

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

На тему: **«ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ ДИСКУРС УКРАЇНСЬКОЇ
ФОТОГРАФІЇ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ»**

Виконала: студентка 4-го року навчання,

Спеціальності

034 Культурологія

Білоус Марія Андріївна

Керівниця: Лігус М. В._____

ст. викл., доктор філос. (PhD, філософія)

Рецензентка: Коробко М.І._____

(прізвище та ініціали)

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«__» _____ 20__ р.

КИЇВ – 20__

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ Й ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ФОТОГРАФІЇ.....	6
РОЗДІЛ II: УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ ФОТОГРАФІЯ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ.....	17
II.1. Осмислення колоніальних травм в українській соціальній фотографії 1990-х років.....	17
II.2 Продукування політичних меседжів українським фотомистецтвом 2000 – 2013 років.....	30
II.3 Деколоніальні процеси в сучасній українській фотографії після 2014 року.....	44
ВИСНОВКИ.....	62
БІБЛІОГРАФІЯ.....	66
МЕДІАГРАФІЯ.....	74
ДОДАТКИ.....	75

ВСТУП

Актуальність. Сучасна українська фотографія є недостатньо висвітленим феноменом українського візуального мистецтва, внаслідок чого досі фотографічні практики мають маргіналізований статус і не отримують належної оцінки в українському мистецтвознавчому дискурсі. Сучасна українська фотографія рідко виступає предметом наукових досліджень, тому дана робота являє собою спробу висвітлення надбань та досягнень українських фотомитців. Актуальність дослідження полягає у потребі концептуалізації процесів, естетичних напрямів та зрушень в українській художній фотографії періоду незалежності та виявленні особливостей її функціонування в контексті сучасної української візуальної культури. В умовах швидкої активації глобалізаційних процесів в цифровій культурі фотографічні зображення стали важливою одиницею сучасного українського медіадискурсу. У цьому контексті відокремлення художньої фотографії від комерційної стає важливим етапом у визначенні її ролі, як практики, в основі якої лежить робота з художніми образами. Таким чином, концептуалізація смислів, які постулюють сучасні творці художньої фотографії, дозволить відстежити характер художніх рефлексій на зміни в політичному та соціокультурному середовищі України в наш час.

Ступінь наукової розробки. Джерельну базу дослідження складають мистецтвознавчі статті дослідників української візуальної культури та кураторів В. Бурлаки, Г. Глеби, К. Яковленко, О. Ляпіна, Г. Склярєнко, О. Афанасьєвої, О. Семенік, Т. Павлової. Для узагальнення ключових подій розвитку сучасної художньої фотографії України були використані матеріали наукових відеоконференцій, інтерв'ю з фотомитцями О. Нікіфоровим, групою «Шило», В. Марущенком, Я. Солопом та кураторами О. Червоник, Т. Павловою, К. Яковленко, О. Балашовою, М. Куртцом, К.

Філюк. Для розуміння соціокультурних умов, в яких тривав розвиток фотомистецтва були використані культурологічні статті та монографії А. Матусяк, В. Мінакова, Г. Вишеславського, Н. Мусієнко, О. Авраменко, О. Петрової. Також в роботі використані візуальні матеріали, оприлюднені на онлайн-платформах: Reporters, Untitled. Українська фотографія, MOKSOP та Дослідницька платформа PinchukArtCentre.

Об'єктом дослідження є українська фотографія доби незалежності.

Предметом дослідження є трансформація української фотографії доби незалежності крізь призму постколоніальної оптики.

Метою дослідження є картографування процесів трансформації естетичної та ідейної складової української фотографії до та після здобуття Україною незалежності.

Завдання роботи:

- Дослідити історичні етапи українського фотомистецтва з імперських часів до сьогодення;
- Проаналізувати основні напрями розвитку сучасної української фотографії;
- Дослідити характер впливу соціокультурних та політичних реалій новітньої історії України на функціонування українського сучасного фотомистецтва;
- Визначити ознаки колоніального, постколоніального та деколоніального етапів розвитку української художньої фотографії через призму проєктів українських митців.

Методи дослідження. В роботі застосований метод інституційного аналізу текстів та фотографічних зображень, спрямований на дослідження особливостей їхньої постколоніальної репрезентативності та взаємодії української фотографії з іншими мистецькими практиками в межах окресленого періоду. У дослідженні було використано метод іконології для аналізу сюжетних, стилістичних та технічних особливостей обраних робіт

відповідно до соціально-політичного та культурного середовища, в якому вони були створені. Метод психологічного дослідження візуальних матеріалів і текстів спрямований на виявлення характеру суб'єктивного сприйняття мистецтва фотографії самими фотографами та критиками.

Наукова новизна. В роботі здійснено спробу компаративного аналізу колоніального, постколоніального та деколоніального етапів розвитку фотографічних практик в Україні шляхом порівняння імперської, радянської та власне української фотографії. Проєкти українських фотохудожників розглянуті в роботі в контексті реагування авторів на актуальні події сьогодення, що стає можливим завдяки зверненню до фотографічного медіуму. Дане дослідження спрямоване на концептуалізацію феномену сучасної української фотографії, як перспективної галузі вітчизняної візуальної культури, та надання їй належної оцінки в умовах недостатнього висвітлення її ролі, у порівнянні з іншими художніми практиками.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, бібліографії, медіаграфії та додатків.

РОЗДІЛ I. ІСТОРИЧНІ ЕТАПИ Й ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ФОТОГРАФІЇ

Коли ми говоримо про місце художньої фотографії в сучасному культурно-мистецькому просторі України, маємо неодмінно враховувати специфіку національного історичного контексту розвитку фотографічних практик. На відміну від країн Заходу, які вже в повній мірі досягли успіхів у доведенні своєї державності та національної свідомості, українська культура досі лишається на шляху до виборювання прав на самостійне існування та національну самобутність. У цьому непростому процесі важлива роль належить візуальному мистецтву, зокрема мистецтву фотографії як медіуму конструювання національної ідентичності.

Українські фотохудожники та мистецтвознавці Олександр Ляпін та Олексій Левитський умовно поділяють історію української фотографії на три етапи: імперський (1840 – 1918), радянський (1919 – прибіл. 1987) та власне український (1987 – нинішній час) [39]. Для розуміння сучасної української фотографії необхідно визначити її передумови, закладені на попередніх етапах розвитку.

Вже за імперських часів мистецтво фотографії втілювало репресивну модель російської влади. З 1838 р. у Києві розпочав свою діяльність Комітет внутрішньої духовної цензури, який контролював тиражовані зображення, а згодом і кінопродукцію в Російській Імперії. Як відомо, у 1868 р. за сприянням Комітету було цензуровано будь-які зображення, що зверталися до релігійних тем, зокрема до історії церкви та питань віри. Тоді як у 1915 р., майже наприкінці імперського періоду, політика стигматизації релігії у візуальній культурі передбачала розширення списку заборонених для репрезентації тем, що включали: зображення православних храмів зсередини, релігійних процесій, літургій, а також

будь-яких сюжетів, пов'язаних із похоронами. Крім того, у цей період вкрай обмеженою була репрезентація сцен з життя військових та аристократії [68, с. 47]. Наслідком суворих обмежень тематичного дискурсу стало утворення прірви у технологічному та художньому розвитку між українською фотографією середини XIX ст. і тогочасними європейськими фотографічними практиками, де превалювала сюжетна багатобразність.

Як стверджує О. Ляпін, українські фотомитці підросійської частини України протягом цього періоду не осмислювали в повній мірі тему національної ідентичності, бо здебільшого були зорієнтовані на російський ринок [39]. Репрезентація українського в оптиці імперського періоду включала навмисну примітивізацію національної культури, прояви якої переважно зводилися до шаблонного зображення етнокультурних рис українців, які мали втілювати позитивний бік життя поневоленого народу всередині імперії. Можна сказати, що саме з другої пол. XIX ст. в українській візуальній культурі відбувається активне продукування кітчевих зображень, які не відтворювали дійсність, а фальсифікували її.

З середини XIX ст. в парадигмі української візуальної культури було здійснене відділення «національного кітчу», продуцентами якого виступають власне носії культури, від «колоніального», який передбачав створення зображень для комерційного споживання за межами імперії, серед яких особливо популярними стали так звані «малоросійські типи» [68, с. 48]. В межах окресленого періоду комерційно успішними були «селянські» сюжети із елементами традиційного костюму та побуту, які часто могли нехарактерними для певних регіонів кін. XIX – поч. XX ст. Часто на поштових листівках, тиражованих російськими та закордонними видавництвами, були зображені українці під час сільськогосподарських робіт у святковому одязі. Така однобічна репрезентація української

культури, як сміхової та виключно селянської, була спрямована на формування етнічних стереотипів серед русоцентричних міщан та іноземців.

Окремо Д. Яшний звертає увагу на тогочасну репрезентацію кримськотатарської культури фотографіями, яка включала зображення живописних краєвидів, міської забудови та пам'яток архітектури, але фактично ігнорувала участь кримли у творенні кримськотатарського візуального наративу, який був заміщений російським [68, с. 53]. Часто в анотаціях до знімків традиційні кримськотатарські вирази та назви місцевостей заміщувалися зросійщеними термінами, що призводило до втрати автентичності кримськотатарської культурної спадщини. Таким чином, на поч. ХХ ст. редукування українського та кримськотатарського компонентів у фотографії сприяло закріпленню міфу про постійну та невід'ємну присутність Росії на теренах України, що стало однією з засадничих ідей радянської візуальної культури.

