НаУКМА

Рецензентка: Дорошенко Анфіса
Дмитрівна,
магістр культурології, старша наукова
співробітниця
Національного музею мистецтв
імені Богдана та Варвари
Ханенків

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПЦІЯ «ГАПТИЧНОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ» В АНАЛІЗІ КІНО- ТА ФОТОМИСТЕЦТВА.....	8
1.1.«Гаптична візуальність»: теоретизування зорової тактильності.....	8
РОЗДІЛ 2. РОЗДІЛ: ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ФОТОГРАФІЇ: КОНТЕКСТ ВИНИКНЕННЯ ТА ОСНОВНІ ТВОРЧІ ЗАСАДИ.....	21
2.1 Розвиток мистецької фотографії у Харкові з 1920-х по 1960-ті роки	21
2.2. Харківське об'єднання «Время» та естетика першого покоління «Харківської школи фотографії»	27
РОЗДІЛ 3: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ В ЕСТЕТИЦІ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ	36
3.1. Гаптична візуальність Харківської школи фотографії та оптична візуальність соцреалістичної естетики	36
3.2. Засоби гаптичної візуальності у фотографіях групи «Время»	41
ВИСНОВКИ.....	45
ДЖЕРЕЛА.....	48
БІБЛІОГРАФІЯ.....	49
ВІДЕОГРАФІЯ	52
ДОДАТКИ.....	53

ВСТУП

Актуальність. Упродовж ХХ століття мистецтвознавці та теоретики кіно, услід за авангардними митцями, прагнули відійти від репрезентації до оприявлення. На тлі незадоволення головуванням окулярцентричної парадигми в теорії кіно у 1980-х роках виникають феноменологічні та синестезійні дослідження, авторство яких належить Лорі Маркс, Вівіан Собчак та ще низці дослідників. На основі опису «гаптичної візуальності» мистецтвознавцем Алоїзом Рігелем, канадська теоретикня Л. Маркс концептуалізувала поділ на «оптичну» та «гаптичну» візуальність у перцепції кіно, звертаючись до фільмів-есеїв, знятих представницями етнічних меншин. Гаптична візуальність, коріння якої простягається до фізіологічної термінології, передбачає розглядання ока, як органу дотику, оприявлюючи мультисенсорність сприйняття візуального мистецтва й, зокрема, кіно. Фотографія також постає медіумом, котрий доцільно розглядати крізь цю теоретичну рамку. Дослідники Мілоу Блокхейзен та Дерек Гладвін демонструють валідність застосування концепції «гаптичної візуальності» для аналізу перцепції фотографії у своїх аналізах, а дослідник візуальної культури В. Дж. Т. Мітчел ставить під сумнів виправданість такого терміну, як «візуальні медіа». Зорова тактильність екстраполюється не лише на рухомі зображення, а й на зафіксовані моменти дійсності – фотографії, й постає продуктивною теоретичною рамкою для аналізу.

І хоча вже існують дослідження гаптичності фотомистецтва, їх нині значно менше, ніж аналізів гаптичної візуальності кіномистецтва. Зокрема, досі відсутні спроби використати теоретичну рамку «гаптичної візуальності» для осмислення фотомистецтва першого покоління Харківської школи фотографії – учасників групи «Время», котре виникло в 1970-х роках після послаблень радянської цензури.

Призначення Харкова столицею новоутвореної СРСР у 1919 р. перемістило сюди творчий потенціал тогочасних митців-авангардистів. У «найбільш

конструктивістському місті» на теренах УРСР будувалася конструктивістська архітектура й продукувалася конструктивістська фотографія. У 1930-х роках за часів сталінського терору фотомистецькі експерименти зникають разом із іменами фотографів Д. Сотника А. Плахія, О. Біденка та В. Шкорбатова. Відтоді фотографія перетворюється на винятково політичний інструмент, виникають законодавчі обмеження на зйомки стратегічних об'єктів, як-от вокзалів, зупинок тощо. Часи репресій вдалось пережити небагатьом харківським авангардистам, проте серед таких постають В. Єрмілов та Б. Косарев, котрі залишаються свідками авангардних ідей 1920-х. Т. Павлова зазначала, що завдяки цим представникам авангарду в Харкові збереглися авангардні ідеї та настрої, успадковані фотографами групи «Время». Відтак у Харкові виникає тяглість авангардної мистецької традиції. За часів «відлиги» фотомистецтво починає поступово відроджуватися – виникають фотоклуби у Харкові та Львові. Вони все ще цензуровані та суворо регламентовані, спрямовані радше на технічні цілі фотографії, проте саме Харківський обласний фотоклуб постає місцем, де зустрілись фотографи з першого покоління Харківської школи фотографії – учасники групи «Время». Їх об'єднувало невдоволення обмеженим поглядом на фотографію як винятково документальний медіум. Митці гуртуються та розробляють власну стратегію спротиву соцреалістичній фотографії – «теорію удару», котра передбачала шок (удар по обличчю) від побаченого.

З огляду на це, буде продуктивно дослідити творчість фотомитців першого покоління ХШФ з концептуалізованою Лорою Марк «гаптичною візуальністю», а також прослідкували контраст між соцреалістичною фотографією, яку можна визначити через концепт оптичного, та нонконформістською діяльністю групи «Время».

Ступінь наукової розробки. Виокремлення гаптичного й оптичного зображення належить австрійському мистецтвознавцю Алоїзу Ріглю у книзі «Late Rome Art Industry» (1901). Артикульовану А. Ріглем гаптичність канадська дослідниця Лора Маркс використала для теоретизування концепції «гаптичної

візуальності». Її дослідження Т. Ельзассер та М. Гагенер відносять до феноменологічної парадигми в теорії кіно, котра виникла в 1980-х роках на противагу окулярцентричним теоріям. Одне з перших застосувань якості гаптичності для опису кіномистецтва Л. Маркс знаходить у режисера Ноеля Берча. Серед феноменологів, котрі досліджували тактильність кінозображення, також Вівіан Собчак, Лінда Вільямс, Стівен Шапіро та ще низка дослідників. У XXI столітті з'являються дослідження фотомистецтва, котрі застосовують концепцію «гаптичної візуальності» – вони належать Мілоу Блокхейзен та Дереку Гладвіну.

Досліджуване нами мистецтво Харківської школи фотографії також почало описуватися наприкінці ХХ століття. У 1980-х роках до СРСР приїхали балтійські теоретики Даніела Мразкова та Владімір Ремеш, котрі описували нову радянську фотографію. Вони є авторами однієї з перших робіт, котра включає мистецтво ХШФ, «Another Russia: Though the Eyes of the New Soviet Photographers» (1986), хоча харківська фотографія у книзі не відокремлюється, як самостійне явище. Серед українських дослідників перші тексти про мистецтво харківської фотографії належать мистецтвознавиці Тетяні Павловій. В XXI столітті був розроблений проєкт «Харківська школа фотографії: від радянської цензури до нової естетики», котрий містить 13 мистецтвознавчих есеїв про ХШФ, біографії фотографів та архівні фото. Також існує музей Харківської школи фотографії, заснований у 2018 році, котрий займається дослідженням і популяризацією мистецтва ХШФ. У 2020 році була опублікована книга «Харківська школа фотографії: гра проти апарату» Надії Бернар-Ковальчук, котра містить не лише ґрунтовний аналіз наявних матеріалів, а й не опубліковані раніше інтерв'ю з фотографами ХШФ, світлини та архівні документи. Ця книга, як і ще низка досліджень, опублікована командою музею Харківської школи фотографії.

Об'єкт: фотомистецтво першого покоління Харківської школи фотографії

Предмет: гаптична візуальність в естетиці Харківської школи фотографії

Мета і завдання. Метою цієї роботи є проаналізувати естетику Харківської школи фотографії через концепцію «гаптичної візуальності», детально

теоретизовану канадською дослідницею Лорою Маркс. З огляду на окреслену мету, перед нами постають такі завдання:

- Викласти генеалогію концепції «гаптичної візуальності» та контекст її теоретизування
- Прослідкувати застосування концепції «гаптичної візуальності» для аналізу фотомистецтва
- Дослідити розвиток фотомистецтва у Харкові з 1920-х по 1960-ті рр.
- Описати історію виникнення групи «Время» та естетику першого покоління Харківської школи фотографії
- Співставити оптичну візуальність соцреалістичної фотографії та гаптичну візуальність у мистецтві Харківської школи фотографії
- Викоремити засоби гаптичної візуальності у фотомистецтві групи «Время»

Метод. Основною операцією цієї роботи є протиставлення мистецької фотографії митців групи «Время», як гаптичної, на противагу офіційним радянським світлинам, як таким, що засновані на оптичній візуальності. Протиставлення проведене на основі теоретизування гаптичної та оптичної візуальності Лорою Маркс та історичною контекстуалізацією появи Харківської школи фотографії.

Наукова новизна. Хоча мистецтво Харківської школи фотографії ґрунтовно досліджувалося мистецтвознавицями Т. Павловою, Надією Бернар-Ковальчук, Галиною Глебою, авторами проєкту «Харківська школа фотографії: від радянської цензури до нової естетики» та ще низкою авторів, а концепція «гаптичної візуальності», теоретизована Лорою Маркс, була застосована до аналізу фотомистецтва М. Блокхейзен та Д. Гладвіном, у цьому дослідженні було вперше застосовано інструментарій розрізнення гаптичної та оптичної візуальності для аналізу естетики Харківської школи фотографії. На матеріалах фотомистецтва групи «Время» було

протиставлено офіційну радянську фотографію, як таку, котра заснована на оптичній візуальності, на противагу гаптичному фотомистецтву ХШФ. Це протиставлення було проведене на прикладах світлина «Поєдинок» Вс. Тарасевича та серії «Незавершена презентація» Б. Михайлова, а також з фото художниці Марини Іванової, зняте Н. Моторіною, та з роботою Б. Михайлова із серії «Учорашній бутерброд». Зокрема, ми вирізнили мистецькі техніки, котрі використовували О. Мальований, Є. Павлов, Б. Михайлов та Ю. Рупін у своїх мистецьких експериментах для створення гаптичного виміру зображень.

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПЦІЯ «ГАПТИЧНОЇ ВІЗУАЛЬНОСТІ» В АНАЛІЗІ КІНО- ТА ФОТОМИСТЕЦТВА

1.1. «Гаптична візуальність»: теоретизування зорової тактильності

«Їсти - очима, кохатися - очима, всі смакові - очима, звуки – очима», - так український художник Олександр Животков пояснює своє мистецьке бачення світу в короткометражному кінофільмі для виставки «Вівтар» (2023)¹. Як нам здається, це дуже точна неакадемічна артикуляція концепції гаптичної візуальності, яка перегукується з її формулюванням у теоретикіні Лори Маркс: «Мені до вподоби описувати гаптичну візуальність, як вид бачення, в якому око постає органом дотику»². О. Животков, як митець, котрий працює з просторовими картинами й скульптурами з дерева та каменю, на рівні власного досвіду сформулював тактильний потенціал зорового сприйняття.

Теоретизування гаптичної візуальності та виникнення гаптичної критики розгорталось в академічних текстах впродовж ХХ століття. Євгенія Кисельова-Афербах прослідковує витoki цього процесу ще з кінця ХІХ ст. - дослідниця маркує творчі експерименти авангардистів та мистецтвознавчий доробок Алоїза Рігля (1858-1905) першими поштовхами до зміщення уваги з оптичного сприйняття до зорової тактильності³. Антиміметичні настрої авангардного мистецтва перегукуються з прагненням відійти від репрезентації, міцно вкоріненої в зорових мистецтвознавчих теоріях. Для ілюстрування цієї паралелі звернімося до формулювання К. Шумана щодо колажів берлінських дадаїстів: «Метою монтажу чи колажу постає повернення колишнього значення «дійсності», яку більшість видів мистецтв ХХ століття викривляли, наочна демонстрація того, як

¹ Виставка «Вівтар. Животков» | Український Дім. Режим доступу: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CU2akIyvOD4> (дата звернення 23.04.2023).

² Marks L. The haptic critic. *La jeune critique aujourd'hui*. 1993. P. 18

³ Kiseleva-Afflerbach E. I. "Haptic optic" and non-visual perception in art of the 20th and early 21st centuries. *American journal of art and design*. 2022. Vol. 7, no. 4. P. 144

дійсність в процесі знищення чудовим чином народжується в новому продукті»⁴. Дада-митці не прагнули відтворити навколишнє середовище, їхні творчі експерименти були спрямовані на те, щоб доторкнутися до світу, оприявити його – дотик та оприявлення постають фокусом і для авторів неокулярцентричних теорій.

За підсумком Лори Маркс, перші застосування концепції «гаптичності» з метою описати тактильне сприйняття візуального мистецтва філософи пов'язують з Алоїзом Ріглем та Вільгельмом Воррінгером⁵. Перше використання цієї теоретичної рамки для опису кіно авторка знаходить у режисера Ноеля Берча, котрий маркував простір в експериментальному кінематографі гаптичним⁶. На основі розрізень гаптичного та оптичного в образотворчому мистецтві, запропонованих А. Ріглем, Л. Маркс теоретизувала цей поділ для опису фільмів-есеїв, знятих представницями етнічних меншин⁷. Л. Маркс також звертається до матеріальності досліджуваних кінострічок, покази яких відбувалися на локальних студентських обговореннях та в університетах - сліди на плівці закарбовували їхній шлях, створюючи новий вимір «дотику».

Критика центральності зорового сприйняття загалом була виразно сформульована в теорії кіно - Томас Ельзасер та Мальте Гагенер в книзі «Теорія кіно: Вступ через почуття» підсумували, що на зміну центральності зорової перцепції в 1980-ті роки приходять критичні дослідження феноменології, синестезії та інтермодальності - вони виникли на противагу окулярцентричним кінотеоріям, як-от теорії дзеркального відображення З. Кракауера чи конструктивістським теоріям монтажу⁸. Автори систематизували ці нові мультисенсорні підходи в розділі про шкіру, як орган сприйняття, залучений до перцепції візуальних творів у теоретичному й фізичному сенсах. Вони

⁴ Дадаизм в Цюрихе, Берліне, Ганновері та Кельні: Тексти, ілюстрації, документи / ред. К. Шуман ; пер. з нім С. Дмитриєв. Москва : Республіка, 2002. С. 7

⁵ Marks L. U. Touch: Sensuous theory and multisensory media. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. P. XII

⁶ Ibid. P. 8

⁷ Marks L. The haptic critic. P. 20

⁸ Эльзасер Т., Хагенер М. Теория кино: глаз, эмоции, тело / пер. з англ. М. С. Муханова. Санкт-Петербург : Сеанс, 2016. С. 220

розглядають ідею шкіри в контекстах зіткнення з Іншим (постколоніальні дослідження) й шкіру як фізичний бар'єр між внутрішнім (системою органів) та зовнішнім світом людини⁹. Зір та оптичне сприйняття не відкидається у феноменологічних теоріях, проте важливим аспектом постає подолання межі між репрезентацією об'єкта та суб'єктивним сприйняттям.

Одна з чільних кінотеоретичних феноменологічної парадигми Вівіан Собчак зазначає, що ранній інтерес до тілесного досвіду під час перегляду кіно прослідковується ще в Зігфріда Кракауера (1930-ті, хоча саме З. Кракауер є автором теорії дзеркального відображення) та в «Дослідженнях Фонду Пейна» (1940), й навіть автор оптичних теорій монтажу Сергій Ейзенштейн звертався до явища синестезії¹⁰. Авторка також акцентує на відстані між дійсним досвідом сприйняття фільмів, який відображається у медіа, та академічними теоріями кіно, котрі намагаються його пояснити. Вона звертає увагу на сліпоту останніх щодо реальних переживань глядачів. Її критика окулярцентричних теорій ґрунтується на власному мультисенсорному досвіді сприйняття кінофільмів - в есеї «What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh» В. Собчак наводить численні приклади тактильних, смакових, нюхових відчуттів, котрі виникали в неї впродовж перегляду сцен з кіно. Вона резюмує мультисенсорність сприйняття рухомих зображень: «Наш втілений досвід перегляду фільмів — це досвід бачення, слуху, дотику, руху, смаку, нюху, в якому наше відчуття буквального й фігурального іноді може коливатися, іноді може сприйматися дивовижно розірвано, але найчастіше конфігурується у спільний сенс (*переклад мій – С.Б.*)»¹¹. Для Вівіан Собчак візуальні теорії кіно постають обмеженим поглядом на той спектр досвіду, який ми здобуваємо при перегляді кінофільму, оскільки візуальні зображення здатні викликати цілу мозаїку вражень та відчуттів, а не лише провокувати інтелектуальне осмислення.