З іншого боку, фотомистецтво на західноукраїнських теренах, які в цей час входили до складу Австро-Угорської імперії та були позбавлені російських впливів, мало доволі умовний цензурний апарат, який включав лише обмеження на репрезентацію життя імператорської сім'ї та сюжетів, які могли становити суспільну небезпеку. З початку ХХ ст. фотомистецтво активно розвивалося у напрямку до традицій європейського модернізму. Як зауважує Аліса Ложкіна, аматорська фотографія викликала значний інтерес львівської публіки у міжвоєнний період [38, с. 168]. Зокрема, у 1930 – 1939 рр. у Львові діяло Українське Фотографічне Товариство (УФОТО) на чолі зі Степаном Дмоховським (1875 – 1961), активність якого була зосереджена на популяризації фотомайстерності серед широкого загалу. З метою інтеграції більшого числа молодих національно свідомих

українців, Товариство активно співпрацювало з молодіжними організаціями «Пласт» та «Сокіл-Батько». Співпраця супроводжувалася заснуванням студентських гуртків, оснащених відповідною технікою, проведення лекцій та виставок, на яких були представлені роботи початківців [41]. Крім того, С. Дмоховський ставив перед собою мету заповнити прогалини в українському досвіді фотографування, у порівнянні з європейським, та мав амбітні плани стосовно видавництва спеціалізованої фотолітератури та співпраці з закордонними фотогуртками, серед яких був чеський «Кружок Світлиців», який після своєї ліквідації передав УФОТО своє майно для подальшого опанування та нових творчих експериментів [41]. Зважаючи на це, можна зробити висновок, що в Західній Україні першої пол. ХХ ст. фотографія позиціонувала себе, як самостійний жанр візуального мистецтва та викликала ажіотаж серед молодого місцевого населення, яке було безпосередньо включене у її розвиток.

Натомість, у підрадянській Україні в цей час фотографія стає засобом ідеологічного виробництва. Протягом 1920 – 1940-х рр. радянська тоталітарна влада використовувала фотографію виключно як механізм задоволення інтересів «трудящих мас» та перетворила її на простір поширення ідеологічних пропагандистських кліше. При цьому, в Україні працювали здебільшого фотографи із Росії, діяльність яких обмежувалася штампуванням агітаційних знімків, із заохоченням прискореного виконання планів п'ятирічок і засудженням пияцтва та «соціального паразитизму», а також створенням матеріалів для дошок пошани й ганьби та стінгазет [39]. Водночас, фотомайстри з України фактично не мали жодної потенційної можливості професійного розвитку і вільної творчості. Ба більше, протягом цього періоду багато українських фотохудожників

стали жертвами сталінського терору, зокрема талановитий фотограф Михайло Петров, якому внаслідок залякувань довелося покинути творчість, та Дан Сотник, який трагічно помер від голоду у тюрмі НКВС.

Пожвавлення мистецтва української фотографії відбулося у 1960-х рр. на тлі відносної культурної лібералізації доби хрущовської «відлиги». Це стало можливим, зокрема, завдяки частковому поширенню західних періодичних видань. У цей період поширеною практикою було об'єднання фотографів у клуби, де вони намагалися засвоювати надбання західних фотохудожників, що заклало основу формування бунтарського духу, притаманного нонконформістам 1960 – 1980-х рр., які боролися за свободу самовираження, ідеї мистецького індивідуалізму та відмову від колоніальних настроїв як у мистецтві, так і загалом в українському суспільстві.

Водночас, українське фотомистецтво залишалося під державним контролем: партійна система чинила опір новаторським методам фотографів та придушувала будь-які прояви вільнодумства через посилений цензурний апарат, зокрема перевірку усіх фотоматеріалів на «ідеологічну коректність» перед експонуванням на вітчизняних та закордонних виставках, яку багато митців банально не проходили. Тож, експерименти, що мали на меті вироблення нових концептів художньої виразності української фотографії, могли бути втілені лише в умовах підпільного андеграундного руху. Упродовж 1970 – 1980-х рр. об'єднання фотохудожників-одномумців активно плекали ідею про фотографію як медіум між митцем та реальними суспільними проблемами, а також як простір для метафізичних роздумів та саморефлексії, втілення тілесних практик, поєднання контекстів «уявного» та «реального» [39]. Серед них особливе місце належить гурту «Час» (1971 – 1988) Харківської школи фотографії, до якого належали Борис Михайлов (нар. 1938), Євгеній Павлов (нар. 1949), Юрій Рупін (1946 – 2008), Олександр Супрун (нар.

1945) та інші митці. Для учасників групи було характерним використання постмодерністських засобів критики канонів офіційного радянського візуального мистецтва. Дослідниця спадщини Харківської школи фотографії Олена Червоник відзначає застосування митцями групи «Час» таких методів, як: перформативність, колективна діяльність, навмисне неправильне застосування технічного обладнання, забруднення негативів, гібридизація фотографічного носія з живописом, спотворення перспективи, цитування та колажність [72]. Усі ці засоби дозволяли митцям деконструювати усталені елементи радянського світогляду, зокрема вдаючись до постмодерністської іронії.

На відміну від композиційного та сюжетного плюралізму в діяльності гурту «Час», пізньорадянське фотомистецтво, що проходило офіційний відбір, було спрямоване виключно на формальні аспекти фотографії. Зразки «художньої» фотографії радянського зразка з'являються лише на сторінках єдиного профільного видання «Советское фото». Для радянської зразкової фотографії було характерним зосередження на технічних методах покращення фотографічного зображення в умовах низької якості радянської фототехніки. Тож, техноцентричність офіційного фотомистецтва була перш за все спрямована на подолання технічних дефектів фотозображень [21].

Початок власне українського етапу розвитку фотографії пов'язаний із діяльністю «Погляду» (1987 – 1993) – об'єднання фотодокументалістів, до якого ввійшли Юрій Косін (1948 – 2022), Єфрем Лукацький (нар. 1956), Олександр Гяделов (нар. 1956), Ріта Островська (нар. 1953), Олександр Ранчуков (1943 – 2019) та інші автори.

Хоч у гуманітарному дискурсі досі тривають дискусії стосовно доцільності визначення фотодокументалістики як художнього жанру, сучасні мистецтвознавчі студії визнають, що методологія документальної фотографії не зводиться до «фіксації дійсності», яка насправді є дуже

відносною для кожного автора чи споглядача. Як зазначає фотограф та мистецтвознавець Андрій Котлярчук, будь-яка фотографія має бути націленою на висвітлення особистого авторського задуму та суб'єктивного ставлення фотографа до об'єкту зйомки, а тому суть фотографії в сучасному дискурсі не зведена до простого інформування [35, с. 95]. Втім, варто відрізнити документальну та художню фотографію від репортажної, яка обов'язково має враховувати технічні характеристики камери, зокрема різкість об'єктиву та можливу кількість кадрів на секунду, проте орієнтованість фоторепортера на кількість, а не на якість знімків нівелює його мистецький почерк. Тоді як, на думку А. Котлярчука, відтворення історичного моменту чи суспільного явища на фотознімку не має зводитися до простого свідчення про його існування, проте має бути спрямованим на виклик асоціативних переживань стосовно цієї події і рефлексії дійсності у споглядача – власне, це і є основним завданням сучасної художньої фотографії [35, с. 97].

Такий підхід втілюють учасники «Погляду» у своїх фотороботах, в яких демонструють на монохромних знімках зворотній бік радянської повсякденності, викриваючи сірість та порожнечу існування радянської людини. На одній із чорно-білих світлин фотосерії «Такі часи» (*Див. Додаток 1*) О. Ранчуков фіксує громадян, які стоять у черзі за рибою і тим самим не лише викриває пізньорадянську проблему нестачі продовольства та всенародної бідності, а й візуалізує проблему корумпованості партійного апарату та бюрократії. На знімку автор фіксує образ «ветерана праці», який намагається пройти без черги та купити товар раніше за інших, показавши посвідчення ветерана [33]. Отже, радянська буденність представлена в оптиці О. Ранчукова як майже антиутопічна метушня непомітних, «маленьких» людей. У своїй творчості автор намагався уникати постановності, слідував принципу «невтручання» в кадр, уникнення суб'єктивізму та надмірної пояснювальності, а також визначав

поняття щирості, як першооснову фотодокументалістики. Крім соціальної фотографії, темами робіт О. Ранчукова є архітектурні ландшафти українського міста та природні пейзажі, особливо в пізній творчості автора, що також свідчило про свідоме дистанціювання від канонів радянської псевдодокументалістики, яка переважно вимагала присутності людини в центрі кадру [33].

Протягом 1990-х рр. процес розпаду СРСР, Чорнобильська катастрофа та складні процеси становлення української державності в перші роки незалежності були предметами осмислення українських фотомитців, а також зацікавлення західних ЗМІ. Віктор Марущенко (1946 – 2020), який документував студентські протести Революції на граніті 1990 р. (*Див. Додаток 2*) в одному з інтерв'ю зазначає, що попит на знімки створювали переважно закордонні ЗМІ. Зокрема, митець пригадує, що вартість одного знімку для швейцарського періодичного видання варіювалася між 50\$ та 100\$ – чимала сума для українського фотохудожника на той час [73]. Це було обумовлено декількома причинами. Перша, найбільш очевидна, полягала у тому, що ця подія, яка символізувала поразку соціалістичного блоку у холодній війні, привела до введення на світову політичну арену нових суверенних держав, тобто до суттєвих змін у геополітичній мапі світу. Другою причиною стало відкриття завіси на реалії соціокультурного середовища існування «периферійних» територій радянської тоталітарної імперії. Західні колекціонери були зацікавлені творами сучасного мистецтва пострадянських країн, зокрема в українському постмодерністському живописі «нової хвилі». Тоді середньостатистичні жителі західноєвропейських країн вперше мали змогу дізнатися подробиці й глобальні наслідки Чорнобильської трагедії 1986 р. та відрефлексувати ідею єдності історії людства та прозорості державних кордонів [55, с. 179].

Ці фактори обумовили попит на українську документальну фотографію, яка надавала свідчення цих подій, з реальними людськими

трагедіями, зокрема історіями біженців, жителів Прип'яті та навколишніх населених пунктів, які були змушені залишити домівки, лишаючи за собою спорожніле постапокаліптичне місто – провідна тема одного з циклів фотографій програмного проєкту В. Марущенка «Чорнобиль» (1986 – 2011), [55, с. 180]. При цьому, Тамара Гундорова відзначає схильність до репрезентації «чорнобильської» людини у західних медіа, як своєрідної «сенсації» з умисним обминанням її трагізму, що призвело до тиражування її образу та перетворення на явище масової культури [29, с. 27].

Протидія комерціалізації та перетворенню чорнобильської трагедії на бодріярівський симулякр є однією з тем рефлексії Арсена Савадова (нар. 1962), який одягає персонажів своїх фотографічних циклів «Марксизм де Сад» (1998) та «Коллективне червоне» (1999) у бутафорні капелюхи-мухомори, які імітують шапку ядерного гриба. Тоді як Ілля Чічкан (нар. 1967) у своїй серії фотографій та однойменному відеоперформансі «Атомне кохання» (2001) зображає двох ліквідаторів наслідків трагедії в антирадіаційних костюмах, що імітують статевий акт на тлі постапокаліптичного пейзажу Прип'яті (*Див. Додаток 3*). Таким чином, використання авторами засобів кітчевої естетики лише резонує ідею про зміни у трактуванні «чорнобильської» репрезентативності у візуальній культурі [38, с. 387].

Починаючи з 1990-х рр., однією зі стратегій розвитку фотографії та візуального мистецтва загалом стала інтенція до пошуків національного історичного фундаменту. Серед сучасних фотографів також існує тенденція до візуалізації українських традицій та народних звичаїв, що пов'язано з визначенням перспектив для їхнього існування у реаліях сучасного глобалізованого суспільства. Показовим у цьому контексті є проєкт київської документальної фотографині Анни Войтенко (нар. 1979), коли у 2006 р. вона вирушила до закарпатського села Іза на кордоні з Угорщиною, де протягом двох років документувала автентичний побут

місцевих жителів, які займаються нині вимираючим ремеслом лозоплетіння (*Див. Додаток 4*).

На противагу монохромним знімкам А. Войтенко, молода фотографиня Олена Субач (нар. 1980) у своєму проєкті «Бабусі на межі Раю» (2019 р.) висвітлює традиції святкування українського Великодня, поміщаючи у центр своїх кадрів бабусь у різнокольорових вбраннях на тлі живописних пейзажів (*Див. Додаток 5*). В контексті даної серії авторка рефлексує над звичаєм відвідування могил родичів на Великдень, акцентуючи увагу на специфічному дрес-кодi жінок літнього віку, який включає непрактичне взуття на підборах, піднесено яскраві святкові сукні та робить наступний висновок: «Все місто – жертви моди та дрес-кодів – об'єднане загальною проблемою великодніх стигматів» [18], тоді як застосування елементів стилізації, естетизм, театральність та екстравагантність наділяють проєкт О. Субач ознаками кемпу.

Протягом 2000-х років серед фотографів був популярний веб-сайт «photosight.ua», на якому вони могли публікувати свої роботи. В умовах слабкої позиції фотографічного медіуму в українському кураторському дискурсі, багатьом талановитим фотографам не вдавалося здобути увагу до їхньої творчості, що не в останню чергу було пов'язане з превалюванням консервативних поглядів на фотомистецтво Національної спілки фотохудожників України (НСФХУ).

Тож, у 2010 р. послідовник «першої генерації» ХФШ Міша Педан (нар. 1957) заснував Українську Фотографічну Альтернативу (УРНА), концепція якої вбачала опозиційну діяльність до незацікавленої у втіленні молодіжних проєктів НСФХУ. До спілки ввійшли молоді фотохудожники, серед яких: Євген Нікіфоров, гурт GORSAD, Андрій Ломакін, Альона Гром та інші автори. Діяльність УРНА наразі спрямована на відхід від свого андеграундного статусу до інституціоналізації, а також висловлює розчарування в неефективності представників державного сектору та

діячів культури в осягненні та збереженні української фотографічної сцени [66].

РОЗДІЛ II: УКРАЇНСЬКА ХУДОЖНЯ ФОТОГРАФІЯ ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

II.1. Осмислення колоніальних травм в українській соціальній фотографії 1990-х років.

Рефлексії на тему політичних та соціальних змін в Україні на зламі 1980 – 1990-х рр. були однією з магістральних тем української фотографії доби незалежності. Фотохудожник та куратор Ярослав Солоп зазначає, що сучасне фотомистецтво України охоплює п'ять основних тем: рефлексії на тему політичних та соціальних змін в Україні на межі 1980-1990-х рр. критика наслідків економічних потрясінь, вплив релігії на формування української ідентичності, дослідження гендеру та тілесності, репрезентація подій російсько-української війни [70].

У перші роки незалежності українські фотомитці нерідко застосовували постмодерністські методи для осмислення колоніального досвіду. Будучи країною східного блоку, після вирішальних подій 1991 р. Україна у прискореному темпі наслідувала західний розвиток у різних сферах, зокрема у візуальному мистецтві. Втім, активний постмодерністський дискурс сучасного мистецтва існував в Україні задовго до відкриття «залізної завіси», хоча й був не такий помітний, як західноєвропейський. Як вже було зазначено, учасники першої та другої генерацій групи «Час» вже протягом 1970 – 1980-х рр. демонстрували постмодерністські методи роботи з візуальним матеріалом.

«Нова українська хвиля» (прибл. 1987 – 1995) стала вкрай продуктивним періодом у контексті розвитку візуального мистецтва, оскільки в умовах горбачовської «гласності» та в перші роки становлення України, як суверенної держави, відбувся ряд процесів, спрямованих на демократизацію різних напрямів мистецтва та прискореному освоєнню

тенденцій західного постмодернізму. «Нова хвиля» активувала явище в українському візуальному мистецтві, яке відомий мистецтвознавець та куратор Олександр Соловйов свого часу охарактеризував терміном «розкартинювання» [58].

Протягом 1990-х рр. молоді митці, які раніше вивчали основи живопису у провідних майстрів соцреалізму, прагнули дистанціюватися від традиціоналістських художніх методів своїх викладачів та активно переосмислювали роль картини, як форми образотворчої репрезентативності та засвоювали нові медіа. У цей період відбувся стрімкий розвиток арт-фотографії, перформативних практик, мистецтва інсталяції, а також відбулися перші кроки українських митців у сфері відео-арту. Важливо зазначити, що фотографія мала переваги для художників також в умовах мобільності і технологічності у порівнянні з образотворчим мистецтвом. Звернення українських митців до фотографічного медіуму відкрило нові можливості роботи з художнім образом та розширило тематичний потенціал українського візуального мистецтва доби незалежності.

У квітні 1994 р. колишній учасник сквотерського об'єднання «Паризька комуна» Василь Цаголов (нар. 1957) здійснив перформанс «Я більше не художник» та виголосив промову, у якій пророкував «смерть живопису» в умовах ринкового споживання. Одним із радикальних передбачень митця було масове закриття художніх галерей, які більше не будуть здатні задовольнити вимоги ринку. Крім того, відхід від картини в її традиційному розумінні, на думку В. Цаголова, міг призвести до втрати специфіки мистецтва та його подальшого переходу в стан гіперсимуляції [61].

Іншою причиною «розкартинювання», на думку О. Соловйова, став поступовий відхід художників від естетики постмодернізму всередині 1990-х рр., зокрема звільнення від радикального еkleктизму та цитатності,

притаманних творчості трансавангардистів «нової хвилі», які хоча й досі були присутні в мистецьких практиках, але зазнали значних трансформацій протягом 1990-х рр., насамперед завдяки апропріації нових «некартинних» форм зображення [57, с. 18]. Водночас, спрямування художньої культури в бік медіезації сприяло подоланню асоціальності трансавангардистів, які досі здебільшого творили та комунікували всередині закритих спільнот.

У 1992 р. в Нью-Йорку відбулася конференція Середовища УГВР (Українська головна визвольна рада), на якій був проаналізований актуальний стан проблематики суспільно-політичного життя України, яка враховувала такі аспекти, як: збереження загрози з боку тоталітарних сил, суперечності всередині церковних інституцій, відсутність виважених демократичних стратегій державотворення. Дані проблеми учасники конференції пов'язували із серйозною загрозою з боку діяльності російських шовіністичних елементів, які відхиляють факт розпаду СРСР як такий та забезпечують стійкість подвійної, русифікованої ідентичності модерних українців. [26, с. 52].

Разом із тим, відсутність порядку у систематизації державотворчих процесів сприяв створенню комфортного середовища для кримінальної діяльності, до якої в цей період була залучена частина молодого населення. Представники нового криміналітету могли використати державний безлад на власну користь, сприяючи особистому економічному збагаченню. [43, с. 62]. Як наслідок, упродовж 1990-х рр. в Україні сформувався новий прошарок суспільства, що отримав народну назву «нові українці». Аналогічне соціокультурне явище тривало і в інших країнах, що вийшли зі складу колишнього СРСР. Переважно цей термін застосовували до людей, які після розпаду СРСР стрімко розбагатіли нечесним способом та склали

основу пострадянської нової буржуазії. Міфологічний образ «нових українців» репрезентує стереотип про «лихі дев'яності», експлуатуючи клішований образ «зłodія в законі» у китчевому малиновому піджаку та золотих ланцюгах, що стали своєрідними анекдотичними символами епохи. В силу власної соціальної чужорідності ці люди ледь не одразу стали об'єктом всенародної антипатії, що стало причиною поширення анекдотів, які висміювали низький рівень культури та освіченості «нових українців» та стали однією з популярних тем комедійного сегменту українського телебачення 1990-х – 2000-х рр.

Водночас, усвідомлення наслідків панування соціальної нерівності через нерівномірний розподіл економічних ресурсів у державі стало однією з гостросоціальних тем для рефлексій серед молодих українських митців. Однією з перших робіт на цю тему стала фотографія Василя Цаголова «Художня гімнастика» (1997), на якій зображено юнака, що висить на великому дерев'яному хресті посеред типового радянського спортзалу (*Див. Додаток б*). Дана робота є алюзією на відомий анекдот, в якому представник нової буржуазії забажав придбати «гімнаста на хресті», під яким він мав на увазі великий натільний хрестик з розп'яттям – аксесуар, популярний серед кримінальних авторитетів та бізнесменів «лихих дев'яностих» в міру їхньої показової набожності [38, с. 373]. Представники вітчизняного криміналітету, що тільки-но «вийшли з низів», жертвували кошти на облаштування храмів та вірили, що це допоможе їм покаятися у власних гріхах. Тож, хрест у «Художній гімнастиці» також є своєрідним символом викриття корумпованості інституту церкви. Водночас, спортивні зали стали однією з мізансцен становлення «нових українців» як соціального класу [38, с. 373].