⁹ Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. С. 221

¹⁰ Sobchak V. C. What my fingers knew: The cinesthetic subject, or vision in the flesh. *Sence of cinema*. 2000. No. 5. Режим доступу: URL: <https://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/digital/> (дата звернення: 01.05.2023).

¹¹ Ibid

У 2012 році видавництвом Oxford University Press було видано «A Dictionary of Film Studies», котрий містить огляд найважливіших концептуальних та теоретичних понять цього поля, описаних кінознавцями. Звернімося до дефініції «гаптичної візуальності» - там вона сформульована, як «відчуття фізичного дотику, породжене організацією кінозображення, в якому його матеріальна присутність виходить на перший план і викликає близьке залучення до деталей поверхні та текстури (*переклад мій – С.Б.*)»¹². За цим формулюванням площина екрану, на котрому проектується фільм, постає матеріальним бар'єром між оком глядацькості та зображенням й набуває певного «рельєфу» завдяки зображенню знайомих глядачам текстур. Внаслідок виникнення цього концептуального рельєфу око «торкається» екрану й глядацькість переживає тактильний досвід сприйняття кінофільму, пригадуючи власні дотики до поверхонь. Стаття зі словника спирається на теоретичні розробки Лори Маркс.

Концептуалізація «гаптичної візуальності» та детальна характеристика цього явища в теорії кіно належать вищезгаданій американській теоретичній й феміністці Лорі Маркс, котра провела розрізнення між «оптичним» та «гаптичним» сприйняттям у перцепції кіно, звернувшись також до опису режиму втіленого, присутнього глядача¹³. У вступі до книги «Touch: Sensuous theory and multisensory media» дослідниця апелює до концептуальних розробок мистецтвознавця Алоїза Рігеля, котрий досліджував тактильність мистецьких творів, здійснивши поворот в описі історії мистецтва¹⁴. Мистецтвознавиця Євгенія Кисельова-Афербах також резюмує, що виток ідеї «гаптичності» в перцепції належить саме Алоїзу Рігелю¹⁵.

За підсумком М. Іверсен, термін «гаптичність» був обраний А. Ріглем з огляду на небажання використовувати слово «тактильність» для опису давньоєгипетського мистецтва, оскільки воно надто прямо вказувало на дотик, а

¹² Kuhn A., Westwell G. A Dictionary of Film Studies. Oxford University Press, 2012. Режим доступу: URL: <https://doi.org/10.1093/acref/9780199587261.001.0001> (дата звернення: 23.04.2023).

¹³ Ibid. P. 692

¹⁴ Marks, L. U. Touch. P. 4

¹⁵ Evgeniya I. Kiseleva-Afflerbach. «Haptic Optic». P. 144

«гаптичність» позначала радше мультисенсорність – це слово було апропрійоване з фізіологічної царини¹⁶. Мистецтвознавець прослідкував перехід від фізичної тактильності в давньоєгипетському мистецтві до оптичного мистецтва античного Риму – він вбачає цей зсув у зображенні простору. Для давньоєгипетських зображень характерна тактильна передача форми, а в римському мистецтві форма знаходиться у просторі й потребує перспективного відтворення, що зумовлює оптичність сприйняття¹⁷. За А. Ріглем гаптична візуальність оприявлює «матеріальне» бачення, яке є ближчим до глядача, аніж оптичне. Бо оптичне бачення - віддалене, воно увиразнює відстань між об'єктом та суб'єктом, який його сприймає¹⁸. Введення режиму гаптичної візуальності фактично розмиває цю межу й прагне дослідити ширшу площину взаємодії людського тіла та свідомості з творами мистецтва.

У тексті «Haptic critic» Лора Маркс резюмує необхідність оптичного сприйняття для відмежування від об'єкту та формування про нього думки, судження. Гаптичне сприйняття передбачає утворення континууму між глядачем та об'єктом, де вони, навпаки, постають невіддільними й продовжують одне одного¹⁹. Оптична візуальність за Лорою Маркс локалізується у свідомості, котра сприймає та відтворює візуальні зображення - у такій теоретичній рамці людина нібито перетворюється на камеру обскуру. В гаптичній візуальності в перцепції бере участь усе тіло, а не лише свідомість²⁰. У цієї концепції є також і феміністичний вимір. Л. Маркс апелює до феміністки й філософині Люсі Ірігаре, котра прослідковує тенденцію до більшої тактильності у жінок, на противагу чоловікам. З огляду на це, Л. Маркс називає гаптичну візуальність феміністичною андеграудною стратегією, а зорові теорії постають для авторки фалоцентричними – віддалений оптичний погляд є характерно чоловічим²¹.

Проте злиття з об'єктами сприйняття у межах гаптичної візуальності також

¹⁶ Marks, L. U. Touch. P. 162

¹⁷ Riegl A. Late Roman art industry / trans. from germ. by R. Winkes. Roma : G. Bretschneider, 1985. P. 138

¹⁸ Ibid. P.

¹⁹ Marks L. The haptic critic P. 19

²⁰ Ibid. P. 20

²¹ Ibid. P. 7

передбачає і вимір небезпеки. Етична дилема гаптичної критики, за Л. Маркс, полягає в необхідності відмовитися від власних етичних переконань та моральної системи координат, аби взаємодіяти з об'єктом гаптично. «Страшно втрачати власний центр й це нагадує певний вид шизофренії, коли ти відмовляєшся від пристрасно набутих переконань, аби бути зміненим об'єктом, з яким ти взаємодієш (*переклад мій – С.Б.*)»²². Таким чином, гаптична візуальність передбачає відмову від сформованих попередньо уявлень щодо предмету та його значення, для того, аби відчутти його, а не осмислювати у звичний раціональний спосіб.

Л. Маркс також зазначає, що гаптична візуальність актуалізувалась в добу технологічного розвитку й повсюдності оптичного сприйняття діджитал світу - у своїх текстах теоретикня прагне відновити зв'язок між гаптичним та оптичним²³. Вияв цієї актуалізації можемо прослідкувати на простому побутовому прикладі дискусій між поціновувачами електронних і фізичних книжок. Прихильники паперових видань (яких сьогодні віднесуть до плеяди ретроградів) зазначають, що їм подобається текстура сторінок, їхній запах, відчуття матеріальної та оприявленої річі в руках. І хоча текст читається візуально – ми торкаємося текстури сторінок як руками, так і очима й таким чином утворюється тактильний вимір взаємодії з текстом. Чи, скажімо, захоплення плівковою фотографією в часи цифрових фотоапаратів - плівка пропонує не пряму, точну репрезентацію, а передачу певної атмосфери, закарбованої в текстурі зернистого плівкового зображення. Ці явища підтверджують тезу Л. Маркс про те, що зараз ми перебуваємо в «візуальній епістемології діджитальної доби»²⁴ й втрачаємо увагу до текстур та поверхонь, згладжених білим екраном піксельного світу, що, своєю чергою, викликає спротив і бажання повертатись до гаптичного сприйняття аналогового мистецтва.

²² Marks L. The haptic critic. P. 21

²³ Marks L. U. Touch. P. XII

²⁴ Ibid. P. XIII

1.2. Застосування концепції «гаптичної візуальності» для аналізу фотомистецтва

Гаптичність зображення, описана Алоїзом Ріглем, та концепція «гаптичної візуальності», як її теоретичне продовження, також застосовувалася у дослідженнях фотомистецтва. М. Блокхейзен описувала гаптичну візуальність мистецьких та архівних сімейних фото, а Дерек Гладвін розглядав гаптичну візуальність у серії світлин «The Donegal Pictures» фотографки Рейчел Гізе. Первинно гаптичність була розглянута А. Ріглем саме щодо статичних зображень давньоєгипетського мистецтва – це розрізнення стосувалося способу передачі предметів не в просторовому вимірі, а на площині. А. Рігль вважав гаптичний спосіб зображення раннім вираженням форми, а оптичний – пізнішим, який виник внаслідок винайдення перспективи в образотворчому мистецтві та застосування римлянами світла й тіні для зображення об'єктів²⁵.

Л. Маркс, користуючись артикуляцією гаптичності за А. Ріглем, не звертається до гаптичності фотографії, проте згадує фотомистецтво в кількох контекстах, котрі можуть бути нам помічними. У передмові до книги «The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses» авторка зазначає, що її мета полягає у відновленні зв'язку між кіномистецтвом, тілесною пам'яттю етнічних меншин та гаптичним досвідом сприйняття: «Це утримання артефактів культури, в тому числі фотографічних і кінематографічних зображень, для того, щоб витягнути з них спогади»²⁶. Для теоретикині фотографії також постають медіумом спогадів та гаптичного оприявлення, хоча вони й не є фокусом згаданого тексту. Водночас, фотографія у тексті згадується в контексті оптичного, а не гаптичного сприйняття. Звернімося до образів за Л. Маркс у розділі «Categories of Image and Processes of Memory», в якому вона згадує постать фотографа у кіно й прослідковує відношення між західними глядачами та

²⁵Riegl A. Late Roman art industry. P. 26

²⁶ Polan D., Marks L. U. Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses. Duke University Press, 2000. P. 5

закарбованими зображеннями.

Апелюючи до філософії Ж. Дельоза, Л. Маркс пише про розрізнення між актуальними образами, оптичними, віртуальними, клішованими, та образами-спогадами²⁷. Віртуальні та актуальні образи, розглянуті Ж. Дельозом услід за Бергсоном, відрізняються у їхній взаємодії із часом: перші постають консервуванням минулого, а другі - минулим, яке триває²⁸. Жиль Дельоз у книзі «Кіно» (1963) для ілюстрування цієї ідеї наводить приклад із дзеркалом - сама людина в момент перебування перед дзеркальним зображенням є актуальним образом, а її відображення постає віртуальним²⁹. Відтак, усі речі у світі є амбівалентними, вони водночас існують, як актуальний образ, та існують у вигляді уявлення про них, їхнього відображення, як віртуальний образ. Усі інші образи – образи-спогади, образи-мрії постають градацією віртуальних образів за рівнем віддаленості від сучасного моменту. Віртуальні образи конституюють минуле, яке формується паралельно із подіями та процесами, котрі відбуваються тут і зараз. І хоча Л. Маркс застосовує термін Алоїса Рігля «гаптичні» для позначення тактильних зображень, за категоризацією Ж. Дельоза вони маркуються оптичними образами³⁰.

Цікаво, що як приклад для пояснення цієї ідеї Л. Маркс наводить фільм «Календар» (1993), головним героєм якого є фотограф Атом Егоян, котрий фільмує церкви у Вірменії для календаря. За її висновками, фотограф одержимий ідеєю перетворення актуальних образів на віртуальні через фотографію і це призводить до його відчуття взаємозамінності образів реальності, як такі, котрі можна сконструювати³¹. Цей образ концентрує західне оптичне, віддалене бачення й байдужість до втіленого, фізичного досвіду перцепції, небажання занурюватися в культуру країни, де перебуває фотограф. Однак це не вказує на те, що будь-яка фотографія постає виключно оптичним медіумом. Навпаки, це вказівка на те, що

²⁷ Polan D., Marks L. U. Skin of the Film. P. 40

²⁸ Делёз Ж. Кино / пер. з фр. Б. Скуратов. Москва : Ад Маргинем, 2004. С. 378

²⁹ Там само. С. 380

³⁰ Ibid. P. 131

³¹ Ibid. P. 41

звернення до оптичного чи гаптичного постулюється позиційністю фотографа, оскільки віртуальні оптичні образи (якими можемо називати «гаптичні» зображення за Л. Маркс) формуються рівнем рефлексивності, яким наділений автор. Наприклад, оптичні образи за Ж. Дельозом відрізняються від клішованих тим, що вони роблять об'єкт видимим, а не замінюють його на усталене в культурі уявлення про цей об'єкт - клішовані образи не показують річ, а радше приховують її³². І клішовані, і оптичні образи належать до віртуальних в межах цієї категоризації. Тобто, якість віртуальних образів залежить не від наявності чи відсутності руху, а від мети, з якою вони зроблені.

Лора Маркс підсумовує, що фільми, фото й картини можуть містити тактильні елементи, а гаптичною візуальністю є «погляд, який рухається поверхнею екрану протягом певного часу, перш ніж глядач усвідомлює, що він або вона споглядає (*переклад мій – С.Б.*)»³³. Тут йдеться про характер взаємодії між глядачем та мистецьким твором. Перед фотографією глядач може проводити стільки часу, скільки забажає й ковзати поглядом поверхнею, доки не відчує та не усвідомить побаченого. Д. Гладвін, як і М. Блокхейзен, звертають увагу на те, що в саме в цьому аспекті оприявлюється гаптичний потенціал світлин – аби так само зосередитись на елементах з фільму, нам необхідно поставити його на паузу³⁴. Якщо фотографія, наприклад, не містить пряму репрезентацію - чітке зображення з віддаленої відстані, яке моментально формує уявлення про зображений об'єкт, глядачу так само потрібен час, аби «торкнутися» оком зображення та послугом власної пам'яті радше відчувати, аніж зрозуміти, що на ній зображено. Водночас, тактильні елементи статичних зображень так само відсилають до перцептивних тактильних спогадів і можуть викликати відчуття дотику.

Попередньо ми описували критику зору, як центрального для сприйняття візуального мистецтва органу. Однак цю критику можна застосувати також і до

³² Polan D., Marks L. U. Skin of the Film. P. 46

³³ Ibid. P. 163

³⁴ Gladwin D. Eco-Haptic Photography: Visualizing Irish Bogland in Rachel Giese's The Donegal Pictures. *Photography and Culture*. 2013. Vol. 6, no. 2. P. 160. Режим доступу: URL: <https://doi.org/10.2752/175145213x13606838923237> (дата звернення: 03.05.2023).

зору, як органу відтворення візуальної творчості. Мілоу Блокхейзен у тексті «The Haptic Photograph and the Embodied Viewer» звертається до історії сліпого фотографа Євгена Бавкара³⁵. У авторки постає закономірне питання - як люди, позбавлені найважливішого (нібито) для створення та сприйняття візуального мистецтва органу, все одно можуть фіксувати реальність в такий спосіб? Історія французького фотографа словенського походження далеко не єдиний приклад в історії - в США, наприклад, функціонує об'єднання сліпих фотографів «The Seeing with Photography Collective»³⁶. Зокрема, були й виставки, присвячені творчості сліпих фотохудожників. Дуглас МакКалоу курував виставку під назвою «Sight Unseen: International Photography by Blind Artists», котра експонувалася в Мехіко, Флориді, Денвері, Вашингтоні та ще низці міст³⁷. Д. МакКалоу описує досвід спілкування з одним із фотографів, чії роботи були частиною виставки - Пітом Екертом. Автор згадує, що П. Екерт чудово орієнтувався в просторі й міг описати кімнату, клацнувши кілька разів пальцями й почувши звук, який при цьому виникає - він орієнтується на ехо та вібрації³⁸. Фотограф зазначав, що він «дуже візуальна людина, просто не може бачити». З наведених прикладів можна зробити висновок про те, що зір не лише необов'язково відіграє чільну роль у сприйнятті візуальних зображень, а й у їхньому мистецькому відтворенні. Кожен з цих прикладів підтверджує тези Лори Маркс та інших дослідників феноменологічної парадигми про мультисенсорність сприйняття візуального.

Авторка Мілоу Блокхейзен у дослідженні «The Haptic Photograph and the Embodied Viewer» приходять до висновку, який ми резюмували вище - гаптичність фотографії оприявлюється залежно від мети, з якою фотограф натискає на затвор свого фотоапарату, щоб схопити реальність³⁹. М. Блокхейзен також апелює до тексту Р. Беллюра «The Pensive Spectator» та його ідеї про те, що

³⁵ Blokhuisen M. The Haptic Photograph and the Embodied Viewer : Masterthesis. Leiden, 2017. 58 p.). С. 3

³⁶The Seeing with Photography Collective. Flickr. Режим доступу:

URL: <https://www.flickr.com/people/seeingwithphotography/> (дата звернення: 04.05.2023).

³⁷ McCulloh D. Blind Photographers: Vision, Accessibility, and Empowerment in the Museum. Disability Studies Quarterly. 2013. Vol. 33, no. 3. Режим доступу: URL: <https://doi.org/10.18061/dsq.v33i3.3739> (дата звернення: 04.05.2023).

³⁸ Ibid

³⁹ Blokhuisen M. The Haptic Photograph. P. 8-9

фотографічна глядацькість не обмежена в часі, щоб спродувати сенс побаченої фотографії⁴⁰. Авторка звертається до фотографії Вольфганга Тілманса «Freischwimmer» (2003) – це зображення текстури, яку важко ідентифікувати з якимось знайомим нам об'єктом, внаслідок чого нам необхідно звернутися до власних тактильних спогадів – досвіду взаємодії з подібними поверхнями, аби зробити припущення про те, що зображено на світлині. Таким чином відбувається саме продукування сенсу, а не його нарративна ієрархічна передача, й глядачі беруть активну участь у створенні сенсу зображуваного.

Ще один дослідник фотографії Дерек Гладвін, автор статті «Eco-Haptic Photography: Visualizing Irish Bogland in Rachel Giese's The Donegal Pictures» також звернувся до концепції гаптичності та теоретичних розробок Лори Маркс. Він зазначив, що «в той час, як фотографія виразно відділяє себе від кіно, поняття візуального доторку може бути застосоване до обох медіумів (*переклад мій – С.Б.*)»⁴¹. Автор аналізує серію фотографій «Donegal Pictures» (1987), зняту Рейчел Гізе в Ірландії й зосереджується на тому, як мисткині вдалося зафіксувати природний ландшафт. Гаптичність тут, за Д. Гладвіном, постає, перш за все, у взаємодії між зображенням і глядачами – світлини Р. Гізе вирізняються серед інших фотографій з пейзажами Ірландії відсутністю нарративності, лінійної перспективи, котра організує об'єкти сприйняття й, водночас, вписує їх у певну історію⁴². Ми бачимо місцеві ландшафти та їхню текстуру без уявного скла, ніби можемо їх торкнутися. У її світлинах пейзаж не постає помічним елементом чи формою ностальгії, він є повноцінним героєм фотографії й глядачі можуть торкнутися його без посередника у вигляді наративу, сконструйованого автором.

Ще один важливий аспект, який наділяє кінофільми властивістю гаптичності за Л. Маркс й безпосередньо стосується статичних зображень – матеріальна поверхність. Описуючи фільми-есеї, створені представницями етнічних меншин у глобалізованому світі, Лора Маркс звертається до матеріальності плівки, на котру

⁴⁰ Blokhuizen M. The Haptic Photograph. P. 8

⁴¹ Gladwin D. Eco-Haptic Photography. P. 160

⁴² Ibid. P. 164

зняті ці кінофільми. Вони рухаються певними визначеними каналами (від режисерів до глядачів зі студентських аудиторій, наприклад) і кожен подібний показ наділяє плівку додатковим значенням й залишає фізичні сліди використання⁴³. Поверхня ж фотографії не проектується, а є безпосередньо матеріальною й так само деформується при зберіганні та передачі, фіксуючи місця, в котрих вона перебувала, а, отже, постає гаптичною і в цьому розумінні. Далі ми говоритимемо також про те, що фотографи Харківської школи фотографії змінювали цю поверхню фарбами, маркерами, іншими фотографіями та папером, аби вийти за межі суворо регламентованої радянської «естетики» соцреалізму й канали, якими просувалися ці фотографії, так само можна було відслідкувати.

У мистецтвознавстві дискусійним також постає питання, наскільки взагалі доцільно застосовувати термін «візуальне» щодо мистецтва. У цьому контексті звернімося до статті мистецтвознавця Вільяма Джона Томаса Мітчелла з провокативною назвою «Візуальних медіа не існує». Автор прагне розпочати дискусію про те, що візуальні медіа, до яких зазвичай відносять фільми, фотографію телебачення і тому подібне, насправді, доцільніше називати змішаними медіа, оскільки вони залучають до перцепції не лише зір [3, с. 257]. Він зазначає, що не існує так званих «чисто візуальних медіа», оскільки навіть картини, які зазвичай еталонно асоціюються з візуальною перцепцією, залучають тактильне сприйняття - бачення картини це бачення фізичних дотиків руки художника до полотна⁴⁴. В. Д. Т. Мітчел вважає, що фетишизація візуального тягнеться флером від модерністського мистецтва, котре закріплює домінування візуальності в медіа та суспільному просторі, але не відображає дійсний стан речей.

Наведені приклади не мають на меті сформулювати радикальний висновок про те, що зір та оптичне бачення не є важливими для перцепції візуального й від них потрібно відмовитись. Л. Маркс згадує про те, що в повсякденні ми зазвичай застосовуємо обидва види бачення - оптичне та гаптичне, особливо в русі від

⁴³ Polan D., Marks L. U. Skin of the Film. P. 20

⁴⁴ Mitchell W. There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*. 2005. Vol. 1, no. 4. P. 259

найближчого до віддаленого, котрий постає діалектичним: «Очевидно, нам потрібні обидва види візуальності: важко уважно розглядати шкіру коханої людини оптичним баченням; важко керувати автомобілем гаптичним баченням (*переклад мій – С.Б.*)»⁴⁵. Для Л. Маркс обидва режими бачення перетікають один в один, її ідея полягає в тому, аби оприявити гаптичну візуальність, котра відкидається на користь візуальному сприйняттю. Концепція «гаптичної візуальності» постає пропозицією до розширення сприйняття та розуміння візуального.

Візуальна перцепція до ХХ століття займала чільне місце в мистецтвознавчих теоріях і до 1980-х у теоріях кіно. Однак незадоволення окулярцентричною парадигмою результувало у виникнення концепції «гаптичної візуальності». Вона була теоретизована американською дослідницею Лорою Маркс на основі мистецтвознавчого повороту Алоїса Рігля. Австрійський теоретик у книзі «*Late Roman Art Industry*» провів розрізнення між оптичним та гаптичним сприйняттям для пояснення відмінності між плоским зображенням у давньоєгипетському мистецтві та просторовим відтворенням об'єктів у римлян. Артикульована А. Ріглем гаптичність дозволила Л. Маркс теоретизувати око, як орган дотику, котрий «торкається» поверхні гаптичного зображення. Л. Маркс, зокрема, прослідкувала позиційність авторів, котрі звертаються до оптичної та гаптичної візуальності. Вона досліджувала фільми-есеї, зняті представницями етнічних меншин у глобалізованому світі, й саме на їхній основі виокремила концепцію «гаптичної візуальності», як культурної та перцептивної пам'яті. Водночас, погляд західного глядача радше відповідає за Л. Маркс віддаленому оптичному сприйняттю. Продовження ідеї А. Рігля у текстах Л. Маркс виявилось плідним також і для аналізу фотографічних зображень. До «гаптичної візуальності» у дослідженнях фотомистецтва зверталися Мілоу Блокхейзен, котра аналізувала мистецькі та сімейні фотографії, та Дерек Гладвін, котрий аналізував

⁴⁵ Polan D., Marks L. U. *Skin of the Film*. P. 162

серію світлин фотографки Рейчел Гізе. Критику центральності зорового сприйняття знаходимо й в мистецтвознавчих текстах, прикладом чому слугує стаття В. Д. Т. Мітчела про недоцільність терміну «візуальні медіа». Відтак, можемо прийти до висновку, що теоретизування візуального пройшло зсув від винятково інтелектуального осмислення до сприйняття картин, фото та кінофільмів усім тілом.

РОЗДІ 2. РОЗДІЛ: ХАРКІВСЬКА ШКОЛА ФОТОГРАФІЇ: КОНТЕКСТ ВИНИКНЕННЯ ТА ОСНОВНІ ТВОРЧІ ЗАСАДИ

2.1 Розвиток мистецької фотографії у Харкові з 1920-х по 1960-ті роки

Місто Харків у 20-30 рр. ХХ століття згуртувало навколо себе цілу плеяду авангардних митців - літераторів, художників, театралів, режисерів, фотографів. Тут працювали режисери Лесь Курбас та Олександр Довженко, художники Федір Кричевський, Василь Єрмілов, Михайло Бойчук, Анатолій Петрицький, скульптор та режисер Іван Кавалерідзе та ще ціла низка зірок українського авангарду. Мирослав Шкандрій маркує ентузіазм харківських митців «амбіційним проектом зі створення радикально нової ідентичності», який, щоправда, важко назвати однорідним⁴⁶. За спостереженням Віктора Сидоренка, важливу роль у цьому відіграв статус міста, адже Харків близько двадцяти років (з 1919 р. по 1934 р.) був столицею новоствореної УРСР й поставав індустріальним центром. До Харкова, як мистецького осередку, приїжджали викладати учні Іллі Рєпіна – С. Прохоров, Г. Горелов, М. Любимов та ін⁴⁷. Місто наповнилося життям та постало майданчиком для авангардних експериментів. М. Шкандрій виокремлює три течії

⁴⁶ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися / пер. з англ І. Семенюк. Харків : Фабула, 2021. С. 287

⁴⁷ Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ –ХХІ століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. С. 45

тогочасних харківських авангардистів: поборників національної трансформації⁴⁸, прибічників розбудови пролетарської культури⁴⁹ та «сталінських» революціонерів⁵⁰. Усі вони мали свій погляд на «нову ідентичність» ХХ ст., проте однаково сильно захоплювалися ідеєю змін.

Тетяна Павлова прослідковує витoki харківського фотомистецтва ще з часів виникнення конструктивістської фотографії у 1920-30 рр. – періоду, котрий трагічно обірвався подіями «розстріляного Ренесансу»⁵¹. Харків славиться архітектурою конструктивізму, проте ця авангардна мистецька течія оприявилась також у фотографії. Т. Павлова наголошувала, що Харків початку ХХ століття поставав «найбільш конструктивістським містом в Україні»⁵². За поділом, запропонованим М. Шкандрієм, ми могли б віднести конструктивістських фотографів до течії другого «ентузіазму», адже вони були закохані в технологізацію та машинізацію усіх процесів - зокрема, сам дослідник згадує в цьому контексті про кіномитців Д. Вертова та О. Довженка. Тогочасні конструктивістські фотографії можна було побачити у харківському виданні «Нова генерація». Воно публікувалося однойменною футуристичною групою, заснованою Михайлом Семенком в 1927 році⁵³. Також фотографії друкували в журналах «Нове мистецтво», «Кіно», «Масовий театр»⁵⁴.

Водночас поширювалися різні техніки роботи із зображеннями – фотомонтаж, колажування, фотограми. І хоча радянський режим одразу вніс корективи у розвиток фотомистецтва на теренах України, Р. Крохмалюк зазначає, що тогочасний фотомонтаж, застосований найчастіше в пропагандистських цілях, все одно мав мистецькі вияви. Його використовували й для обкладинок книжок та

⁴⁸ Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні. С. 294-295

⁴⁹ Там само. С. 295-297

⁵⁰ Там само. С. 298-300

⁵¹ Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті: Час групи «Время». Kharkiv School of Photography. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/researcher-txt/t-pavlova-vremya/> (дата звернення: 13.05.2023).

⁵² Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2018. С. 29

⁵³ Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво. С. 48

⁵⁴ Енциклопедія українознавства / ред.: В. Кубійович, З. Кузеля. Київ, 1995. Т. 1 : Загальна частина. С. 892. Режим доступу: URL: <http://litopys.org.ua/encycl/eui083.htm> (дата звернення: 14.05.2023).

ілюстрацій до поетичних творі⁵⁵. Фотомонтажем займався впливовий харківський художник-авангардист В. Єрмілов – він був автором колажових ілюстрацій для книг «Береги дванадцяти вод», «Ні п'яді», «Поїзда підуть на Париж» та ін⁵⁶. У випусках «Нової генерації», опублікованих на сайті «Бібліотеки українського мистецтва», можемо знайти роботи харківського фотографа Дана Сотника, котрий також займався художнім оформлення журналу, майже у кожному номері - фотографіями, мистецькі портрети, конструктивістські фото будівель. У журналі публікувалися й приклади західного фотомистецтва, яке мало свій вплив на тогочасну мистецьку думку – після сталінських репресій фотографії західних митців знову потраплять в Харків майже через 30 років. Серед конструктивістських фотографів у Харкові 1920-х років Т. Павлова виокремлює Д. Сотника, А. Плахія, О. Біденка та В. Шкорбатова. Фотомитці застосовували композиції конструктивізму з використанням діагоналей, їх цікавила харківська конструктивістська архітектура, котру можна було завдяки діагоналям зобразити у нових, незвичайних ракурсах⁵⁷. Д. Сотник також був автором фотопортретів українських літераторів І. Микитенка, І. Кириленка, В. Коряка з використанням прийомів просторової деформації, котрі було названо «дружніми шаржами»⁵⁸.

У 1931 році припиняється діяльність «Нової генерації» й разом із тим відбувається згортання фотомистецьких виявів, у 1937 році радянська влада репресувала засновника журналу М. Семенка⁵⁹. Т. Павлова резюмує, що після обезголовлення української інтелігенції в часи сталінських репресій залишилося обмаль людей, котрі були б свідками традиції авангардного мистецтва, проте серед таких постатей знаходимо В. Єрмілова, Б. Косарева та Г. Бондаренка⁶⁰. Т. Павлова (дружина Є. Павлова, учасника групи «Время», першого угруповання Харківської школи фотографії) вбачає в митцях, котрим вдалося пережити терор, оприявлення тяглості авангардної традиції на мистецькій сцені Харкова. Н.

⁵⁵ Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві .С. 892

⁵⁶ Там само. С. 315

⁵⁷ Там само. С. 310

⁵⁸ Там само. С. 314-15

⁵⁹ Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті

⁶⁰ Там само. С. 29

Бернар-Ковальчук припускає, що митці групи «Время» могли унаслідувати авангардні ідеї від художника Володимира Григоровича, котрий навчався у В. Єрмілова та Б. Косарева⁶¹. Навколо його художньої студії у Харкові гуртуються митці, котрих В. Григорович навчав «мистецтву бачення».

Однак передував цьому періоду час затишшя. На зміну конструктивістським експериментам приходять наративність та патетичні світлини вождя⁶². Вдруге вибух фотомистецтва станеться вже з 1960-х рр за часів «відлиги», коли трохи послабиться режим цензури й почнуть з'являтися фотоклуби у Львові та Харкові⁶³. Ставлення до фотомистецтва в СРСР було суворим, а особливо після 1930-х років, оскільки вважалось, що фотографія - відображення дійсності, а не мистецький вияв. Вона сприймалась як один з ідеологічних та суворо регламентованих інструментів. Найбільша проблема полягала в тому, що «дійсність», котра мала б відобразитися на світлинах радянських фотографів, повинна бути сконструйованою й перетертою коліщатками радянської ідеології. «Дійсність» була вихолощеною й не мала нічого спільного з дійсністю без лапок. Надія Бернар-Ковальчук наводить як приклад подібного вихолощення одну з найвідоміших світлин радянської фотожурналістики – «Прапор перемоги над Рейхстагом» (1945). Перед друком у виданнях на цьому фото щоразу стирали годинник з руки солдата, котрий вказував на мародерства радянської армії⁶⁴. Про радянські фоторепортажі знаходимо інформацію також у відгуках фоторепортера 1980-х рр. Віктора Кочетова, наведених Н. Бернар-Ковальчук: «Весь радянський репортаж [...] він увесь зрежисований. Він весь постановний»⁶⁵. Тетяна Павлова вказує на те, що на фотографування згори (вище 3 поверху будинку) необхідно було брати спеціальний дозвіл - так само, як і на фотографії залізничних колій, демонстрацій тощо⁶⁶. Хоча ще в другому номері «Нової генерації» від 2 листопада 1927 року можна було побачити фото Будівлі уряду у Харкові, зроблене з

⁶¹ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : MOKSOP, 2020. С. 128

⁶² Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві. С. 316

⁶³ Т Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті

⁶⁴ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 186

⁶⁵ Там само.

⁶⁶ Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті

аероплана⁶⁷, а на багатьох харківських фотографіях до 1930-х рр можна було помітити скупчення людей, адже статус столиці призвів до неабиякого демографічного зростання⁶⁸. Усе це зникло з тогочасних радянських світлин і фотомистецтво, як і будь-яке інше не соцреалістичне мистецтво, після терору 30-х років перейшло у підпілля.