Як зазначає Вікторія Бурлака, з сер. 1990-х рр., українські митці активно послуговуються обширним спектром візуальних матеріалів, які

тепер складають не лише традиційний набір естетичних засобів, а й апелюють до глянцевого часописів, реклами та інших медіатекстів [24, с. 67].

До цього своєрідного методу художньої візуалізації вдаються Арсен Савадов та Олександр Харченко (нар. 1965) у фотосерії «Мода на кладовищі» (1997). На знімках проєкту напівоголені манекенниці позують у брендовому одязі у стилі «героїнового шику» на кладовищі поряд із справжніми могилами (*Див. Додаток 7*). У цих роботах автори використовують фотографічний прийом подвійної експозиції, який дає змогу оптично наблизити задній план, де в реальному часі триває справжня похоронна процесія [25]. З приводу цього дослідниця В. Бурлака наголошує на важливості переосмислення категорій життя та смерті, постульованому митцями в контексті проєкту, оскільки сцена похорону є тією деталлю, якої ми не можемо уникнути в процесі споглядання [25].

Проєкт «Мода на кладовищі» також апелює до фешн-фотографії та демонструє, як витончені моделі, що манірно позують біля похоронних вінків зі штучних квітів, є втіленням ефемерного світу моди та гламуру, що заповнив свідомість молодих людей, які лише нещодавно пройшли через радянське дитинство в бідності. Тоді як вищезгадані похорони на далекому плані відображають тривожну дійсність пострадянського суспільства без будь-яких прикрас. Деякі світлини серії супроводжуються підписами-цінниками на брендовий одяг, у який вбрані моделі. І це, на думку В. Бурлаки, слугує нагадуванням про те, що все у світі має свою вартість, однак поза межами вічної ілюзорної радості світу споживання усі ми приречені на однаковий кінець [25]. Вартість однієї речі від модного дому на кшталт Versace, Karl Lagerfeld, Baldinini, які протягом 1990-х рр. вперше з'явилися на українському ринку, нерідко досягала рівня місячної зарплати середньостатистичного українця, що візуалізує контраст між масовим зубожінням українського населення та незаконного збагачення

невеликого прошарку суспільства на тлі економічної нестабільності в державі. Враховуючи загальні настрої епохи, дослідник Костянтин Дорошенко інтерпретує образи манекенниць, як архетиповий образ юних дівчат, що живуть одним днем та мріють у майбутньому стати дружинами бізнесменів або кримінальних авторитетів [30].

Однією з центральних у соціальній фотографії 1990 – 2000-х рр. є шахтарська тематика. За підрахунками, станом на кінець 1990-х рр., понад 60 тис. українців, зокрема жінок та дітей, працювали у нелегальних або напівлегальних шахтах [55, с. 182]. Ця тема, на яку українські ЗМІ переважно заплющували очі, знайшла інтерпретацію в «шахтарських» серіях В. Марущенка, О. Чекменьова, а також у циклі А. Савадова «Донбас-Шоколад», в якій процес деміфологізації радянської дійсності виражений з особливою показовістю (*Див. Додаток 8*). Протягом кількох десятиліть панування радянської влади у масовій свідомості населення були вкорінені потужні міфи ударної шахтарської праці й високого радянського мистецтва балету, які автор протиставляє один одному в межах проєкту [37]. Як відомо, радянський балет був експлуатований владою для пропаганди офіційної культури. Водночас, вугледобувну справу використовували з метою продукування нарративу про економічний розквіт держави, у чому, зокрема, важливу роль відіграв шахтар російського походження О. Стаханов, який став основоположником однойменного «стаханівського руху» 1930-х рр., спрямованого на прискорені виконання планів «п'ятирічок».

Водночас, перманентне замовчування факту нелюдських умов праці, низького рівня достатку та високої смертності серед працівників шахт свідчило про зворотній бік утопічної реальності, який прагнув показати А. Савадов, створивши понад 500 аналогових світлин Горлівських шахтарів,

одягнених у жіночі балетні костюми. Їхні тіла та обличчя вкриті вугільною сажею, що сприяє навмисній універсалізації образу українського гірника, як прагнення автора донести проблему незнання країною своїх справжніх героїв [37]. На одному зі знімків циклу шахтарі позують із ляльками-пупсами, які символізують ще ненароджених дітей, яким у майбутньому судилося загинути від виснажливої праці без належного визнання [37].

Фотографічну творчість А. Савадова характеризує присутність декораційних, «стафажних» елементів, що, як зазначає В. Бурлака, становлять частину «фальш-реальності», які набувають змісту в силу власної символічної значимості [23, с. 25]. Таким є знімок, де шахтарі імітують хресний хід із іконами, хрестом та іншими важливими атрибутами, і таким чином маніфестують прохання громадськості звернути увагу на складні реалії їхнього існування.

На початку 2000-х рр. багато колишніх учасників «нової хвилі», серед яких В. Цаголов, І. Чічкан, М. Мамсіков та інші, поступово поверталися до живописних практик. У 2002 р. А. Савадов створив полотно у жанрі фантастичного реалізму «Супутник», яке стало першим живописним твором автора за декілька років. Фінальною точкою епохи «розкартинювання» стала поява постмедійного, або «іномедійного» живопису, який внаслідок поширення фотографії використовує різні засоби для імітування фотографічності в творах образотворчого мистецтва [24, с. 81].

Тим не менш, принципова різниця між фотографією та живописом, скульптурою та іншими жанрами образотворчого мистецтва, фотографії передують реальний об'єкт, який фіксує об'єктив камери, після чого отримане зображення є закріпленим у матеріалі [51, с. 114]. Стосовно цього доречним є аргумент С'юзен Зонтаг стосовно «вибірковості» фотографії, що передбачає її здатність до часткової репрезентації

відбитків реальності, тоді як твори образотворчого мистецтва та прози здебільшого мають інтерпретаційну здатність [8, с. 822].

Важливо враховувати, що в процесі освоєння нових засобів художньої виразності, митці 1990-х рр. здебільшого не ставили за основну мету опанування новітніх комп'ютерних технологій та намагалися досягти потрібного соціального ефекту шляхом застосування «натуралістичних» методів. Для визначення нового українського мистецтва О. Соловйов застосовує авторський термін «фотошок без фотошопу», апелюючи до теорії «photos-choc» Ролана Барта [58].

Водночас, у поглядах куратора присутні розбіжності з оригінальною концепцією «фотошоку», в якій Р. Барт критикує естетику «шокової» репортажної фотографії, навантаженої надмірною кількістю ефектів, як таку, що робить зображення занадто очевидним, позбавляє його автентичності та можливості вільної інтерпретації [4]. Тоді як, на думку О. Соловйова, тенденція до штучного продукування жаху в творах візуального мистецтва лише сприяє критичному осмисленню реалій нової соціальності [58].

Прагнення сконструювати реальний психологічний портрет українця без радянських ідеологічних кліше спричинив підйом вуличної фотографії всередині 1990-х рр. У цей період автори почали усвідомлювати, що історія країни здійснюється в маленьких містах і селищах, а її співучасниками є люди, які щоденно пересуваються вулицями та ведуть діяльність у публічному просторі. Луганський фотомитець-документаліст Олександр Чекменьов (нар. 1969) у одному з інтерв'ю пригадує, що це був час, коли «люди вулиці» могли вийти і показати себе перед камерою, а іноді навіть самі підходили до нього і просили зробити для них фотографію, пропонуючи свої останні кошти. Така відкритість та налаштованість на зворотній зв'язок була обумовлена тим, що багато з цих

людей востаннє фотографувалися ще в радянських фотоательє [75]. Крім того, українці гостро усвідомлювали історичність епохи, в якій тоді жили, оскільки відчуття кінця століття, подібно до *fin de siècle* (з франц. «кінець століття»), що охопив країни Західної Європи на межі XIX та XX ст., поглибило відчуття суспільної тривожності стосовно майбутнього століття та навіть тисячоліття. Усвідомлюючи історичну важливість стику двох етапів існування української держави, О. Чекменьов намагався зробити якомога більше знімків звичайних працівників заводів, шахтарів, безхатченків, студентів та всіх, хто, стверджуючи власну присутність, втілював реальне обличчя країни. Адже, як він сам зазначив: «Ми всі станемо фотографіями, тільки в декого навіть фотографії не буде» (прим. авторський переклад з рос.) [75].

Згідно з теорією естетики Теодора Адорно, «діалектика негативного» дозволяє мистецтву визнати фальшивість звичних структур та руйнувати їх, демонструючи власну істину через вихід за межі звичайного [16, с. 69]. Т. Адорно вважає, що «прекрасне» мистецтво не може повноцінно резонувати з ідеєю модерного світу, який в дійсності є антиподом «прекрасного». Тому у сучасному мистецтві краса все частіше виникає у відразливому контексті, охоплюючи ті реалії людського існування, які викликають співчуття та відчуття жаху.

В українській фотографії доби незалежності адорніанська інтерпретація естетики негативного знайшло втілення у репрезентації життя людей, які набули статусу «недоторканих»: безпритульних, людей з інвалідністю та алкогольною залежністю, а також всіх, на чію присутність радянське суспільство заплющувало очі. У цьому контексті він зазначає, що мистецтво, що послуговується традиційними уявленнями про красу, хоч і здатне привернути увагу до суспільно-політичних проблем, однак не

може висловити їх напряду та забезпечити відповідний зоровий ефект у сприйнятті глядачем реальних людських страждань [16, с. 75]. Таким чином, «естетика негативного» стала одним із основних механізмів репрезентації загальної атмосфери суспільної кризи в оптиці незалежної України, яка, втім, нерідко має апологетичний характер.

Зокрема, у сучасній соціальній фотографії часто присутні сюжети з повсякденного життя безхатченків, які стверджують інтерпретацію безпритульного суб'єкта у контексті міського Іншого, дистанційованого від нормованої соціальної поведінки. На думку Жана Бодрієра, подібні практики провокують віктимізацію образів цих людей у візуальній культурі, завдяки чому суть фотожурналістики фактично зводиться до репрезентації об'єктивного нещастя людського стану [5].