Однак навіть в межах сталінського ампіру, котрий був чільним мистецьким напрямом після 1930-х, Т. Павлова прослідковує неоприявлені продовження авангардного потенціалу окремих митців. Наприклад, Б. Косареву запропонували обладнати фотолабораторію в новоутвореному харківському Палаці піонерів – в архітектурному плані лабораторії митець втілює свої ідеї з кінетичним світловим мистецтвом⁶⁹. Творчість авангардистів, котрим вдалось пережити часи терору, змістилась з площини авангардних експериментів у прикладну царину, необхідну партії. Б. Косарев та Г. Бондаренко вдалися до викладання, котре, хоча й було обмежене потребою викладати соцреалістичні засади, дозволяло хоча б так продовжувати наближену до творчості діяльність⁷⁰.

Період мистецької та інтелектуальної ізоляції частково припиняється, як ми вже вище згадували, за часів «відлиги». Н. Бернар-Ковальчук зазначає, що попри так звану «культурну революцію» 1960-х років, Харків уже постає периферійним містом у порівнянні з Києвом та Москвою⁷¹. З цієї периферійності виникає й усвідомлення фотохудожників себе як митців-аматорів, проте вони не йдуть всупереч цій ідентичності, а діють суголосно із нею. М. Педан згадував тогочасний Харків як місце з освіченими людьми, котрі не мали простору та можливості для самовираження⁷².

У 1965 році у Харкові виникає Харківський обласний фотоклуб, створений

⁶⁷ Нова генерація, №2 - 1927. С. 38 *Бібліотека українського мистецтва*. Режим доступу: URL: <https://uartlib.org/zhurnali/nova-generatsiya-2-1927/> (дата звернення: 14.05.2023).

⁶⁸ Т Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті

⁶⁹ Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві. С. 318

⁷⁰ Там само. С. 325

⁷¹ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 36

⁷² PinchukArtCentre. Дискусія «Харківська фотографія: до чого тут школа?», 2019. *YouTube*. Режим доступу: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7hI2Gnu3fCg> (дата звернення: 11.05.2023).

на базі Дому художньої самодіяльності профспілок⁷³. Це об'єднання усе ще обумовлене соцреалістичною догматикою, проте воно постає майданчиком для зустрічі майбутніх фундаторів «Харківської школи фотографії», котра здобуде свій статус «школи» вже в ретроспективі. У 1965-ті роки в Харкові з'являється також низка інших фотооб'єднань – майстерня художника-шістедесятника Володимира Григорова у Палаці культури будівельників, фотоклуб Палацу культури Харківського електромеханічного заводу, фотоклуб Германа Дрюкова⁷⁴. Усе це вказує на стрімко зростаючу увагу до фотографії та розвитку в цій царині. На основі перших журналів із засідань ХОФК Н. Бернар-Ковальчук приходять до висновку, що у 1965-70 рр. фотоклуб поставав радше місцем із якісною фототехнікою, яку аматорам тоді важко було отримати, й був відкритий для відвідувань широкого загалу, хоча там й обговорювались часто вузькопрофільні теми⁷⁵. На розвиток місцевих об'єднань фотографів вплинула наявність фотокамер ФЕД, котрі вироблялися в Харкові – це дозволило поширити їх на широкий загал⁷⁶. Також знаходимо свідчення про це з оповідання «Щоденник фотографа в архівах КдБ» Юрія Рупіна – одного з представників ХШФ, котрий потрапив до обласного фотоклубу у 1970 році. Цей твір – сатирична проза очима фотографа, котрий був засланий у фотоклуб від КдБ. У цьому тексті Ю. Рупін, як і вже в автобіографічному творі «Щоденники фотографа», зобразив панораму діяльності фотомитців та їхнього зв'язку із владою: «Щоразу на чергові збори фотоклубу хтось приносить нові рецепти, і всі сперечаються про те, який рецепт кращий і як потрібно робити проявник, щоб плівки виходили хорошими. Тут багато людей, які, хоча й аматори, тобто працюють десь інженерами, а фотографією тільки захоплюються у вільний від роботи час, але по-справжньому знаються на фотографії та вміють робити гарні знімки»⁷⁷. Враження Ю. Рупіна підтверджують

⁷³ Павлова Т. До історії Харківської школи фотографії: група «Время». *Korydor* | журнал про сучасну культуру. Режим доступу: URL: http://korydor.in.ua/ua/context/11657.html#_ftn3 (дата звернення: 11.05.2023).

⁷⁴ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії.. С. 38

⁷⁵ Там само.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Рупін Ю. К. Дневник фотографа в архивах КдБ. Самиздат, 2008. Режим доступу: URL: <http://photo-element.ru/story/rupin/rupin.html> (дата звернення: 10.05.2023).

відродження інтересу до фотомистецтва, котре виходить спершу з чисто технічних питань та обговорень.

У інших країнах соцтабру, як-от у Польщі, Болгарії чи Чехословаччині, традиція фотомистецтва відродилася значно раніше, аніж в СРСР - їхній розвиток вплинув і на естетику харківських фотомитців часів «відлиги». У Польщі з 1951 набуло поширення явище «суб'єктивної фотографії», котре була першим вагомим виявом фотомистецтва після Другої світової війни⁷⁸, ще з 1948 року у Варшаві почав публікуватися фотожурнал *Fotografia*⁷⁹. Важливим також був чехословацький журнал «*Revue Fotografie*», котрий вважався одним з найпрогресивніших на той період часу⁸⁰. У радянську дійсність починають просочуватись видання з не соцреалістичним фотомистецтвом у той час, коли набуває ваги галузь розваг та з'являються різноманітні гуртки за інтересами, зокрема, поширюються фотоклуби. На цьому тлі й під прапором нонконформістських настроїв виникає група «Время», митців якої відносять першого покоління «Харківської школи фотографії».

2.2. Харківське об'єднання «Время» та естетика першого покоління «Харківської школи фотографії»

Спершу окреслимо хронологічні межі творчості Харківської школи фотографії. Приблизний поділ на три покоління митців ХШФ знаходимо в дослідженні Надії Бернар-Ковальчук: 1) члени групи «Время» (1970-1980)⁸¹, 2) члени групи «Госпром», «Групи швидкого реагування» (середина 1990-х) та ряд самостійних митців (1980-1990)⁸², 3) група «SOSka» (2005-2010) та група «Шило» (з 2010 до сьогодні)⁸³. Цей поділ є радше пунктирним, оскільки митці переходили від одного покоління до іншого й усі між собою спілкувались, обмінювались

⁷⁸ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 136

⁷⁹ Там само.

⁸⁰ Там само. С. 144

⁸¹ Там само. С. 11

⁸² Там само. С. 11-12

⁸³ Там само. С. 12

досвідом. Для аналізу нас цікавить саме перше покоління, котре виникло на основі групи «Время» й заклало ідейні та творчі підвалини нової харківської фотографії.

Перш ніж перейти до історії утворення групи «Время», скажемо кілька слів про те, чому їхнє об'єднання зрештою здобуло статус «школи». Маркування групи «Время» та їхніх послідовників «школою» є часто уживаним, проте досить суперечливим, оскільки ні викладачів, ні підручників, ні власних інституцій у харківських фотографів не було. Важко визначити, коли та ким уперше було застосовано термін «Харківська школа фотографії», проте фотограф Роман Пятковка, представник другого покоління, припускає, що він міг виникнути десь в середині 1980-х, коли до СРСР приїхали балтійські теоретики Даніела Мразкова й Владімір Ремеш, фінський автор Х. Еерікяйнен та ще низка дослідників⁸⁴. У той час західним дослідникам стає цікавою й відносно можливою для дослідження радянська творчість. Р. Пятковка також вважає, що вагомий внесок у розвиток ідеї ХШФ належить Борису Михайлову. Одна з ранніх згадок терміну «ХШФ» в медіа належить дослідниці Т. Павловій, котра описувала «Групу швидкого реагування» (угруповання фотографів з другого покоління ХШФ) у 1995 році в журналі *Imago*⁸⁵. Н. Бернар-Ковальчук та автори діджитал проекту «Харківська школа фотографії: від радянської цензури до нової естетики» виокремлюють найголовнішим аргументом на користь позначення харківської фотографічної традиції, як «школи», ідейну та естетичну спадковість харківських митців – орієнтація молодших фотографів на ті ж цілі спротиву, що їх перед собою ставили попередники⁸⁶. Досі ведуться дискусії, щодо валідності визначення цього явища «школою», й прикладом цьому може слугувати дискусія 2019 року в *PinchukArtCentre*, у межах публічної програми «Заборонене зображення». Мистецтвознавиця Галина Скляренко вказувала на те, що відсутність вертикальної передачі знання та фізичної локалізації унеможливує застосування терміну «школа» для харківського об'єднання фотографів, тоді як Михайло Педан, один з

⁸⁴ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 333

⁸⁵ Там само. С. 15

⁸⁶ Там само. С. 13

безпосередніх представників ХШФ, відстоював протилежну позицію. Він вважав, що для позначення «школою» достатньо мати спільне естетичне спрямування, яке й об'єднувало митців групи «Время» та їхніх наступників⁸⁷.

Це спільне естетичне спрямування вперше оприявилось у Харківському обласному фото клубі (ХОФК), котрий відіграв важливу роль у становленні групи «Время» в 1971 році. Її членами стали фотографи Юрій Рупін, Борис Михайлов, Євген Павлов, Олександр Супрун, Геннадій Тубалєв, Олег Мальований, Олександр Ситниченко та Анатолій Макієнко⁸⁸, котрі були спершу членами ХОФК і зійшлись на незадоволенні його формальними соцреалістичними засадами. А пізніше до групи приєднався фоторепортер Віктор Кочетов⁸⁹. Це коло митців – так зване, перше покоління ХШФ, котре дало життя особливо зухвалій та новаторській традиції фотографування в Харкові. Юрій Рупін писав у своєму щоденнику, що ідея створення творчого об'єднання виникла в 1971 році в одній з його поїздок з Є. Павловим у тролейбусі, коли вони обговорювали фотографію⁹⁰. На харківських митців мала вагомий вплив традиція балтійських фотооб'єднань, котрі були першими й найпрогресивнішими на теренах СРСР. Галина Глеба на лекції, присвяченій фотодозвіллі в пізньорадянський час, підсумувала, що ЛРСР була найвільнішою республікою у питаннях фотографії – перше фототовариство виникло саме там⁹¹. М. Педан зазначав, що члени групи «Время» спершу намагалися придумати назву, подібну до естонської групи «Стодом», котра складалася зі скорочень імен фотографів, проте в них не вийшло й виникла ідея з найменуванням «Время»⁹². За згадками Ю. Рупіна, через кілька місяців була запущена однойменна телевізійна програма, тому члени групи навіть думали над зміною свого імені, проте все ж залишились відомими, як «Время»⁹³. Т. Павлова

⁸⁷ PinchukArtCentre. Дискусія. Харківська фотографія

⁸⁸ Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті

⁸⁹ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 50

⁹⁰ Рупін Ю. Дневник фотографа: тридцять лет спустя. Самиздат, 2007. Режим доступу: URL: <http://photo-element.ru/story/rupin-2/rupin-2.html> (дата звернення: 13.05.2023).

⁹¹ Там само.

⁹² PinchukArtCentre. Лекція Галини Глеби «Радянське фотодозвілля», 2020. *YouTube*. Режим доступу: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iHgcNQK5HOI> (дата звернення: 19.05.2023).

⁹³ Там само.

вбачає у цій назві спробу маркувати сучасність їхніх фотографічних експериментів, проте не надто прямо, непомітно від паноптичного погляду цензури⁹⁴.

У період «відлиги» відбувались деякі послаблення у сфері цензури, однак вона все ще була повсюдною, присутньою у всіх царинах. Фоторепортер Віктор Кочетов в одному з інтерв'ю згадує: «Обов'язково під час усіх зйомок був присутній супровідник із партійного або профспілкового комітету контори, заводу, інституту тощо, у якому відбувалася зйомка. Супроводжуючий (це, ймовірно, і була його основна функція) час від часу говорив: «Це не знімайте, сюди повернемося, коли стіни пофарбують»⁹⁵. У фотоклубах також були агенти КДБ, котрі слідкували, аби фотографи не відходили від усталених соцреалістичних засад й інформували про непокірних⁹⁶. За підсумком Н. Бернар-Ковальчук, митців групи «Время» об'єднували не технічні уподобання у фотографії чи естетична подібність - вони в них різко відрізнялись, а позиція спротиву та бажання сприймати фотографію, як мистецький, а не лише документальний медіум⁹⁷.

З огляду на підпільність діяльності групи «Время» та їхніх наступників, про Харківську школу фотографії почали говорити вже в часи незалежності України. Перебуваючи в підпіллі, група фотомитців не могла залишатися зовсім непоміченою й проблеми з радянською цензурою у них виникали. Перша виставка групи «Время» «Теорія удару» 1983 року, котра дала назву принципу їхньої мистецької епатажності, була зачинена для відвідувачів уже через кілька годин після відкриття – усе, що залишилося від неї це кілька знімків, зроблених Віктором Кочетовим. Надалі виставки митців ХШФ закривали під приводом

⁹⁴ Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті

⁹⁵ Віктор Кочетов: «Мы не могли зарабатывать деньги своей фотографией, зато она была построена на чувствах». *Bird In Flight*. Режим доступу: URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/20190206-viktor-kochetov.html> (дата звернення: 14.05.2023).

⁹⁶ Odnoviun V. *The Lithuanian and Kharkiv Schools of Art Photography: Intersections in 1969 – 1991* : Masterthesis. Vilnius, 2019. С. 20

⁹⁷ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 53

пожежної безпеки й забирали представлені в експозиціях світлини⁹⁸.

Хоча про митців ХШФ ще в 1988 році написали фінські дослідники Ханну Еерікяйнен та Танелі Ескола, діяльність харківського кола фотографів була вписана до загального руху «нової хвилі радянської фотографії», котра поширилась усім СРСР⁹⁹. Вони не виокремлювали ХШФ як самостійне локальне явище. У радянській дійсності творчість митців перебувала в підпіллі. Борис Михайлов – фотограф, роботи якого за часів Перебудови та після розпаду СРСР здобудуть міжнародне визнання, експонуватимуться у Лондоні, Тель Авіві, Франкфурті, Цюриху та інших великих містах, міг у 1960-х – 1980-х показувати свої фотоексперименти лише вузькому колу людей, котрі були надійні й поділяли його погляди¹⁰⁰.

Б. Михайлова маркують одним з найяскравіших фотомитців того часу. Михайло Педан, представник другого покоління ХШФ за поділом, запропонованим Т. Павловою (дослідниця виокремлює два покоління, проте Н. Бернар-Ковальчук прослідковує вже три), на дискусії у PinchukArtCentre згадує, що революційність Б. Михайлова оприявлювалась у відкритості його мистецьких поглядів та проявів - це була радикальна свобода та індивідуалізація в умовах радянської уніфікованості¹⁰¹. Галина Скляренко також акцентувала на тому, що Б. Михайлов не був обмежений жодною академічною освітою й був вільним від формальних засад соцреалізму¹⁰². Віктор Тупіцин характеризував творчість Б. Михайлова, як «бачення, сповнене безжалісної емпатії», акцентуючи на тому, що фотограф мав «негативний інтерес» до середовища, в якому він перебував¹⁰³. Ханну Еерікяйнен – фінський дослідник, котрий цікавився радянською фотографією, відмічав роль розриву між радянською дійсністю та вихолощеними

⁹⁸ Харківська школа фотографії: від радянської цензури до нової естетики. *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/about-ksop/> (дата звернення: 08.05.2023).

⁹⁹ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 14

¹⁰⁰ Павлова Т. До історії Харківської школи фотографії

¹⁰¹ PinchukArtCentre. Дискусія. Харківська фотографія

¹⁰² PinchukArtCentre. Лекція Г.Скляренко та В. Марушенка «Феномен Бориса Михайлова», 2019. *YouTube*. Режим доступу: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NGQb4uW3Yf8> (дата звернення: 12.05.2023).

¹⁰³ Там само С. 59

фотографіями, котрий вилився у іронію та абсурд опозиційних фотографів¹⁰⁴. Можна зробити висновок про те, що «негативний інтерес» був способом Б. Михайлова протидіяти усталеному у радянській естетиці оптимізму, піймати непричесану дійсність та все ж сфотографувати стіни, які ще не встигли пофарбувати. Б. Михайлов також відомий тим, що в серіях фотографій «Червона серія» та «Учорашній бутерброд» уперше, як він сам стверджує, використав техніку «фотографічного бутерброду» – створення зображення шляхом накладання двох слайдів-фотографій¹⁰⁵. Звісно, це навряд чи було перше накладання, на що вказують і Т. Павлова, і Н. Бернар-Ковальчук, проте саме в Харкові ця техніка стала згодом широко вживаною. На той час було проблематично надрукувати накладені одна на одну фотографії, тому побачити «бутерброди» Б. Михайлова можна було саме як проєктування двох накладених слайдів. Роман Пятковка згадує, що Борис Михайлов показував свої «бутерброди» під музику британського рок-гурту Pink Floyd, проте зафіксувати ці покази через цензуру можливості не було¹⁰⁶.