Центральною темою фотографічної серії Бориса Михайлова «Історія хвороби» (1997 – 1998) стало повсякденне життя харківських безхатченків, що втілює зворотній бік пострадянської реальності. Важливо зазначити, що в серії Б. Михайлова немає мотивів уявного співчуття до героїв знімків, про яке пише Ж. Бодрієр, оскільки автор навмисно не звертається до традиційної для вуличної фотографії техніки «підглядання» та уникає типових сцен жебракування. Натомість він додає до своїх кадрів елементи постановки, надаючи буденності безпритульних певного ігрового відтінку. Волоцюги на його світлинах посміхаються, роздягаються та демонструють свої оголені понівечені тіла, розігрують сюжети з власного побутового життя. Перед початком зйомок митець завжди спілкувався зі своїми моделями, намагався краще зрозуміти їхнє положення, тому його співчуття героям є абсолютно реальним [53].

Деякі дослідники відзначають синхронізацію сюжетів «Історії хвороби» з біблійними сценами. Зокрема, на одній зі світлин проєкту ми бачимо напівоголеного юнака, якого тягнуть під руки, що мимоволі викликає асоціацію з класичним сюжетом християнського мистецтва

«зняття з хреста» (*Див. Додаток 9,10*). Сам Б. Михайлов в одному з інтерв'ю згадував, що герої проекту з легкістю приймали релігійні пози [22], що може бути пов'язаним із рефлексивним наділенням бомжів та міських божевільних статусом «юродивих», які, відмовляючись від світського життя, на підсвідомому рівні готові виконувати свою християнську місію. Герої Б. Михайлова проявляють власну релігійність у розумінні Жоржа Батая, який стверджував: «Саме безумство по суті є божественним. Божественний і означає божевільний, той, хто відкидає розумні правила» [27].

Схожі мотиви репрезентації пострадянської низової культури продемонстровані у проектах Сергія Солонського (нар. 1957) «Давай вип'ємо» (1993) та «Самогонники» (1998) (*Див. Додаток 11*), в яких автор окреслює проблему алкоголізму, як хворобу всього радянського суспільства. Подібно до роботи Б. Михайлова, персонажі С. Солонського є втіленням деградації суспільства, але незважаючи на безперспективність життя у злиднях, на їхніх обличчях можна помітити ейфорію від алкогольного сп'яніння, а в їхніх діях – намагання втекти від гнітючої дійсності [38, с. 378].

Водночас, наявність в українській публічній думці ностальгійного нарративу є взаємопов'язаним із функціонуванням так званого «гомо советікуса», як типу колективної людини, яка стала результатом експериментального проекту ідеологічної пропаганди СРСР. Гомо-советікус являє собою людину конформістського типу мислення, яка комфортно почуває себе в масі, нівелює власну потребу у самовизначенні та відповідальності за власне життя, а тому в постколоніальному публічному просторі він стає символом моральної деградації пострадянського українського суспільства в умовах екзистенційної кризи колоніальної ментальності.

Викриття темного боку постколоніальної дійсності в перші роки незалежності України також є однією з основних тем вищезгаданої «Історії хвороби» Б. Михайлова, адже його розгублені герої, що не змогли знайти своє призначення у країні, яка перестала диктувати правила життя своїм громадянам, є типовими гомо-советікус. Водночас, як зазначає А. Ложкіна, сприйняття серії на теренах України було доволі суперечливим. Зокрема, митця звинувачували у цинізмі та підпорядкуванні західному попиту на радянську маргінальну естетику [38, с. 283].

Стратегія поставлення глядачів у позицію етичної та соціальної незручності також була вдало застосована О. Чекменьовим в межах серії «Фото на паспорт» (1994). В середині 1990-х рр. перед державою постала проблема масової прискореної заміни радянських документів на паспорти громадян України, що було непротим завданням, зокрема для мешканців віддалених сіл та містечок. У своїй фотосерії (*Див. Додаток 12*) митець продемонстрував, як нова українська влада посилювала фотографів в домівки до всіх, хто не мав змоги самотужки дістатися фотостудії. За допомогою ширококутного об'єктиву О. Чекменьову вдалося зафіксувати реалії побутового життя літніх людей та людей з інвалідністю Луганщини. На знімках зображені їхні злиденні помешкання та сповнені відчаю обличчя, що гротескно контрастують з білим полотном, яке виконує роль тла для паспортних фотознімків. Саме ці знедолені люди, які «пройшли війну, голод, вижили і збудували нам країну <...>», і є, на думку автора, втіленням всеукраїнської колоніальної травми та справжнім «паспортом» України, адже тільки так можна усвідомити, чим насправді живе вся країна, зруйнована радянським режимом [20].

В контексті аналізу гостросоціальної оптики українських фотомитців в перше десятиліття незалежності, можна відзначити, що динаміка трансформаційних процесів повсякденного та політичного життя

пересічних українців була доволі повільною та майже невидимою, попри формальну відмову від принципів «радянського» на різних рівнях функціонування держави та суспільства. На даному етапі неготовність української ментальності до емансипації від колоніального впливу та переходу до ново державницької парадигми характеризує явище, яке історик Микола Рябчук описує терміном «ментальний колоніалізм» [26, с. 54].

Зокрема, визначальною рисою президентства Леоніда Кравчука (1991 – 1994), а згодом і стратегії багатовекторної політики його наступника Леоніда Кучми (1994 – 2004), була наявність непевного союзу української партійної номенклатури та прорадянських сил, що обумовлювало повільний темп подолання української колоніальної травми. Таким чином, українське сучасне мистецтво в межах окресленого періоду постало перед завданням пошуку нової ідентичності в умовах економічного занепаду, загального відчуття тривожності та невизначеності, зміни народних цінностей та сенсів існування, що виникли після падіння радянської імперії. В цьому контексті важливо враховувати низький рівень політичної організації в міру відсутності налагоджених стосунків між різними політичними силами.

У цих реаліях українські фотохудожники фактично постають, як автори, творчість яких є втіленням глибокої гуманістичної ідеї. Виявлення темного боку існування незахищених людей всередині поки що незміцнілої постколоніальної держави у властивій митцям цього періоду манері критичного реалізму передбачала активну присутність митця у створенні робіт. Створюючи постановні знімки Горлівських шахтарів, А. Савадов самотужки спускався глибоко під землю, аби якомога чуттєвіше

репрезентувати фізичний та моральний тягар життя реальних працівників донбаських шахт, і таким чином звільнити його від радянської заідеологізованості. Так само і Б. Михайлов безпосередньо вступає в контакт із безхатченками, попри можливу загрозу власному життю. Саме це і відрізняє художню фотографію даного періоду, від техноцентричної і пропагандистської радянської.

II.2 Продукування політичних меседжів українським фотомистецтвом 2000 – 2013 років.

Однією з визначальних тенденцій української художньої фотографії нового тисячоліття, яке вже нібито змирилося з іншомедійністю мистецького середовища, стало тяжіння до «нового документалізму», що передбачало перенесення документального фото та відео у художній простір. На протипагу новітнім технологіям, які дозволяють зосередити увагу фотографа на дрібних деталях та, водночас, нівелюють цілісність зображення, українські фотохудожники цього періоду, за спостереженнями В. Бурлаки, активно наслідували тренд на «панорамне бачення», створюване за допомогою широкоформатного об'єктиву [24, с. 74 – 75].

Тяглисть до репрезентації широти простору, в якому взаємодіє натовп людей, є однією з тем, до яких протягом 2000-х нерідко звертався харків'янин Сергій Братков (нар. 1960) у своїй оптиці. Яскравим прикладом може слугувати серія «Хресний хід» (2006), знята у маленькому містечку Шаргород Вінницької області, в якій автор документує релігійну процесію, соціальність якої є антиподом відчуженого польового пейзажу (Див. Додаток 13). На думку Кетрін Велш, контрастність образів є

свідченням амбівалентності народу у вирішенні питання примирення із колоніальним минулим, а також демонструє симптоматичні потяги натовпу людей до пошуку душевного балансу у турбулентному, профанному світі через звернення до християнської віри [10, с. 20]. На прикладі панорамної фотографії С. Браткова можна відстежити процес переходу пейзажу, як одного із класичних жанрів мистецтва, у вимір політичного. Новітній український пейзаж, за словами Галини Скляренко, шляхом візуального свідчення міських або природних ландшафтів, здатен відкривати простір для аналітичного та емоційного опрацювання травм минулого та соціальних неузгодженостей сьогодення [14, с. 15]. Подібні трансформації охопили фактично всі сфери мистецького середовища нового тисячоліття, і на це були об'єктивні причини, що полягали у змінах суспільно-політичного життя українців у цей період.

Помаранчева революція 2004 р. стала першою подією всеукраїнського масштабу, яка сприяла активному залученню середнього класу до продукування спільного політичного дискурсу. На чорно-білій фотографії О. Ранчукова «Глас народу, 2004» можна побачити чоловіка з плакатом «Тільки раб і жлоб сидить зараз на печі», що дозволяє візуалізувати настрій епохи, в якому переважали мотиви суспільної залученості та настрою до генерування соціальних змін (*Див. Додаток 14*). Фактично Майдан Незалежності 2004 р. став місцем народження нової генерації українських сучасних митців, які вбачали свою місію у донесенні ідеї перемоги над владним консерватизмом.

Дослідниця Олеся Авраменко, зокрема, визначає риси мистецтва постпомаранчевого періоду (2004 – 2014), серед яких: схильність до схематизму та прагматизму, підкреслена іронічність, використання

метафор і символів, а також влучне розуміння психології мас, що дозволяло молодим митцям бути почутими в умовах зближення та активної взаємодії з народом, поділяючи з ним спільні ідеї [15, с. 244].

Так само для мистецтва Помаранчевої революції характерний вихід у стан активної боротьби між старими та новими ідеологемами, що через телебачення трансформувався у конкретні політичні дії. Кількісна перевага «помаранчевого» блоку, яка була очевидною, продемонструвала потребу українського суспільства в затвердженні принципів ліберальної демократії, спрямованої на встановлення європейських цінностей на державному рівні. Невипадково культурологиня Наталія Мусієнко зауважує, що: «Символами революції стали сцена, мікрофон, намет і телевізор», адже саме ці символи втілили цінності рівності, свободи слова і соціальної справедливості [45, с. 156].