Головний естетичний принцип, який виник у першому поколінні Харківської школи фотографії - це «теорія удару». Власне, це теоретизація того ідейного клею, котрий об'єднував нонконформістських фотомитців. За коротким, але влучним формулюванням Т. Павлової, ця теорія передбачала, що фотографія має «вдарити глядача по обличчю»¹⁰⁷ (ми повернемося до цього явища у розділі про гаптичність «ХШФ»). Використовувалися різні художні прийоми, котрі дозволяли досягти ефекту удару, але головною метою поставало з перших секунд вразити глядача, вирвати зі звичної йому реальності. Як зазначає у «Щоденниках фотографа» Ю. Рупін, «теорія удару» була розроблена на противагу прісним фото, котрі публікувалися в єдиному профільному радянському виданні «Радянське фото» й вирізнялися лише технічною якістю¹⁰⁸. Ще один фотограф ХШФ Євгеній

¹⁰⁴ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 59

¹⁰⁵ Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті

¹⁰⁶ Там само С. 327

¹⁰⁷ Там само.

¹⁰⁸ Рупин Ю. Дневник фотографа

Павлов згадує, що відмовився від підписки на цей журнал, коли в СРСР почали просочуватися польські та чехословацькі видання з новою фотографією, а для сучасників «Радянське фото» слугує радше «документом минувшого часу», який демонструє вихолощеність тогочасної радянської творчості¹⁰⁹.

Однією із стратегій спротиву для членів групи «Время» була розкутість у сприйнятті тіла та сексуальності загалом. Законом від 1960 року будь-яке зображення оголеного тіла в СРСР маркувалося порнографією, неприпустимою для публікації та поширення¹¹⁰, оголене тіло можна було побачити лише на світлинах з гігієнічними процедурами. Галина Глеба резюмує, що революційне ставлення до оголеного тіла митців ХШФ була «інструментом вивільнення внутрішнього ідеологічного та політичного напруження»¹¹¹. Один з учасників групи «Время» Євгеній Павлов провів першу в СРСР групову зйомку оголених чоловічих тіл у серії «Скрипка» (1972 р.). Ця серія фотографій виникла як певний перформанс - Павлов потрапив на зібрання гіпі біля річки і йому спало на думку зняти хлопця з акордеоном у воді. Молоді люди підхопили ідею фотографа - акордеона не знайшли, але принесли на берег скрипку. Так була знята перша пізньорадянська еротична фотографія з чоловіками – це було за межами цензури, оскільки не стосувалось гігієнічних процедур. Сам Є. Павлов згадує в інтерв'ю, що саме ця серія фотографій була першим вартісним етапом його фотокар'єри¹¹². Це була абсолютно нова, недоступна раніше чуттєвість. Услід за «Скрипкою» інший представник ХШФ Юрій Рупін зняв серію світлин «Сауна». Це також була серія з оголеними чоловічими тілами, однак фотографу вдалося обійти цензуру, оскільки лазня була дозволенним місцем для тіла без одягу. Фотографи ХШФ також знімали й жіноче оголене тіло – тут їхня революція полягала в тому, що жіноче тіло було сфотографовано не у вибудованій «правильній композиції». Оголені жіночі фотографії литовських фотографів, котрі можна було побачити

¹⁰⁹ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії С. 301

¹¹⁰ Галина Глеба. Політика тіла. (Не)радянська тілесність у харківській фотографії 1970–1990-х років. *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/researcher-txt/halyna-hleba--polityka-tila---ne-radianska-tilesnist-u-khark/> (дата звернення: 13.05.2023).

¹¹¹ Галина Глеба. Політика тіла.

¹¹² Там само. С. 300

навіть у «Радянському фото», були ліричними, романтизованими, жіноче тіло завжди перебувало у призмі «прекрасного», а фотографи групи «Время» фотографували тих жінок, яких бачили у своєму повсякденні.

Важливими для групи «Время» поставали принципи суб'єктивізації. Ілля Левченко провів паралель між засобами «теорії удару» ХШФ та ідеєю «очуднення» російського літератора Віктора Шкловського¹¹³. У «Теорії прози» В. Шкловського «очуднення» сформульоване, як засіб для «відчуття речей у якості видіння, а не впізнавання»¹¹⁴, що перегукується із принципами «теорії удару» та прагненням відмовитися від прямого й цілісного наративу у мистецькому вираженні харківських фотографів. Для «очуднення» учасники ХШФ використовували найрізноманітніші техніки роботи із зображенням: фарби, дряпання, накладання й будь-що, що змінювало текстуру фотографії й розмивало її первинний сенс. Євгеній Павлов у розмові з Н. Бернар-Ковальчук зазначав, що справжня мужність митців ХШФ полягала в тому, що вони говорили позиції «я», а не «ми» й дозволяли фотографії бути суб'єктивною, що вже було незадовільним та небезпечним рухом для партії¹¹⁵.

Фотомистецтво групи «Время» та її послідовників слугує виявом нонконформізму в колах фотооб'єднань Харкова – міста, котре було свідком розвитку українського авангарду у 1920-1930-х рр. У 1919 році місто Харків було призначене столицею УРСР й до 1930-х рр. слугувало центром авангардного мистецтва. Тут працювали Л. Курбас, О. Довженко, В. Єрмілов, Б. Косарев та ще низка визначних авангардистських фігур. Зокрема, місто відоме конструктивістською архітектурою та конструктивістською фотографією, котра активно розвивалася в той період. Однак за часів сталінських репресій

¹¹³ Левченко І. Харківська школа фотографії: гра проти апарату, Ілля Левченко. *Крутука*. Режим доступу: URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/kharkivska-shkola-fotografii-hra-protu-aparatu> (дата звернення: 07.05.2023).

¹¹⁴ Шкловский В. О теории прозы. Москва; Ленинград: Круг, 1925. С. 13

¹¹⁵ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 304

фотомистецтво й усе інше не соцреалістичне мистецтво було заборонене, внаслідок чого перейшло в підпілля. На зміну творчим експериментам із фотографією прийшла документалістика та винятково нарративні світлини, котрі збігалися з ідеологічними настановами партії. Т. Павлова прослідковує тяглість авангардних ідей у харківських мистецьких колах, з огляду на зв'язок митців групи «Время» із художниками, котрим вдалося пережити час сталінського терору та «розстріляного Відродження». Ідеї спротиву формальним соцреалістичним засадам й творчі експерименти були теоретизовані митцями ХШФ як «теорія удару», котра передбачала «удар по обличчю» глядачів своєю провокативністю та незвичністю у порівнянні із соцреалістичною фотографією. Вагомий вплив на фотомитців Харкова справили польські та чехословацькі фотожурнали, котрі почали просочуватися в СРСР в обхід цензури. Юрій Рупін, Борис Михайлов, Євген Павлов, Олександр Супрун, Геннадій Тубалєв, Олег Мальований, Олександр Ситниченко та Анатолій Макієнко сформували підвалини новаторської фотографії, котра пізніше сформулювалася як традиція Харківської школи фотографії.

РОЗДІЛ 3: ГАПТИЧНА ВІЗУАЛЬНІСТЬ В ЕСТЕТИЦІ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ФОТОГРАФІЇ

3.1. Гаптична візуальність Харківської школи фотографії та оптична візуальність соцреалістичної естетики

Око – це орган дотику в межах концепції гаптичної візуальності й митці Харківської школи фотографії звертаються до нього агресивно. Однак гаптичність не обов'язково передбачає лагідну взаємодію між глядачами та зображенням. Л. Маркс, посилаючись на Стівена Шавіро, зазначала, що гаптична візуальність може бути й жорстокою до глядачів¹¹⁶. «Теорія удару», розроблена митцями ХШФ, передбачає саме таку взаємодію – це не просто дотик, а метафоричний удар по обличчю. Перш за все, «теорія удару» спрямована на шок від побаченого на світлині, зумовлений нетиповою для позитивного соцреалізму естетикою. Результатом цього шоку постають тілесні відчуття – дотик чи удар об оприявлену реальність, попередньо приховану радянською цензурою. Ми припускаємо, що подібна шоківна ситуація стає можливою за умови наявності протилежного – безсуб'єктної клішованої фотографії «реалізму». Аби наочно ілюструвати гаптичну візуальність ХШФ, порівняймо її з оптичною, на наш погляд, візуальністю соцреалістичної радянської фотографії.

Оптична візуальність за Л. Маркс – це віддалена візуальна цілісність, розсудливий та холодний погляд зі сторони¹¹⁷. Ця цілісність, з одного боку, дозволяє глядачам сформулювати свою думку про об'єкт і, водночас, утвердити впорядковану систему цінностей через накладання усталених значень. Тобто, оптичне зображення постає замкненим й унеможлиблює початок діалогу – наратив визначає спектр сенсів та образів, котрі схоплюються глядачами. Засади оптичного погляду необхідні для пропагандистського зображення, оскільки воно є наративним, а наратив ідеологічно підпорядкованим. У випадку з радянським

¹¹⁶ Polan D., Marks L. U. Skin of the Film. P. 184

¹¹⁷ Ibid. P. 184

соцреалізмом наративність мала бути реалістичною. У 1965 році в журналі «Радянське фото» була надрукована мистецтвознавча стаття Авнера Зіся «Про соціалістичний реалізм у мистецтві фотографії»¹¹⁸, в котрій автор постулював необхідність документації життя у всіх фотозображеннях та маркував антиреалізм «відривом реакційних напрямів буржуазного мистецтва»¹¹⁹. А. Зісь вказує на те, що реалізм закарбовує мистецтво життя, котре авангардисти спотворюють викривленнями й фантазіями. Радянська цензура узурпувала погляд на реальність і з цього закономірно випливає, що мистецтво можливе лише в її межах, адже будь-які експерименти руйнують насильно підтримувану картину світу. Ю Рупін іронізував щодо цього в «Щоденниках фотографа в архівах КДБ»: «В облрадпрофі багато говорили про те, що не можна допускати, щоб у фотоклубі завелися якісь авангардисти. Я, щоправда, не зовсім зрозумів, що це таке, але мені здається, малися на увазі такі фотографи, які не хочуть бути такими, як усі...»¹²⁰

Авнер Зісь наводить у статті ряд фотографій, котрі підтверджують його тезу про красу задокументованої реальності. Однією зі згаданих, як еталонних, світлин є «Поєдинок» Всеволода Тарасевича (*Див. Див. Додаток 1*). На ній ми бачимо чоловіка (й здогадуємося – вченого), позаду якого висока дошка зі знаками та розрахунками. А. Зісь патетизує наратив цього знімку – він описує велич людської думки і її боротьбу на шляху до здобування знання. Нам здається, це гарний приклад оптичної візуальності – на цій світлині все щільно скомпоновано й одразу зрозуміло: чоловік в окулярах, сорочці, стоїть поруч з дошкою – учений, на дошці багато фізичних розрахунків, котрим передував складний мисленнєвий процес. Ми одразу схоплюємо, що маємо тут побачити, а завдяки тексту А. Зіся ще й упевнюємося в тому, що наше швидке впізнавання образу – найкраще, що можна відчувати від мистецтва фотографії. Якщо звертатись до класифікації образів за Ж. Дельозом, то цей образ нам здається доцільним співставити із образом-кліше, котрий радше приховує реальність, аніж показує її. На фотографії присутні

¹¹⁸ Зісь А. О социалистическом реализме в искусстве фотографии. *Советское фото*. 1965. № 5. С. 20. Режим доступу: URL: <http://www.sovietcamera.su/sovfoto/1965/1965.html> (дата звернення: 11.05.2023).

¹¹⁹ Там само. С. 20

¹²⁰ Рупин Ю. К. Дневник фотографа в архивах Кгб.

атрибути, пов'язані з наукою, а вчений-фізик має належний причесаний вигляд – ця фотографія документує уявлення про велич думки, яке детально описує А. Зісь.

На противагу до фото «Поєдинок», наведемо приклад серії «Незакінчена дисертація» (1984) Бориса Михайлова . Ми обрали саме цю серію, як контрастну ілюстрацію гаптичного зображення, аби продемонструвати приклад фотомистецтва, котре запрошує до діалогу. Ця серія також почасти пов'язана з наукою, оскільки назва серії походить від матеріалу, на якому наклеєні фотографії – це чийсь нотатки й конспекти лекцій, котрі Б. Михайлов випадково знайшов¹²¹. На звороті паперів із записами митець наклеїв розмиті й аматорські фотографії буденного життя – сцени ходи (*Див. Додаток 2*), перегляду телевізору (*Див. Додаток 3*), людини в місті (*Див. Додаток 4*). Ці фотографії відповідають принципу «погані фотографії для поганої реальності», розробленого Б. Михайловим. Детальніше про нього говоритимемо далі. Навколо фото з «Незакінченої дисертації» написані роздуми фотографа й особисті нотатки. Тут відсутні прямі наративи, відсутня чітко вибудована зрозуміла історія. Погляд ковзає поверхнею зображень – пожовклими сторінками конспектів з відбитками слів на звороті, випадковими світлинами та написаним від руки текстом, який коментує зображуване. Автор постає перед нами на рівних – ми не знаємо, про що саме йому йшлося у кожній із робіт цієї серії, однак ми можемо долучитися до створення значення послугом власних вражень та дотику до цих зображень і текстових приміток. Фото шкіряної куртки та тіні, наприклад, (*Див. Додаток 5*) виглядають незакінченими – наші перцептивні спогади домальовують зображене. У світлині з курткою ми поступово вгадуємо жіночу фігуру, а у світлині з тінню – чоловіка в капелюсі. Відсутність швидкого схоплення, прямого наративу й символічне значення застосованих текстур видаються нам аргументами на користь позначення серії «Незакінчена дисертація» гаптичною.

Для наступної контрастної пари зображень оптичного-гаптичного у радянській фотографії ми обрали ще одну світлину зі статті А. Зіся – портретний

¹²¹ Борис Михайлов. *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/artists/boris-mikhailov/> (дата звернення: 18.05.2023).

знімок художниці Марини Іванової, знятий Н. Маторіною (Див. Додаток 6), та світлину із серії «Вчорашній бутерброд» (1960-х) Бориса Михайлова, на противагу. Цю пару фотографій обрано, з огляду на центральність у їхній композиції жіночої фігури. У портреті Іванової ми, подібно до фото «Поєдинку», бачимо статичну знерухомлену людину, котра вписана в ідеальний простір кімнати. Тут немає прямої вказівки на професію жінки чи її роль у суспільстві, проте закарбовано очікувану від неї поведінку: спокій, стриманість. Її погляд так само спрямований в камеру – ми дивимось на художницю й бачимо її, як один із предметів композиції, як частину натюрморту, а не людину на фото. Положення її тіла таке ж неприродно статичне, як і положення картин чи стола. Відтак зображення постає оптичним, позбавленим текстури чи рельєфу, адже сконструйована дійсність не викликає дотику, не запрошує до співтворення значень. Ми бачимо лише те, що дозволила нам побачити авторка фотографії.

Однак, подивившись на світлину із серії «Учорашній бутерброд» (Див. Додаток 7), ми бачимо жіночий образ зовсім інакше. Тут «удар» спершу відбувається через оголеність жінки, котра лежить у розслабленій позі з неприкритими геніталіями. Фотограф постає не художником з пензлем – він дозволяє поглянути в його інтимний світ й незвично відверто показує сцену, яку в пізньорадянський час можна було зустріти лише там, де ніхто не побачить. Нагадаємо, що законом від 1960 року подібні зображення вважалися порнографічними і їхнє розповсюдження підлягало покаранню. Ми розуміємо, що розслаблена поза героїні вказує на те, що це домашній архів, світлини зняті в приватній атмосфері з метою закарбувати спогади про цей момент. Поверх фото з жінкою накладене зображення тексту, написаного від руки, який привертає увагу, можливо, навіть раніше, ніж її фігура на килимі. Це анонімний твір-роздум зі шкільного уроку літератури. Сам Б. Михайлов зазначав, що прийом «бутерброда» (накладання фото-слайдів) робить саме цю світлину китчевою, оскільки текст ніби сексуально взаємодіє з жіночим тілом, як чоловік. Г. Глеба, котра згадала це висловлення Б. Михайлова щодо китчовості фотографії, також підсумувала, що

використане нашарування тут підкреслює роздвоєність тогочасної реальності¹²².

Це зображення перегукується з прикладом гаптичної візуальності, наведеним Лорою Маркс, з кінофільму «Міри відстані» (1988) Мони Хатум¹²³. Там авторка згадує кадр із зображенням оголеного жіночого тіла та накладеним поперек текстом арабською мовою – цей кадр відсилає до тактильної пам'яті сім'ї з Лівану, розділеної громадянською війною. За Л. Маркс, це зображення постає гаптичним, з огляду на те, що глядачі сприймають форму і текстуру одночасно, поступово вгадуючи в обрисах тіла жіночу фігуру, приховану за літерами. Цей кадр виглядає як відтворений спогад, він нечіткий, частковий, поєднаний із іншим зображенням. На світлині Б. Михайлова немає фрагментизації тіла, проте воно також відсилає до перцептивної пам'яті завдяки «непрофесійності» композиції – фото знято очима, які дивляться на жінку, а не конструюють зображення за чвертями й горизонталями. Нерівномірність рельєфу світлини, «очуднення» знімку з роздязненою жінкою шляхом додавання тексту надає йому вимір гаптичності – це дозволяє торкнутися листка паперу й тіла водночас. «Удар» оголеною тілесністю, покритою текстовим зображенням, дозволяє відчувати абсурдну подвійність тогочасної дійсності з її забороною оголеності та цензурованою нарративністю. Ця світлина відсилає до тактильних спогадів, може викликати еротичні асоціації, проте текст твору на фото ускладнює ці відчуття, так ніби за жінкою хтось наглядає й змушує відчувати нас сором за насолоду її оголеним тілом та сексуальністю.

В наведених прикладах зі світлинами Б. Михайлова присутня соціальна критика, притаманна загалом творчості митця. Однак способи, якими втілена ця критика – неочікуване використання конспектів, як тла, накладання, оголені «непричесані» тіла дозволяють відчувати цю критику, а не прочитати її, торкнутися оком до людини, а не віддалено подивитися на її сконструйовану тінь, як у реалістичних фотографіях, наведених у статті А. Зіся з журналу «Радянське фото». Наше порівняння та критика оптичних зображень не заперечують естетичну

¹²² Галина Глеба. Політика тіла.

¹²³ Polan D., Marks L. U. Skin of the Film. P. 154

привабливість наведених світлин Вс. Тарасевича та Н. Маторіної, однак важливим для нас було прослідкувати вид оптичного та гаптичного зв'язку між радянськими фотографіями та людиною – те, в який спосіб (не)відбувається комунікація поверхні із глядачами.

3.2. Засоби гаптичної візуальності у фотографіях групи «Время»

Учасники групи «Время» та наступні покоління ХШФ розглядали фотографію, як мистецтво, котре виходить за рамки, усталені соцреалістичною догматикою. Митці шукали технічні способи не вдосконалювати зображення, а видозмінювати його. Ю. Рупін у «Щоденниках фотографа в архівах КДБ» згадував про те, що часто учасники ХОФК й майбутні члени групи «Время» були вихідцями з технічних сфер, тому вміли добре користуватися фотообладнанням. Митці могли майстерно застосовувати техніку, однак важливим для них поставало розширювати арсенал художніх засобів. Повсякчас вони робили це шляхом знищення першопочаткових зображень.

Вище ми вже згадували техніку «бутерброду» як один із новаторських засобів роботи із зображеннями, котрий поширився у харківських колах завдяки експериментам Бориса Михайлова. Як нам здається, це одна з тих технік, котра була чільною для створення гаптичного виміру митцями ХШФ. На прикладі роботи «Фреска» 1973-1974 Олега Мальованого (*Див. Додаток 8*), можна побачити, як накладання дозволяють перетворити оптичне зображення на гаптичне. На світлині ми бачимо чоловіка й жінку, а також накладене на них зображення земного рельєфу. Поєднання текстури землі створює відчуття тривимірності й додає вигини, яких око, ніби торкається. Волосся жінки важко відрізнити від рельєфу землі, настільки точно поєднані ці світлини. Виникнення подібного гаптичного рельєфу завдяки накладанням можемо також побачити на багатьох інших роботах О. Мальованого, як-от «Вірменія 1973 – Жертва» (1973) (*Див. Додаток 9*), «Вікно II» (1974), «Осінь любов» (1980) (*Див. Додаток 10*),

«Метаморфоза» (1991) (*Див. Додаток 11*) та ін.

Також митцями застосовувалися монтаж, розфарбовування фотографій, гратаж, закреслення, виділення¹²⁴. Активно експериментував із цими техніками Євгеній Павлов, котрий часто вдавався до монтажу у своїх роботах. Надія Бернар-Ковальчук запропонувала для позначення монтажів Євгенія Павлова назву «двовимірний асамбляж»¹²⁵, оскільки накладання й колажування митця часто виходили за межі простого поєднання світлин. Приміром, монтаж, як називає це сам Є. Павлов, на фото «Українська ніч» (1994) (*Див. Додаток 13*) представляє собою чорно-білу світлину жінки, котру митець змінив за допомогою тертя по плівці наждачкою – в такий спосіб він додав будинок, траву, яблука, зробив контрастнішим тіло сфотографованої жінки. Завдяки цьому прийому першопочаткова світлина, котра була оптичною, отримала гаптичну поверхню. Увиразніше тіло жінки послугом вирізьблених бликів видається тривимірним, а око торкається неоднорідної поверхні зображення. Також можемо звернутися до роботи «Портрет В. Шапошнікова» (1996) із серії «Монтажі» (*Див. Додаток 14*). Він являє собою колаж та напів зруйновану поверхню світлини шляхом розмивання та дряпання. Усі ці засоби перетворюють оптичні окремо одне від одного зображення на гаптичний твір.

Серед робіт Є. Павлова можна прослідкувати, як вимір гаптичності виникає завдяки експериментам із поверхнею, у серії «Тотальна фотографія» (1990-1994). Ця серія містить два ідейних блоки зображень – «Лірика» та «Соціум», перша з яких оприявлює інтимний вимір життя, а друга – соціальний¹²⁶. Перш за все, світлини для цього проєкту були взяті з архіву Є. Павлова – на них уже попередньо були пошкодження у вигляді подряпин та плям. Проте це лише частина негладкого рельєфу фотографій, оскільки тут Євгеній Павлов вдавався до різних деструкцій – розмальовування фото та накладання, дряпання. Усе це створює багатошаровість зображень й результує в гаптичний спосіб вираження.

¹²⁴ Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії. С. 238

¹²⁵ Там само.

¹²⁶ Євгеній Павлов. Серія «Тотальна фотографія». Research Platform Online Tool. Режим доступу: URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/totalna-fotografiya> (дата звернення: 09.05.2023).

Коли Л. Маркс описувала фільми, котрі сприймаються гаптично, вона також згадувала про матеріальність плівок, на котрих вони зберігалися. Просування цих стрічок «з рук у руки» залишало на них сліди, котрі утворювали ще один вимір «дотику». Відтак, на прикладі серії «Тотальна фотографія» бачимо, як час зберігання світлин закарбувався на їхній пошкодженій поверхні, до того ж ще художньо змінений автором й надав світлинам рельєф, якого ми можемо торкатися оком. Нам важко виокремити конкретні світлини для ілюстрування, тому що уся серія втілює ідею гаптичної візуальності. Однак у додатках залишили кілька із них (*Див. Додаток 15*), (*Див. Додаток 16*), (*Див. Додаток 17*).

Борис Михайлов також концептуалізував поняття «поганої фотографії для поганої реальності»¹²⁷. Ця ідея полягала в тому, що якісні та рівні світлини суперечать сумній радянській дійсності – для неї краще підходять недбалі розмиті фото з плямами та подряпинами. Цей прийом було використано також у «Незакінченій дисертації». У митця є ціла серія, котра так і називається – «Погана фотографія». Тут, як і з «Тотальною фотографією», усі представлені світлини можна наводити як приклад гаптичних зображень, оскільки всі вони мають деформовану гаптичну поверхню, котра символічно перегукується з песимістичною радянською дійсністю, проте ми обрали три найвиразніші приклади (*Див. Додаток 18*), (*Див. Додаток 19*), (*Див. Додаток 20*).

Одним із засобів втілення гаптичної візуальності для фотографів ХШФ постає також і зйомка оголених тіл. Звернімося до серії Юрія Рупіна «Сауна» (*Див. Додаток 21-22*), яку ми побіжно згадували в попередніх розділах. Це серія світлин з лазні, де сфотографовані чоловічі тіла під час купань. Тут частина з них перебуває у русі – їхні руки та корпуси розмиті, на зернистому зображенні зафіксований дим від гарячої води. Неточне зображення не дозволяє моментально схопити зображені образи, хоча вони впізнавані. Тут нам цікавим видається фіксування задимленості приміщення – дивлячись на ці світлини, можна відчутти задуху та спеку від гарячої води. За Л. Маркс це відчуття виникає внаслідок

¹²⁷ Борис Михайлов. *Kharkiv School of Photography*

нашого попереднього досвіду, котрий засвоюється не лише візуально та інтелектуально, а й усім перцептивним апаратом.

Діяльність групи «Время», на основі якої в подальшому утворилась Харківська школа фотографії, була революційною для тогочасного соцреалістичного фотомистецтва. Роботи фотографів цього угруповання вирізнялись на фоні цензурованої фотографії композицією, експериментами з поверхнею, сміливістю у зображенні оголених тіл та відверто песимістичних сцен із не менш песимістичного радянського повсякдення. Це розрізнення нам вдалось доцільним протиставити через теоретичну рамку концепції «гаптичної візуальності» Лори Маркс. Ми прослідкували опозицію оптичне-гаптичне, паралельно до опозиції соцреалістичне-нонконформістське у фотомистецтві Харкова кінця ХХ століття. Серед засобів новаторської мистецької мови митців ХШФ, котрі утворюють гаптичний вимір мистецької фотографії, ми виокремили техніку «бутербродів», монтаж, розфарбовування поверхні світлин та навмисну деструкцію поверхні зображень. На основі проведеного аналізу можемо припустити, що гаптична візуальність постає як результат спротиву радянській наративності, зафіксованій в оптичній візуальності реалістичного мистецтва.

ВИСНОВКИ

У межах цього дослідження ми проаналізували гаптичну візуальність в естетиці фотомистецтва першого покоління Харківської школи фотографії – групи «Время». Попередньо було прослідковано генеалогію концепції «гаптичної візуальності» та її застосування для аналізу фотомистецтва, а також прослідковано контекст виникнення нонконформістського фотомистецтва у Харкові.

Концепція «гаптичної візуальності» бере свої витoki з тексту 1901 року мистецтвознавця Алоїза Рігля, котрий провів розрізнення між гаптичним давньоєгипетським мистецтвом та оптичним мистецтвом римлян. Є. Кисельова-Аффербах прослідковує перехід від репрезентації до оприявлення у ХХ столітті також в антиміметичному мистецтві авангардних митців. У теорії кіно цей зсув стався у феноменологічних дослідженнях 1980-х років. Відтак, теоретиків цікавило, як кінофільми сприймаються усім тілом, а не лише зором. Вівіан Собчак критикувала окулярцентричні теорії кіно за їхню відірваність від реального досвіду перегляду фільмів, котрий не обмежується інтелектуальним сприйняттям образів та сюжету. Інша дослідниця феноменологічної парадигми Лора Маркс на матеріалах етнічних фільмів-есеїв теоретизувала концепцію «гаптичної візуальності», котра розглядає око, як орган дотику. У межах цієї концепції вона сформулювала «гаптичну візуальність», як наближене тактильне бачення, в якому зображення та глядацькість постають рівними, а оптичну – як віддалений погляд, котрий увиразнює відстань між зображенням та глядачами.

І хоча «гаптична візуальність» детально охарактеризована для рухомих зображень, А. Рігль сформулював гаптичність зображення саме щодо статичного мистецтва давнього Єгипту. Дослідники фотомистецтва також зацікавились цим способом аналізу й використовували концепцію «гаптичної візуальності» для досліджень фотографій. Мілоу Блокхейзен прослідкувала гаптичність мистецьких та сімейних фото, а Дерек Гладвін дослідив через цю призму серію фотографій Р. Гізе «The Donegal Pictures».

Ми прийшли до висновку, що наявність гаптичного виміру фотозображення залежить від мети, з якою митці роблять фото, а також від їхньої позиційності. Лора Маркс наводить приклад фотографа, котрий відтворює оптичну візуальність – причиною цього слугує його західний погляд, байдужий до автентики східної країни, в яку він приїхав. Відтак, особиста позиція митця постає чільною для того чи іншого режиму візуальності. Крім того, фотографія має властивості, котрі дозволяють їй бути гаптичною – статичність зображення і матеріальність поверхні. Фото дає можливість розглядати його елементи будь-яку кількість часу, дозволяє самотійно наближати й віддаляти зображення, а також відбиває сліди збереження й пересування у різні місця через подряпини, плями та інші деструкції.

Було встановлено тяглість авангардної традиції ХШФ. Авангардне мистецтво, котре наслідувало антиміметичні принципи й перегукується із теоретизуванням «гаптичної візуальності», на початку ХХ століття активно розвивалося в Харкові. Оскільки місто стало столицею, сюди приїжджали працювати найяскравіші представники українського авангарду – від Л. Курбаса до М. Семенка. Зокрема, розвивалася конструктивістська фотографія, а також знаходимо фотограми й «дружні шаржі» у харківського фотографа Дана Сотника. До колажування та монтажу фотографій звертався відомий авангардний художник Василь Єрмілов. Однак у 1930-х усі ці мистецькі вияви зникають під тиском репресій, головною мистецькою течією постає сталінський ампір. Т. Павлова завдячує продовженню авангардної традиції на теренах Харкова В. Єрмілову та Б. Косареву, котрі залишилися в живих після репресій. У часи «відлиги» 1960-х, котрі характеризуються послабленням цензури, харківські фотомитці, майбутні учасники групи «Время», мали можливість спілкуватися зі свідками авангарду. У їхньому мистецтві також з'являється антиміметичність, котра протестує проти реалізму в цензурованій радянській фотографії.

Група «Время», учасниками якої стали Юрій Рупін, Борис Михайлов, Євген Павлов, Олександр Супрун, Геннадій Тубалев, Олег Мальований, Олександр

Ситниченко та Анатолій Макієнко, а пізніше ще Віктор Кочетов, сформулювала «теорію удару» - головний мистецький принцип ХШФ, котрий передбачав метафоричний удар глядачів по обличчю. Навіть у назві цієї практики закарбована гаптична взаємодія між твором і глядачами – щоправда «дотик» тут представлений в його агресивній формі, як удар. Для підтвердження нашої тези ми навели приклад двох реалістичних світлин з журналу «Радянське фото» й прослідкували їхню оптичну візуальність на протигагу гаптичній візуальності світлин Бориса Михайлова із серій «Незавершена дисертація» та «Учорашній бутерброд». У фотографіях «Поєдинок» та портреті художниці Марини Іванової, котрі ми маркували оптичними, прослідкована увага до композиції та поєднання предметів, репрезентацію людей та предметів, а не їхнє оприявлення. Люди на цих світлинах знерухомлені та ідеальні, вони відповідно вдягнені й розташовані в кадрі, як частина композиції,. Однак у Б. Михайлова ми прослідковуємо рельєф фото, до якого око може торкатися. Цей ефект досягнуто відсутністю наративності фото, незвичним поєднанням текстур та відвертою оголеністю на фото.

Ми також встановили та систематизували мистецькі техніки фотографів ХШФ, котрі дозволяли їм створювати гаптичний вимір зображень. Серед таких ми виокремили техніку «бутерброду», монтування й колажування, дряпання та розфарбовуванн світлин. А також революційно вільне ставлення до оголеності й відсутність прямих швидко схоплюваних образів.

Відтак на основі проведеного нами дослідження, у мистецтві Харківської школи фотографії була виокремлена «гаптична візуальність», котра контрастувала з режимом оптичної візуальності підцензурної радянської фотографії.