У 2004 р. під кураторством О. Соловйова проходить виставка на території колишнього оборонного заводу «Арсенал», яка мала символічну назву «Прощавай, зброя!». Як слушно відзначає Л. Корнійчук, виставка стала метафоричним втіленням сепарації мистецького дискурсу від військового та подальшої інтеграції «роззброєної» України у новий багатополлярний світ [34].

Водночас, дослідник Михайло Мінаков зазначає, що однією з ознак революційних та реакційних країн протягом 2000-х рр. стало переосмислення історичного нарративу та зміщення акценту на проблематику колективної пам'яті. На практиці така тенденція призвела до народної підтримки партій, що виступали за консервативну єдність та просували ідею історичного обумовлення конфліктів із сусідами [43, с. 73]. Зокрема, однією з тенденцій розвитку української культури в часи

президентства Віктора Ющенка (2005 – 2010) стала націоналізація вітчизняної історії, керована концепцією пан-українізму, в якій экс-президент вбачав вирішення проблеми множинності регіональних ідентичностей українського народу з подальшою можливістю консолідації на засадах спільної мови, релігії та історії. Питання посилення української національної ідеї в постпомаранчевий період включало ідею духовної єдності, для якої була характерна підвищена увага до цінностей патріархальної сім'ї та православної церкви.

У цьому контексті доволі симптоматичною була ініціатива В. Ющенка заснувати на території сучасного Мистецького Арсеналу музей традиційної української культури, колекція якого мала включати предмети української старовини з особистої колекції экс-президента. Проте вже у 2007 р. Мистецький Арсенал був відкритий, як центр сучасного мистецтва. Втім, доволі іронічним та суперечливим є факт, що проєкт музею традиційного мистецтва був висунутий саме новим «демократичним» лідером, тоді як прибічником фінальної концепції музею сучасного мистецтва став представник «старої» влади, і за сумісництвом зять президента В. Ющенка. Це частково пояснює ситуацію, в якій сучасне мистецтво напряму залежить від фінансових можливостей його спонсорів на тлі державного незацікавлення процесами його розвитку [65, с. 87]. У цих реаліях особливо помітним став розкол між традиційною парадигмою розвитку мистецтва та сучасними формами, внаслідок чого сучасне мистецтво було на довгий час вкорінене у народній свідомості, як недолуге та провокаційне.

Іронічне переосмислення консервативних поглядів В. Ющенка стало однією з тем перформансів та фотографічних серій херсонського

художника Стаса Волязловського (1971 – 2018). Після здобуття премії Малевича у 2010 р. митець створив проєкт «Подарунки президенту Ющенку» для арт-резиденції в Уяздовському замку у Варшаві, що включав перформанс та фотодокументацію, матеріали якої автор використовував й у своїх пізніших роботах. В межах проєкту митець був одягнений у норкову шапку з великою брошкою, та тримав у руках пластмасовий меч і щит, які він збирався передати до колекції українських старожитностей В. Ющенка. Кожна з цих речей мала власну вигадану автором історію, що нібито визначала її приналежність до козацької доби. У цьому контексті авторська іронія, як засіб візуальної експресії, може також бути інтерпретована, як інструмент критики історично усталених культурних текстів, які в сучасному політично заангажованому суспільстві виснажують себе, набуваючи ознак корумпованості, заідеологізованості [65, с. 90].

Як зауважує Ольга Петрова, використання митцями засобів комічного, зокрема іронії та «чорного гумору», напряму пов'язане з пошуками шляхів подолання колективного страху перед кризовими станами суспільства, а тому найбільш яскраво проявляє себе в моменти соціальної напруги населення. У цих умовах функція сміху полягає у деконструкції кризоутворюючого нарративу шляхом глузування, що, на думку авторки, здійснює терапевтичний ефект на суспільство [49, с. 137]. Таким чином, протягом 2000-х рр. сміховий дискурс стає одним із засадничих методик, до якої апелюють фотомитці, що тепер мали яскраво виражені проукраїнські позиції, та завдяки якій українське мистецтво окресленого періоду перейшло на рівень громадського замовлення.

Варто зазначити, що С. Волязловський, як і більшість політично активних митців, підтримав «помаранчевий» бік революції та після

усвідомлення її неефективності у досягненні першочергових намірів у своїх практиках вдався до рефлексії над інертністю нової влади та народу, який після низки розчарувань втратив жагу до подальшої боротьби.

У своєму проєкті «Мечі на орала» (2004) С. Волязловський створив фотосерію, де він разом зі своєю дружиною позує в помаранчевих купальниках, зшитих із залишків агітаційної продукції з символікою революції на замовлення молодого дизайнера Артема Васильєва (*Див. Додаток 15*). Ми можемо трактувати дану роботу через «теорію відголосу» Д. Спербера, згідно з якою іронічні конотації в зображеннях є можливими завдяки механізму «пригадування», замість прямого твердження. У цьому контексті «пригадування», або «відголос», характеризується прагненням спростування нарративу, що лежить в основі зображення, та продемонструвати його невідповідність дійсності, що і передбачає зміну характеру мистецького твору на іронічний [65, с. 84]. У ході дослідження можливостей трансформації атрибутів революційного героїзму автор наголосив на заміщенні нещодавнього патріотичного піднесення народу поверненням до цивільного життя, спрямованого на досягнення практичного комфорту [59].

На тлі загальної невизначеності питання української ідентичності у постпомаранчевий період актуалізується проблема екзистенційної самотності, що також стає предметом критичної рефлексії української творчої інтелігенції. В історії мистецтва різних епох тяглість інтелектуалів до репрезентації тем екзистенційної кризи взаємозалежна з особистим емоційним досвідом переживання та осмислення революцій, економічних криз та інших подій, які поміщають суб'єкт у стан самотності та

обумовлюють дистанціювання від соціального світу, який у цих реаліях видається абсолютно чужим та абсурдним.

До теми самоізоляції у великому місті, зокрема, звертається В. Марущенко у контексті фотосерії «Троєщина» (2010), в якій здійснює спробу візуалізувати небезпеку занепаду культури та духовності серед молодого покоління (*Див. Додаток 16*). Даний цикл включає монохромні коричневі знімки навколишнього середовища Троєщини – житлового масиву на лівому березі Києва, що за кілька десятиліть існування закріпив за собою статус демонізованого периферійного району на околицях столиці. Віддалена від центру міста та захаращена типовою радянською забудовою «спальних» районів Троєщина на світлинах В. Марущенка зображена у вимірі характерної їй «неестетичної буденності»: автор документує аварійні будівлі та дороги, засмічені вулиці та обклеєні оголошеннями автобусні зупинки. На цих знімках майже немає людей, а ті поодинокі постаті, яких автор поміщає у кадр, самі стають частиною понурого міського пейзажу та втілюють екзистенційну драму відчуженої, самотньої людини, закинутої у цей безглуздий світ [55, с. 178]. Натомість, в іншій частині серії автор представляє кольорові світлини, в центрі яких перебувають власне мешканці Троєщини. На цих знімках представлені уривки повсякденності цих людей, яких В. Марущенко протиставляє депресивному середовищу їхнього існування та певним чином наголошує на тому, що незважаючи на умови життя на околиці міста, ці люди досі живі та мають свободу, якою можуть розпоряджатися на власний розсуд.

Водночас, протягом років президентства В. Ющенка, українські митці, які прагнули реалізувати себе, інтерпретуючи актуальні теми, образи та інструменти художньої виразності, тепер стали жертвами

посиленого цензурного апарату. У листопаді 2004 р. було упроваджено Національну експертну комісію з питань захисту суспільної моралі, яка протягом кількох років була відповідальна за блокування будь-яких зображень оголеного тіла в мистецтві, а також усіх тем, пов'язаних із тематикою сексу в літературі, кінематографі та соціальній рекламі [34], що по суті нівелювало усі здобутки українського візуального мистецтва, яке тільки нещодавно зазнало впливу сексуальної революції. У 2009 р. блогер Олександр Володарський здійснив реакційну соціальну акцію, в межах якої роздягнувся догола та зімітував статевий акт біля Верховної Ради, внаслідок чого на півтора місяці був затриманий за статтею «хуліганство». Того ж року було здійснено підпал львівської «ЯГалереї», де невідомими було залишено напис «Ні содомії. ОУН» [34].

У 2012 р. було закрито виставку «Українське тіло», організовану Центром візуальної культури НаУКМА, на якій були експоновані роботи молодих митців, у тому фотографічні твори Євгенії Білорусець (нар. 1980), Саші Курмаза (нар. 1986), а також інсталяція з залученням фотографії Оксани Брюховецької (нар. 1973). Виставковий проєкт передбачав критичне осмислення оголеного тіла, як інструменту сучасної політичної культури, що дозволяло визначити місце особистості українця у модерному суспільстві шляхом пошуку зв'язків між категоріями «політичного» та «суб'єктивного». Як зазначив один із організаторів виставки Василь Черепанин, проєкт фактично став втіленням принципу взаємодії мистецтва, знань та політики [63, с. 69].

Показова стигматизація українського тіла як соціокультурного феномену обумовлена ще одним аспектом постколоніальної кризи ідентичності. На думку Галини Глеби, несвідоме перенесення українцями

своїх страхів із покоління в покоління є симптоматичним вираженням колективного досвіду, в якому ідея відкритості оголеного тіла, особливо в епоху інформаційного перенасичення, сама по собі стає неприйнятною [72]. Гіперсимулятивність, яка характеризує сучасні медіа, ускладнює процес визначення особистих меж індивіда і конструює «колективне» тіло, яке більше не належить конкретній людині. Тож, одним із завдань фотомистецтва, що зображає фронтально оголене людське тіло, чи статеві акти, є спроба руйнування цього соціально-політичного конструкту, що допоможе українському суспільству прийняти та краще зрозуміти своє тіло.

Цього ж року учасник виставки С. Курмаз влаштував акцію «Вторгнення в книгарню», в межах якої він розклав роздруковані знімки оголених людей у випадкових книжках в одній із київських крамниць. Таким чином, як зазначив сам митець, він намагався дати виклик традиційній інституційній моделі презентації мистецьких творів та спрямував свої дії на пошуки альтернативних варіантів модифікації незалежного художнього ринку [74]. Мотив вторгнення в публічний простір у творчості С. Курмаза дає змогу візуалізувати стан, в якому неформальне мистецтво періоду 2000-х рр., спрямоване на вчинення спротиву монополізації мистецтва державними силами, прагнуло вийти за межі маргінального середовища та засвідчити своє право на існування. У цьому контексті вирішальну роль відіграла активація неформального руху та мистецького акціонізму [36, с. 68 – 73].

Загалом, закриття виставки «Українське тіло» та подальші акції протесту в Женеві, Лондоні та Парижі під гаслом «Окупуй українське тіло – подолай цензуру» можна розглядати, як приклад того, що Жак Рансьєр

називав переходом до «естетичного» режиму в мистецтві, що передбачав відхід «старого» мистецтва, керованого стандартами моралі, на користь нового, яке надає право голосу тим, хто його раніше не мав [9, с. 25]. Таким чином, подія засвідчила акт виходу мистецтва з зони комфорту, що в умовах зіткнення з наявними ідеологічними конфліктами та складними суспільно-політичними питаннями, дало йому повне право на власну політичну суб'єктність [63, с. 71].

З іншого боку, наративізація української національної історії в часи президентства В. Ющенка сприяла розкриттю історичних «сліпих плям», уявлення про які було спотворене радянською пропагандою. Так, після приєднання західноукраїнських земель УРСР в 1946 р. постійною темою радянської міфотворчості стала демонізація ОУН та УПА, як осередків виродження буржуазного націоналізму. Протягом доби незалежності України питання про місце ОУН-УПА у пам'яті про Другу світову війну неодноразово підіймалося як в українському парламенті, так і в межах наукового дискурсу та відкритого інформаційного простору. Як зазначає дослідниця Агнешка Матусяк, це було обумовлено внутрішньодержавними дискусіями, де з одного боку перебували ветерани, що воювали на боці Червоної армії, та прибічники їхніх поглядів, а з іншого – члени ОУН-УПА, їхні нащадки та прихильники, які перебували в опозиції до офіційної ідеології [40, с. 42]. Знецінюючи здобутки один одного у війні, обидва табори сприяли наростанню чвар всередині українського суспільства, що можна розглядати, як прояв національної постколоніальної травми, спрямований на пошук винних у помилках минулого та подальшої руйнації суспільства в сьогоденних реаліях. Одним із рішень В. Ющенка стало присвоєння звання Героя України Роману Шухевичу посмертно у

2007 р. та Степану Бандері у 2010 р., що мало на меті зміщення фокусу в державному житті в бік рефлексивного опрацювання минулого, як спільного для всієї української нації.

Переосмислення досвіду ОУН-УПА у візуальній культурі 2010-х рр. сприяло прискоренню переходу українського сучасного мистецтва на деколоніальний етап. У 2013 р. послідовники Харківської школи фотографії Сергій Лебединський (нар. 1982), Владислав Краснощок (нар. 1980) та Вадим Трикоз (нар. 1984) у складі групи «Шило» створили фотопроєкт «УПА хенде-хох» (*Див. Додаток 17*). На світлинах серії одягнені у військову форму герої інсценують сюжети з життя українських націоналістів, іронічно звертаючись до стереотипних уявлень радянських часів, що було спрямованим на пошуки авторами паралелей між подіями Другої світової війни та поточним життям українців напередодні Євромайдану та російсько-української війни. Варто враховувати, що дана серія була створена в часи президентства Віктора Януковича (2010 – 2013), якого підтримували представники східноукраїнської олігархії, тож проблема стереотипізації національної пам'яті сприймалася митцями особливо загостреною.

Даний проєкт групи «Шило» втілює ідею Р. Барта про зв'язок фотографії і театрального мистецтва, оскільки люди, що потрапляють в об'єктив фотокамери, певним чином виконують роль «акторів» у кадрі [3, с. 31]. У серії «УПА хенде-хох» тенденція до театралізації є особливо помітною завдяки карикатурності персонажів та ситуацій, в які вони поміщені, і це дає глядачеві змогу інтерпретувати світлини проєкту через дискурс гри.

На одній з фотографій серії можна побачити будівлю московського Кремля, над яким майоріє український прапор, що в оптиці авторів є візуалізацією процесу асиміляції російського дискурсу в публічному просторі модерної України. Тоді як герої, що приміряють на себе образ українського «бандерівця», репрезентують психотип людини, яка перебуває в режимі очікування війни, та готова у будь-яку мить замінити «сценічний» образ на образ героя в реальних обставинах. Власне, цю готовність особисто продемонстрували й учасники групи «Шило», які невдовзі вийшли документувати події Євромайдану наряду з багатьма визнаними фотомитцями, серед яких: Борис Михайлов, Олександр Гляделов, Макс Левін (1981 – 2022), Олександр Чекменьов та інші.

На початку 2010-х рр. в українській молодій арт-фотографії був також закріплений тренд на застосування експериментальних методик групи «Час», обумовлений сплеском інтересу молодих авторів до візуальної мови Б. Михайлова, С. Солонського, Є. Павлова та інших видатних фотомитців Харківської школи фотографії. З приводу цього А. Ложкіна здійснює припущення, що теми естетики негативного, тропів пострадянського повсякдення та підкресленої сексуальності оголеного тіла знайшли відголос у рефлексіях фотохудожників частково завдяки цифровізації фототехніки та переходу візуальної культури на екрани смартфонів та комп'ютерів. Завдяки популяризації на українських теренах феномену соціальних мереж, фотографія тяжіє до остаточної втрати зв'язку з матеріальністю та виконує роль простору для креативу, тоді як замість унікальності художнього образу враховується здатність зображення бути інтегрованим в загальний інформаційний потік [38, С. 467].

У 2013 р. Ярослав Солоп (нар. 1979) створив роботу «Крим. Троянський кінь», що увійшла до циклу «Пластикові міфології» (*Див. Додаток 18*), в якій куратор Каміло Ракана простежує вплив культової серії Євгенія Павлова «Скрипка» (1972), на знімках якої зображений молодий оголений чоловік, що грає на скрипці посеред поля в присутності інших оголених чоловіків (*Див. Додаток 19*).

У «Скрипці», як і в багатьох подальших фотосеріях, Є. Павлов використав авторську техніку «тотальної фотографії», яка передбачає фізичне втручання у чорно-біле зображення з навмисним підкресленням механічних дефектів плівки, на приховання яких зазвичай спрямована фотографічна ретуш. Інтервенція в традиційну фотографічну форму включала експерименти з вільним нанесенням фарби на плівкові негативи, роботу зі світло-тональними ефектами та маніпуляції з композицією [64, с. 390]. Первинним завданням даного методу було звільнення фотографії від функції прямого документування та просування ідеї, що абсолютно будь-яке фотографічне зображення може набути статусу мистецького твору в процесі роботи з ним.

Я. Солоп так само втручається в цілісність оригінальної форми, додаючи штучну розмітку та вдаючись до розфарбування світлини. На знімку бачимо оголеного чоловіка, що лежить в снігу, і це є своєрідною інтерпретацією образу скрипаля у полі Є. Павлова. Важливою деталлю роботи Я. Солопа є дерев'яна стіна, розділена огорожею з дротів на дві частини – одна з них зберегла свій первинний вигляд, тоді як на стіну за огорожею автор наносить фарби відтінків сірого, що на думку К. Ракана, втілює образи «до» та «після» по обидві сторони кордону, образи Миру та Війни [52, с. 153 – 155].

У рік, коли була створена дана робота, українці переживали тотальне занепокоєння долею держави в умовах нестабільності економічної сфери, корупції, що вже стала звичним явищем для вітчизняної верхівки. Крім того, слабе становище опозиційного руху та загалом усвідомлення внутрішньої та зовнішньої незахищеності українського суспільства сприяло посиленню відчуття браку надії на краще майбутнє України без авторитарного режиму В. Януковича. Спільне бажання українців жити згідно з фундаментальними європейськими цінностями стало поштовхом для повторної консолідації українського суспільства на дев'яту річницю Помаранчевої революції. Водночас, А. Матусяк зазначає, що українська ментальність зазнала суттєвих трансформацій у період між двома революціями: у контексті подій 2004 р. українське суспільство досі вірило у здатність політиків до змін та підтримувало конкретні політичні сили, тоді як у 2013 р. тисячі українців вийшли на Майдан від імені самих себе, усвідомлюючи історичність моменту [40, с. 166].

Водночас, серія «Скрипка» була створена Є. Павловим у перехідний період між згортанням політики українізації Петра Шелеста та радянзації України, яку проводив його послідовник Володимир Щербицький. Ця соціально-політична прогалина, на думку К. Ракана, стала вирішальною умовою для створення інтегрованого в ландшафт метафізичного середовища, яке сприяло поглибленню сумнівів у певності домінуючого середовища та постулювало ідею деконструювання нормативних актів у візуальному просторі [52, с. 152]. Зокрема, дослідниця мистецького спадку Харківської школи фотографії та дружина фотомитця Тетяна Павлова пояснює тенденцію до модифікації оригінального зображення шляхом розфарбовування тим, що: «Протягом багатьох років усе було сіре» [52, с.

152]. Тож, обидві роботи апелюють до «точок неповернення» в українському мистецтві, хоча й не фіксують поточні події суспільного життя.

II.3 Деколоніальні процеси в сучасній українській фотографії після 2014 року.

Російська Федерація активно застосовувала тактику гібридної війни ще задовго до анексії Криму та військових дій на Донбасі. Її характер насамперед полягає у дискредитації довіри до офіційної державної влади, що на психологічному щаблі провокує відчуття страху та екзистенційні сумніви стосовно здатності країни та її народу чинити опір ворожим силам та лише підживлює рівень дестабілізації всередині атакованого суспільства. Як слушно зазначає А. Матусяк, ментальний простір гібридної війни охоплює свідомий та несвідомий рівні людської психіки [40, с. 187]. Дане припущення дозволяє окреслити російсько-українську війну, як простір боротьби ідентичнісного характеру. Аналізуючи характер колективної пострадянської травми, що лише стала більш поглибленою внаслідок загарбницьких воєнних дій на Донбасі, А. Матусяк окреслює новий «(пост)посттравматичний» тип ідентичності, якому властиві автодеструктивність, емоційна нестабільність та агресія, що стало актуальним для цього регіону після 2014 р. [40, с. 188].