ДЖЕРЕЛА

1. Кочетов В.: «Мы не могли зарабатывать деньги своей фотографией, зато она была построена на чувствах». *Bird In Flight*. Режим доступа: URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/20190206-viktor-kochetov.html> (дата звернення: 14.05.2023).
2. Нова генерація, №2, 1927. *Бібліотека українського мистецтва*. Режим доступа: URL: <https://uartlib.org/zhurnali/nova-generatsiya-2-1927/> (дата звернення: 14.05.2023).
3. Павлов Є. Серія «Тотальна фотографія». *Research Platform Online Tool*. Режим доступа: URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/works/totalna-fotografiya> (дата звернення: 09.05.2023).
4. Рупин Ю. Дневник фотографа: тридцать лет спустя. Самиздат, 2007. Режим доступа: URL: <http://photo-element.ru/story/rupin-2/rupin-2.html> (дата звернення: 13.05.2023).
5. Рупин Ю. К. Дневник фотографа в архивах Кгб. Самиздат, 2008. Режим доступа: URL: <http://photo-element.ru/story/rupin/rupin.html> (дата звернення: 10.05.2023).
6. The Seeing with Photography Collective. *Flickr*. Режим доступа: URL: <https://www.flickr.com/people/seeingwithphotography/> (date of access: 04.05.2023).

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : МОКСОР, 2020. 368 с.
2. Борис Михайлов. *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/artists/boris-mikhailov/> (дата звернення: 18.05.2023).
3. Галина Глеба. Політика тіла. (Не)радянська тілесність у харківській фотографії 1970–1990-х років. *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/researcher-txt/halyna-hleba--polityka-tila---ne-radianska-tilesnist-u-khark/> (дата звернення: 13.05.2023).
4. Дадаїзм в Цюрихе, Берліне, Ганновері і Кельні: Тексти, ілюстрації, документи / ред. К. Шуман ; пер. з нім С. Дмитрієв. Москва : Республіка, 2002. 559 с.
5. Делёз Ж. Кино / пер. з фр. Б. Скуратов. Москва : Ад Маргинем, 2004. 624 с.
6. Енциклопедія українознавства / ред.: В. Кубійович, З. Кузеля. Київ, 1995. Т. 1 : Загальна частина. 1230 с. Режим доступу: URL: <http://litopys.org.ua/encycl/eui083.htm> (дата звернення: 14.05.2023).
7. Зись А. О социалистическом реализме в искусстве фотографии. *Советское фото*. 1965. № 5. С. 20–23. Режим доступу: URL: <http://www.sovietcamera.su/sovfoto/1965/1965.html> (дата звернення: 11.05.2023).
8. Левченко І. Харківська школа фотографії: гра проти апарату, Ілля Левченко. *Критика*. Режим доступу: URL: <https://krytyka.com/ua/reviews/kharkivska-shkola-fotografii-hra-proty-aparatu> (дата звернення: 07.05.2023).

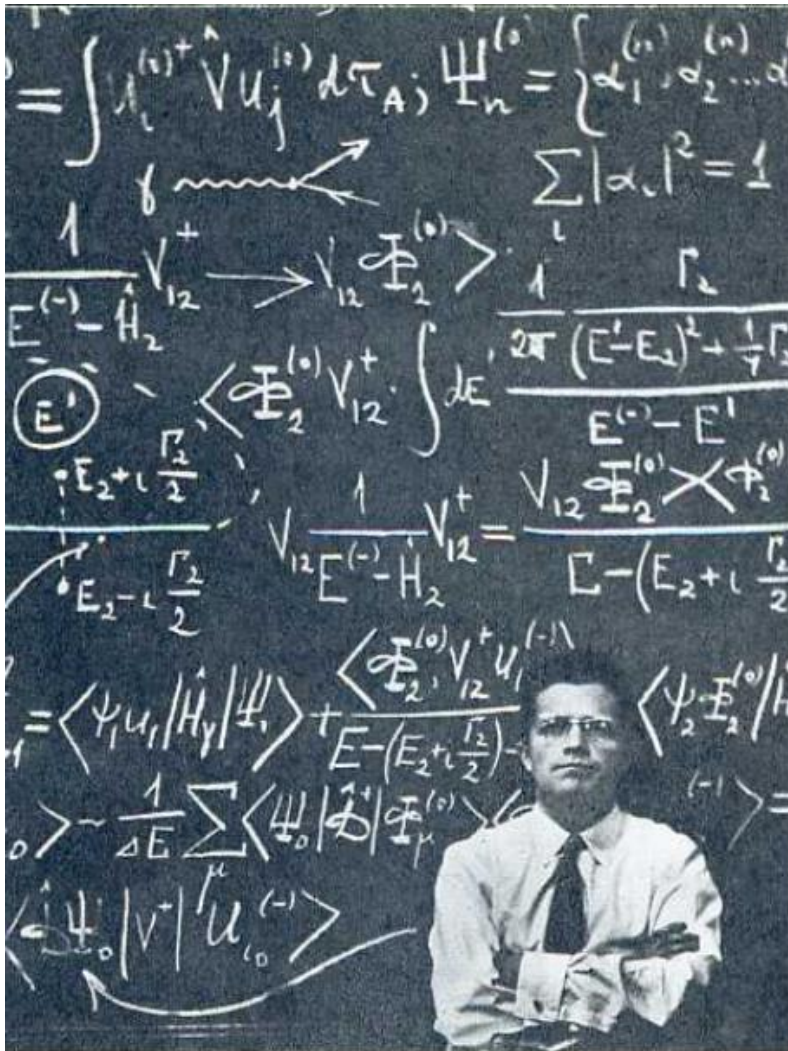
9. Павлова Т. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття : дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. мистецтвознавства : 17.00.05. Львів, 2018. 645 с.
10. Павлова Т. До історії Харківської школи фотографії: група “Время”. *Korydor | журнал про сучасну культуру*. Режим доступу: URL: http://korydor.in.ua/ua/context/11657.html#_ftn3 (дата звернення: 11.05.2023).
11. Павлова Т. Кінець 1960-х – 1980-ті: Час групи “Время”. *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/researcher-txt/t-pavlova-vremya/> (дата звернення: 13.05.2023).
12. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ –ХХІ століть. Київ : ВХ[студіо], 2008. 188 с.
13. Харківська школа фотографії: від радянської цензури до нової естетики. *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://Kharkiv School of Photography/uk/about-ksop/> (дата звернення: 08.05.2023).
14. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам’ять, за яку варто боротися / пер. з англ І. Семенюк. Харків : Фабула, 2021. 224 с.
15. Шкловский В. О теории прозы. Москва ; Ленинград : Круг, 1925. 190 с.
16. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино: глаз, эмоции, тело / пер. з англ. М. С. Муханова. Санкт-Петербург : Сеанс, 2016. 442 с.
17. Blokhuisen M. The Haptic Photograph and the Embodied Viewer : Masterthesis. Leiden, 2017. 58 p.
18. Gladwin D. Eco-Haptic Photography: Visualizing Irish Bogland in Rachel Giese's The Donegal Pictures. *Photography and Culture*. 2013. Vol. 6, no. 2. P. 157–174. Режим доступу:

- URL: <https://doi.org/10.2752/175145213x13606838923237> (date of access: 03.05.2023).
19. Kiseleva-Afflerbach E. I. «Haptic optic» and non-visual perception in art of the 20th and early 21st centuries. *American journal of art and design*. 2022. Vol. 7, no. 4. P. 144–149.
20. Kuhn A., Westwell G. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press, 2012. Режим доступа:
URL: <https://doi.org/10.1093/acref/9780199587261.001.0001> (date of access: 23.04.2023).
21. Marks L. The haptic critic. *La jeune critique aujourd'hui*. 1993. P. 18–21.
22. Marks L. U. *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2002. 259 p.
23. McCulloh D. Blind Photographers: Vision, Accessibility, and Empowerment in the Museum. *Disability Studies Quarterly*. 2013. Vol. 33, no. 3. Режим доступа: URL: <https://doi.org/10.18061/dsq.v33i3.3739> (date of access: 04.05.2023).
24. Mitchell W. There Are No Visual Media. *Journal of Visual Culture*. 2005. Vol. 1, no. 4. P. 257–266.
25. Odnoviun V. The Lithuanian and Kharkiv Schools of Art Photography: Intersections in 1969 – 1991 : Masterthesis. Vilnius, 2019. 122 p.
26. Polan D., Marks L. U. *Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, 2000. 320 p.
27. Riegl A. *Late Roman art industry* / trans. from German by R. Winkes. Roma : G. Bretschneider, 1985. 262 p.
28. Sobchak V. C. What my fingers knew: The cinesthetic subject, or vision in the flesh. *Sence of cinema*. 2000. No. 5. Режим доступа:
URL: <https://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/digital/> (date of access: 01.05.2023).

ВІДЕОГРАФІЯ

1. Виставка «Вівтар. Животков» | Український Дім. Режим доступу: URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CU2akIyvOD4> (дата звернення 23.04)
2. PinchukArtCentre. Дискусія «Харківська фотографія: до чого тут школа?», 2019. *YouTube*. Режим доступу:
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7hI2Gnu3fCg> (дата звернення: 11.05.2023).
3. PinchukArtCentre. Лекція Г. Глеби «Радянське фотодозвілля», 2020. *YouTube*. Режим доступу:
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iHgcNQK5HOI> (дата звернення: 19.05.2023).
4. PinchukArtCentre. Лекція Г.Скляренко та В. Марущенка «Феномен Бориса Михайлова», 2019. *YouTube*. Режим доступу:
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NGQb4uW3Yf8> (дата звернення: 12.05.2023).

ДОДАТКИ



Мысль человеческая в напряженном действии.
Может быть, она у порога научного открытия
Фото Вс, Тарасевича

Додаток 1. Вс. Тарасевич «Поединок» 1963. Джерело: Зись А. О социалистическом реализме в искусстве фотографии. *Советское фото*. 1965. № 5. С. 20–23. Режим доступа: URL: <http://www.sovietcamera.su/sovfoto/1965/1965.html> (дата звернення: 11.05.2023).

Мама и папа
нравятся поить
всех теплыми

О старости

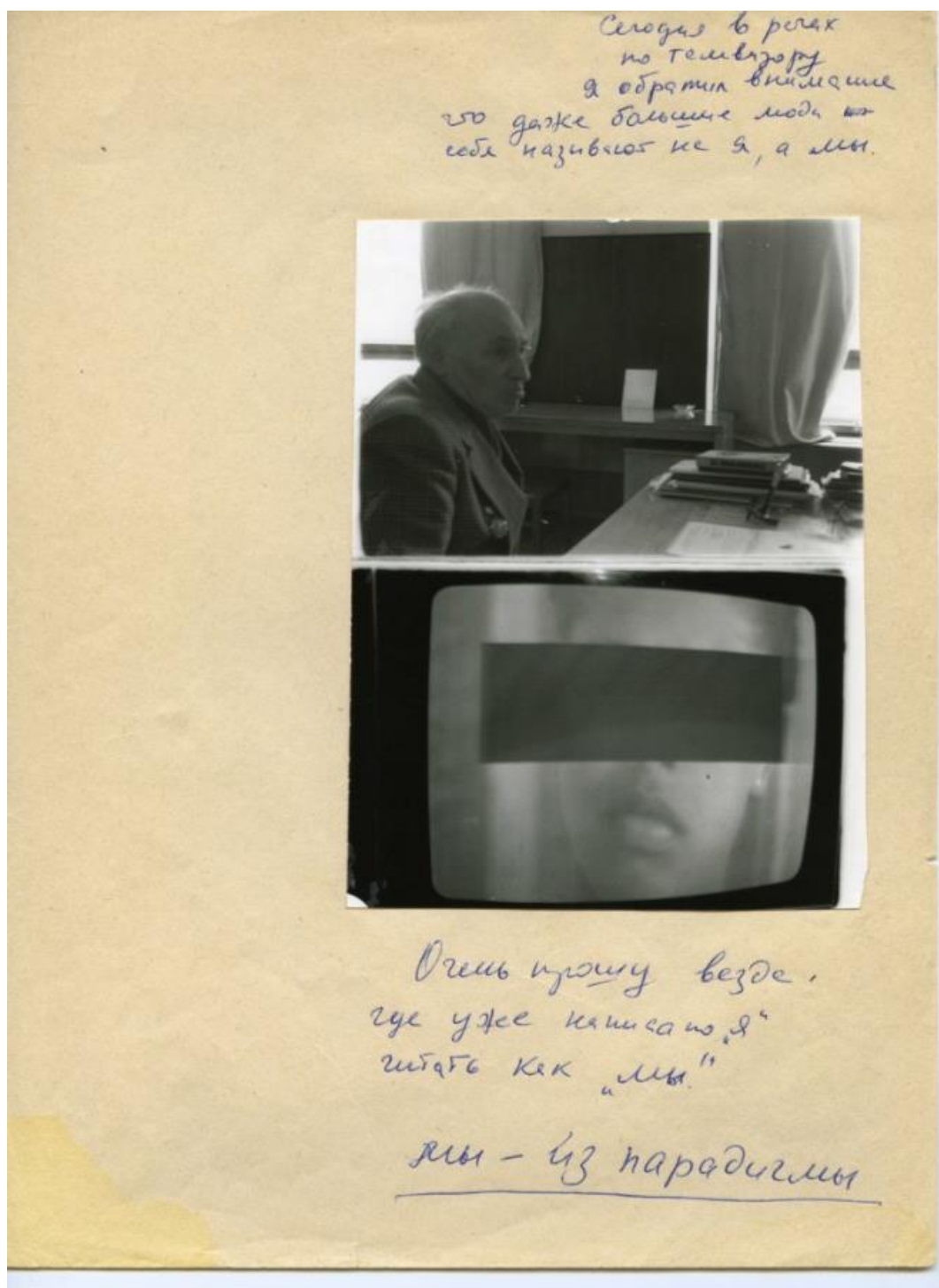
И. Стравинскому
Он сказал, что хорошо
то "зачем же старость
и ому понравилась
музыка Брамса."



Я так боюсь:
скоро мне
многого может нравиться

Додаток 2. Б. Михайлов. Из серии «Незакінчена дисертація». Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL:

<https://ksp.ui.org.ua/uk/series/unfinished-dissertation/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 3. Б. Михайлов. Из сериі «Незакінчена дисертація» (1984). Джерело:

Kharkiv School of Photography. Режим доступу: URL:

<https://ksp.ui.org.ua/uk/series/unfinished-dissertation/> (дата звернення 20.05.2023)

Ну, вообщем



И не сохоще за угол ж тебе,
встретается молодой женщины,
которой сразу, так может
признаться,
это только, это освобождение
(из тюрьмы)

Додаток 4. Б. Михайлов. Из сериі «Незакінчена дисертація» (1984). Джерело:
Kharkiv School of Photography. Режим доступу: URL:
<https://ksp.ui.org.ua/uk/series/unfinished-dissertation/> (дата звернення 20.05.2023)



Колеса в пар



На улицях гетьо думали,
гет моди в кожаних пальто
похожи на моди в ретинотях

Додаток 5. Б. Михайлов. Із серії «Незакінчена дисертація» (1984). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL:



Додаток 6. Н. Маторіна. Портрет Марини Іванової Зись А. О социалистическом реализме в искусстве фотографии. *Советское фото*. 1965. № 5. С. 20–23. Режим доступу: URL: <http://www.sovietcamera.su/sovfoto/1965/1965.html> (дата звернення: 11.05.2023).



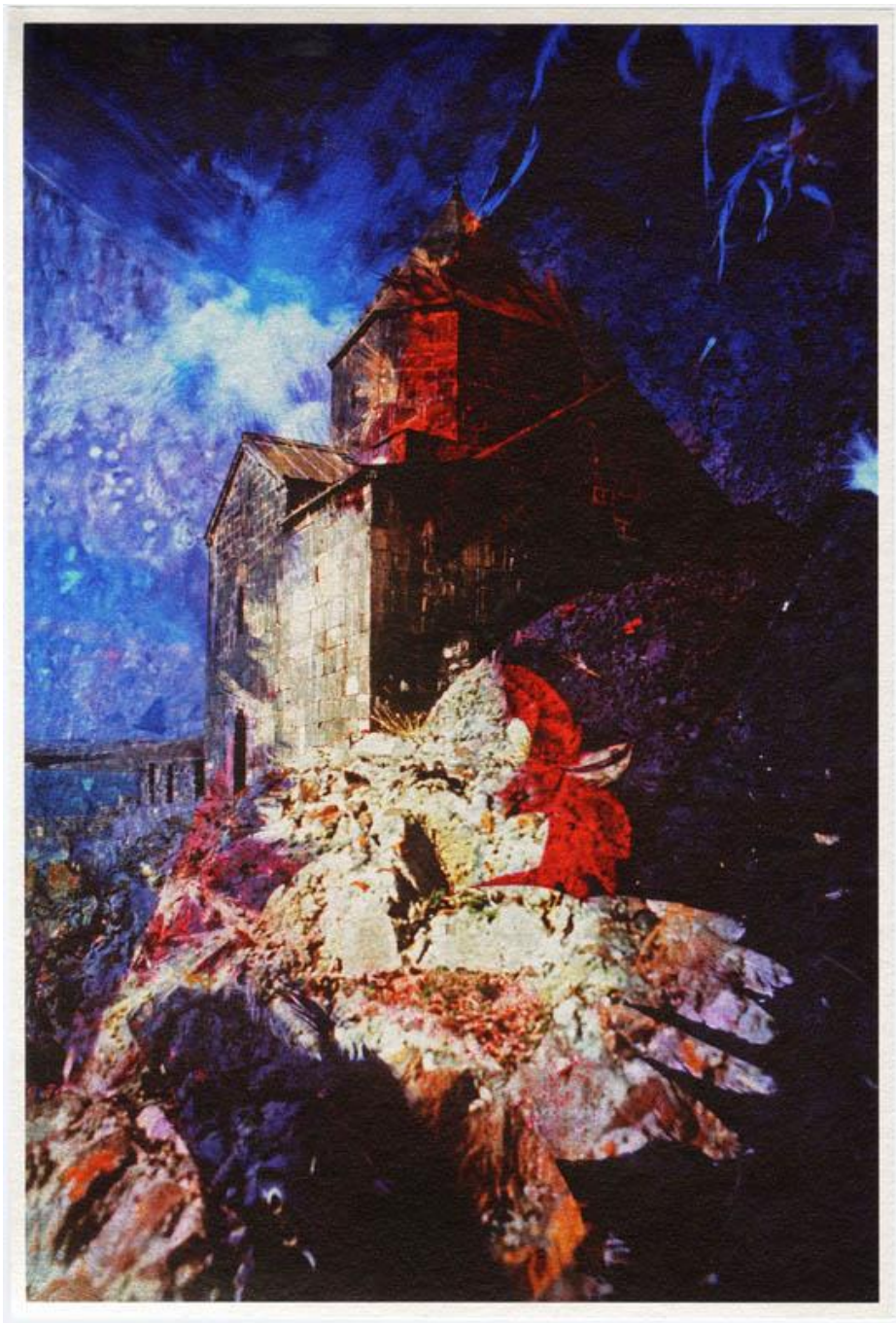
Додаток 7. Борис Михайлов, із серії «Учорашній бутерброд» (1968-1981) .

Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL:

<https://ksp.ui.org.ua/uk/series/overlays-mikhailov/> (дата звернення 20.05.2023)



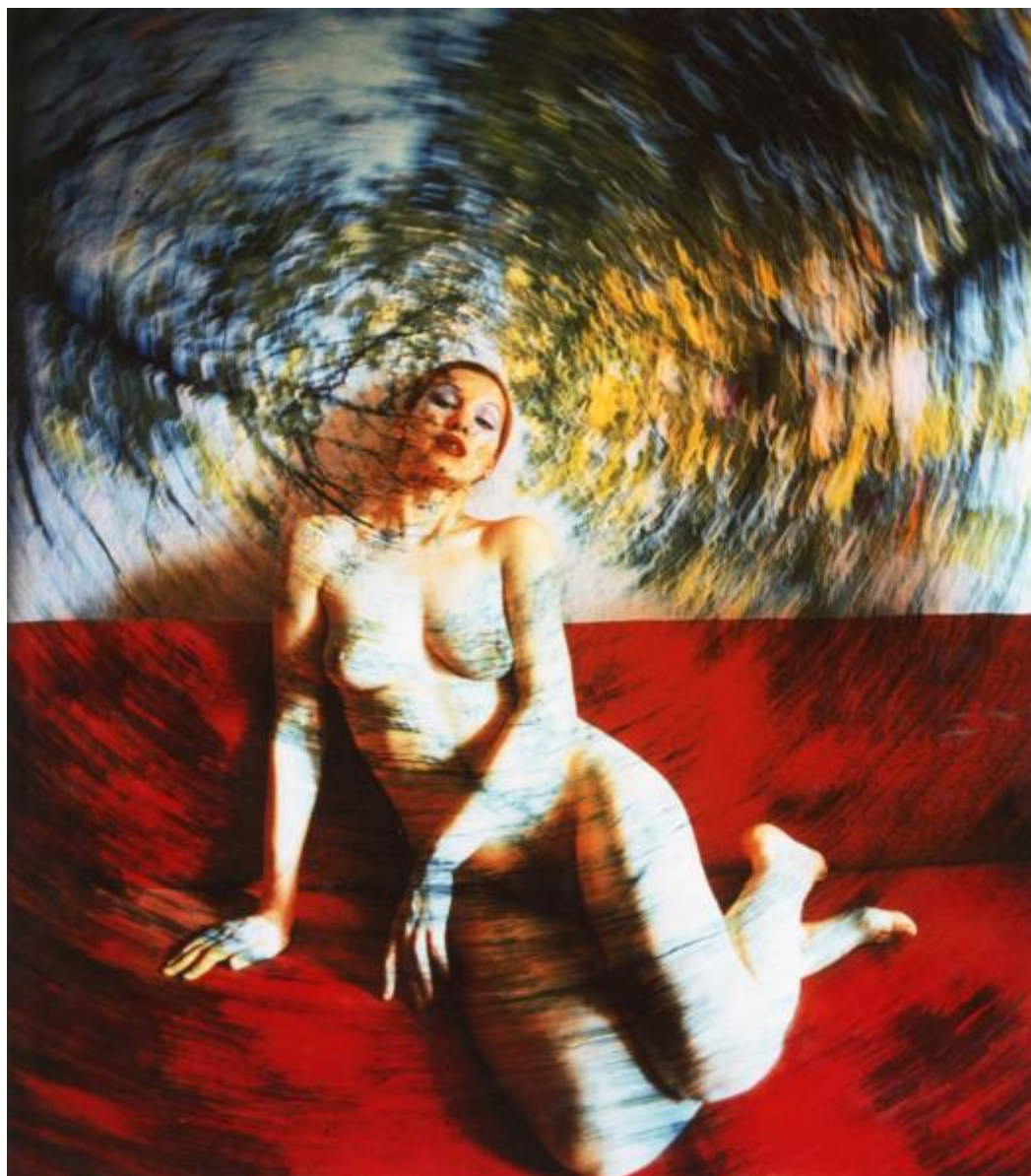
Додаток 8. О. Мальований. «Фреска» (1973-1974). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/overlays/> (дата звернення 20.05.2023)



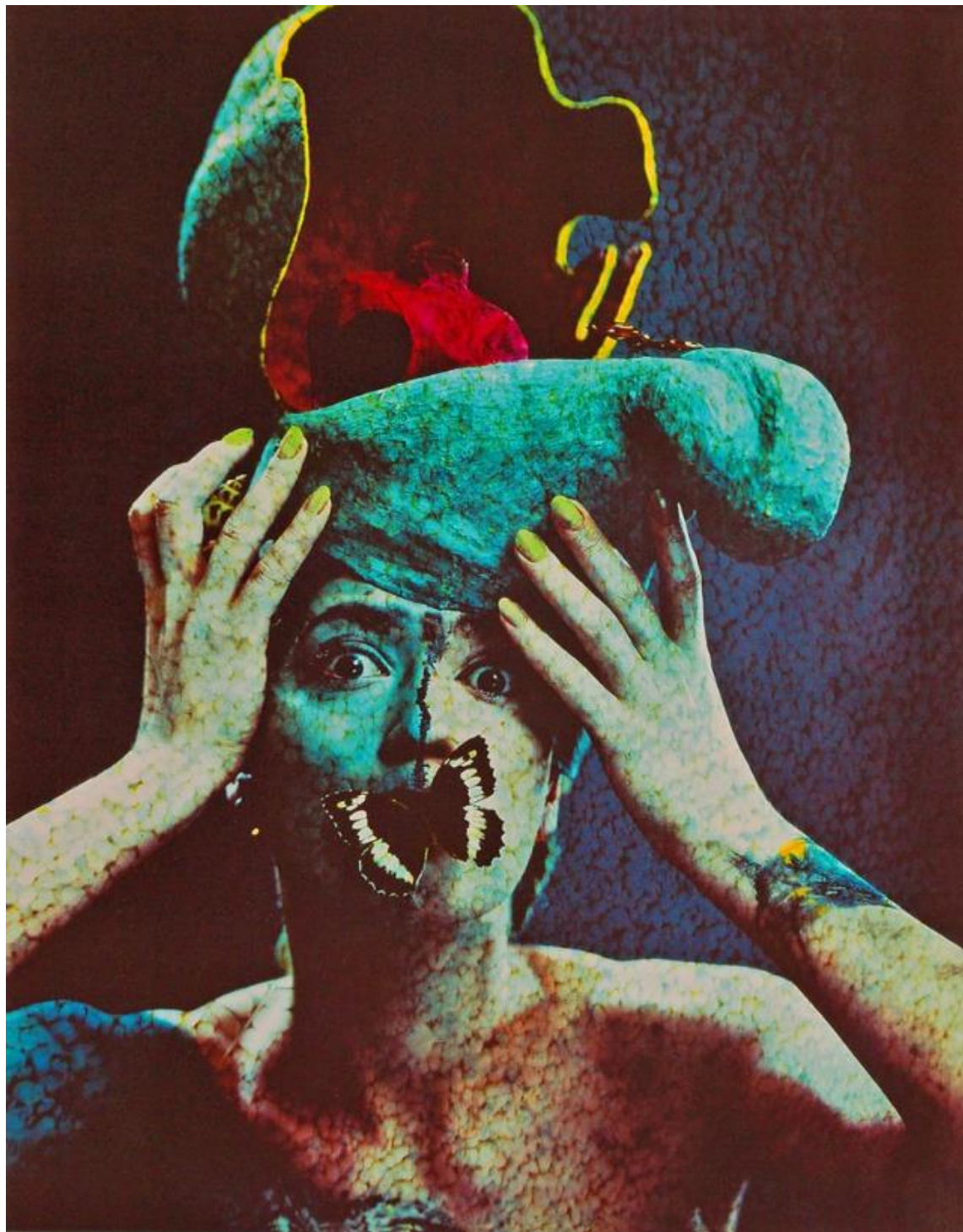
Додаток 9. О. Мальований «Вірменія 1973 – Жертва» (1973). Джерело: *Moksop*.
Режим доступу: URL: <https://moksop.org/art/artworks/oleh-malovanyy-virmeniia-1973-zhertva-malo-186-1973/> (дата звернення 20.05.2023)



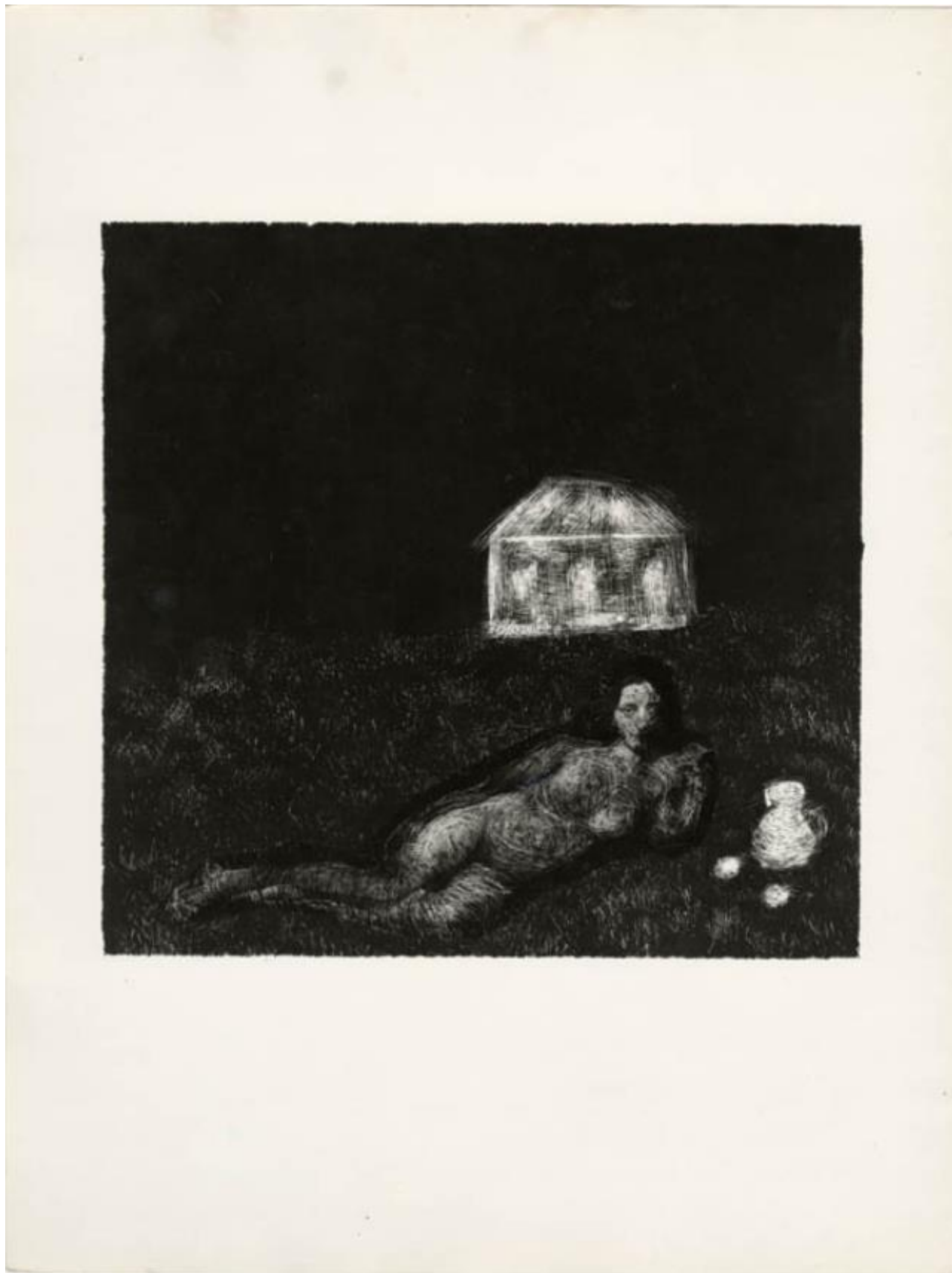
Додаток 10. О. Мальований «Вікно II» (1974). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/overlays/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 11. О. Мальований «Осіння любов» (1980). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/overlays/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 12. О. Мальований «Метаморфоза» (1991). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/metamorphoses/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 13. Є. Павлов. «Українська ніч» (1994). Джерело: *Moksop*. Режим доступу:
URL: <https://moksop.org/art/artworks/yevheniy-pavlov-ukrainska-nich-pave-41-1994/>

(дата звернення 20.05.2023)



Додаток 14. Є. Павлов. «Портрет В. Шапошнікова» (1996) із серії «Монтажі».

Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL:

<https://ksp.ui.org.ua/uk/series/total-photograph/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 15. Є. Павлов. Із серії «Тотальна фотографія» (1990-1994). Джерело:
Kharkiv School of Photography. Режим доступу: URL:
<https://ksp.ui.org.ua/uk/series/total-photograph/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 16. Є. Павлов. Із серії «Тотальна фотографія» (1990-1994). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/total-photograph/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 17. Є. Павлов. Із серії «Тотальна фотографія» (1990-1994). Джерело:
Kharkiv School of Photography. Режим доступу: URL:
<https://ksp.ui.org.ua/uk/series/total-photograph/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 18. Б. Михайлов. Із серії «Погана фотографія» (1980-ті). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/bad-photography/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 19. Б. Михайлов. Із серії «Погана фотографія» (1980-ті). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/bad-photography/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 20. Б. Михайлов. Із серії «Погана фотографія» (1980-ті). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/series/bad-photography/> (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 21. Ю. Рупін. Із серії «Сауна» (1972). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: (дата звернення 20.05.2023)



Додаток 22. Ю. Рупін. Із серії «Сауна» (1972). Джерело: *Kharkiv School of Photography*. Режим доступу: URL: (дата звернення 20.05.2023)