У галузі фотографії в цей час стає як ніколи актуальною проблема масового перевиробництва зображень, в результаті якої споживачі медійного контенту стають сприятливим до зображень насильства війни, які в цифрову еру стали загальнодоступними. У часи сьогодення, коли

фактично будь-хто може спостерігати за жорстокими подіями різних воєн, існує великий ризик втрати чутливості до зображень актів насильства. Дослідник Костянтин Акінша, зокрема, висловлює занепокоєння щодо байдужості українського населення до фотографій подібного змісту в умовах надлишку візуальної документації [6, с. 79]. З іншого боку, зародження новітнього українського мистецтва під час Революції Гідності та в перші роки російсько-української війни стало можливим завдяки його затребуваності через усвідомлення українцями необхідності наративізації цих подій.

Важливою тенденцією української сучасної фотографії є робота з вже існуючими зображеннями. На думку дослідника візуальної культури Роберта Шора ця тенденція свідчить про перехід до епохи «пост-фотографії». Хоча сама ідея запозичення художниками візуальних матеріалів не є новою для світового візуального мистецтва, можливості її реалізації розширилися сьогодні в умовах розквіту цифрової культури. На нашу думку, концептуалізація ідеї «пост-фотографії» стала можливою і в контексті розвитку української художньої фотографії останнього десятиліття. Важливо враховувати, що опрацювання існуючих знімків у цьому випадку не тотожне їх привласненню та порушенню чужої інтелектуальної власності, про що зазначає дослідниця Катерина Філюк [71]. Натомість, автори наділяють ці зображення новими конотаціями у процесі фізичного втручання в їхню цілісність.

Демонстративним прикладом втілення такого підходу в творчості українських фотомитців останнього десятиліття є проект Сергія Лебединського «Архетипи (моєї) війни» (2015). Його мета – створити психологічний портрет російсько-української війни в умовах її гібридної

форми. За допомогою техніки монтажу автор нашаровував велику кількість знайдених у мережі зображень російсько-української війни, акцентуючи увагу на візуалізації її динаміки (*Див. Додаток 20*). Згідно з інтерпретацією даного проєкту Т. Павловою, накладення десятків випадкових зображень військової техніки, бійців та різних атрибутів воєнних дій, завдяки якому роботи серії більше нагадують пейзажі, аніж реальні воєнні дії, є інструментом конструювання узагальненого архетипу війни [48]. На відміну від радянської фотографії часів Другої світової війни, в якій присутнє чітке протиставлення категорій «добра» і «зла», у фотосерії С. Лебединського ця дихотомія фактично відсутня, так само, як і у людей, що зазнали деструктивного впливу гібридної війни, виникає ускладнення прозорого уявлення про істину та соціальну справедливість [48].

Сучасне українське мистецтво війни, і зокрема фотомистецтво, виконує функцію пам'яті. Це стає вкрай важливим, враховуючи «затирання» нещодавніх травматичних спогадів, яке є результатом навмисного ескапізму та бажання абстрагуватися від жахів війни шляхом налагодження повсякденного життя із намаганнями зробити його таким, яким воно було до початку великої війни [60, с. 129]. З метою концептуалізації даного психологічного стану філософ Поль Рікер використовував термін «пасивне забуття», під яким він передбачав інтуїтивне прагнення втечі від дійсності, що в контексті російсько-української війни може бути втіленим у симптоматичному наростанні амбівалентного ставлення пересічного населення до звірств, які щодня чинить Росія на теренах України [11, с. 17]. Якщо розглядати динаміку змін в політиці національної пам'яті, можна відстежити суттєвий

підйом рефлексії над проблемними питаннями українського минулого у складі СРСР з 2015 р., коли в Україні набула чинності політика декомунізації внаслідок укладення урядом низки законів про пам'ять.

На думку К. Акінши, блискавичне захоплення публічного простору ідеєю перейменовування вулиць та населених пунктів по всій Україні та активація явища безрозбірного повалення радянських пам'ятників, яке отримало народну назву «ленінопад», стало наслідком утвердження в суспільній свідомості українського історичного нарративу з вираженим акцентом на віктимності [6, с. 89]. Оскільки в українському історичному дискурсі постмайданної ери була чітко закріплена парадигма історії існування української культури в контексті перманентного опору більшовицькій та сучасній російській історичним інтерпретаціям, демонтаж пам'ятників радянським генералам, робітникам та партійним діячам був радше спрямований на публічну відмову від радянського спадку, але не з наслідками панування комуністичної ідеології [6, с. 89].

У цьому контексті важливо враховувати, що юридичні документи не включали інформації, які саме пам'ятки мають підлягати знищенню. Тож, протягом кількох років на території України було демонтовано безліч мозаїк, пам'ятників та інших об'єктів українського модернізму, які попри свою першочергову прорадянську заангажованість, постулювали унікальні авторські прояви української національної ідеї та мали значну культурно-естетичну цінність. Таким, зокрема, на думку української художньої спільноти, був кінний монумент Миколи Щорса 1954 р. у Києві. Причиною бунту українських митців проти демонтажу була естетична цінність пам'ятника, який був радше інтерпретацією образу, створеного видатним кінорежисером О. Довженком у фільмі «Щорс» (1939) на

замовлення Й. Сталіна, але не втілював пам'ять про М. Щорса, як про історичну особистість [6, с. 90].

Ідея, яку захищали українські митці, є суголосною з тематикою довгострокового фотопроєкту Євгена Нікіфорова (нар. 1986) «Про монументи республіки» (2014 – 2018), в контексті якого автор протягом кількох років подорожував населеними пунктами по всій Україні та досліджував долю заідеологізованих пам'ятників політичним та культурним діячам, що втілювали радянську монументальну пропаганду. Є. Нікіфоров у своєму проєкті здійснив спробу визначити характер територіальних трансформації міських та сільських просторів, які репрезентують зміни в характері колективного ставлення до пам'яті людей, що населяють ці простори. В одному з інтерв'ю митець висловив розуміння, що рано чи пізно заідеологізовані пам'ятки радянської культури будуть стерті з середовищ активної взаємодії з народом, як політичним суб'єктом, тому бачить необхідність у фіксації пам'яток та змін, яким вони підлягають [69]. Авторська позиція Є. Нікіфорова втілена у протесті проти замовчування певних подій історії України, що дозволяє повернутися до вищезгаданої тези стосовно її віктимного статусу. Зокрема, подібну динаміку автор відстежує, документуючи об'єкти, що були знищені частково: наприклад, мозаїчні панно, на яких були стерті лише фрагменти, що зображали символи радянської пропаганди [69]. У цьому контексті навмисне уникання певних незручних елементів історії по суті нівелює трагічний досвід мільйонів українців, які так само в цей час жили в підрадянській Україні.

«Ленінопад», як один із показових втілень боротьби із більшовицькою спадщиною на загальнонародному рівні, був не єдиним

декомунізаційним рухом в українських містах. Тим не менш, його витoki частково пов'язані із системою радянського планування міст, в яких пам'ятник Леніну був центральним об'єктом у місті, до якого були зведені усі шляхи [69]. У своєму фотодослідженні Є. Нікіфоров фіксує зміни в зовнішньому вигляді недемонтованих статуй Леніна, які були здійснені самими українцями. На деяких світлинах автор демонструє монументи, приховані синьо-жовтою тканиною, інші – розфарбовані фарбою та прикрашені атрибутами українською національною символікою, хоча й переважно кітчевої. Особливо комічним є пам'ятник у Запоріжжі, де вождь одягнений у форму національної української збірної з футболу (*Див. Додаток 21*). У цьому контексті іронія над образом Леніна є наслідком свідомої деміфологізації українським громадянським суспільством радянського культу особистості, яка, водночас, не була супроводжувана повним демонтажем радянської пам'ятки. З одного боку цей фактор забезпечує умови, в яких українці матимуть змогу пам'ятати про минулий травматичний досвід існування всередині імперії, з іншого – сучасна національна пам'ять має виражені антиколоніальні настрої, тож процес трансформацій міського простору став суголосним із трансформацією ставлення людей до пам'яті про історичне минуле.

Буде доречно зазначити, що Революція Гідності сприяла значному посиленню рівня самоідентифікації громадян України, який започаткував процес осмислення колоніального минулого на рівні громадянського суспільства і сприяв затвердженню курсу на євроінтеграційну політику в Україні. Водночас, анексія Криму та незаконне створення підконтрольних РФ маріонеткових держав «ДНР» та «ЛНР» на окупованих РФ українських територіях створила умови для песимістичних настроїв серед українського

населення, які усвідомили, що попри прихід нової влади, здобутків Євромайдану виявилось недостатньо для об'єднання країни та попередження насильницьких планів Росії щодо суверенітету України [40, с.183]. З початком російсько-української війни у 2014 р. російські медіа активно підбурювали відчуття українцями зневіри в успіху Революції Гідності, що сприяло зростанню рівня соціальної тривоги та усталенню песимістичних наголосів, які мали б викликати сумніви українців у політиці чинної влади, спрямованої на європейські цінності.

Для «постмайданної» фотографії характерна глибока рефлексія екзистенційних питань існування особистості в умовах гібридної війни, яка тепер трансформувалася у збройний конфлікт. Одним із провідних мотивів у візуальному мистецтві стала репрезентація суспільних страхів, що охопили населення України на початку нової війни, серед яких страх, пов'язаний із необхідністю перестановки пріоритетів у самовизначенні в умовах мілітаризації суспільства [54]. Зокрема, після окупації частини українських територій в 2014 р. серед цивільного населення різко збільшився попит на покупку зброї для полювання – єдиного доступного в Україні виду вогнепальної зброї.

Київський фотограф Андрій Ломакін (нар. 1979) у своїй серії «Амулет» (2015) репрезентував історії цивільних українців, яким вдалося придбати вогнепальну зброю з метою самозахисту попри протизаконність її використання (Див. Додаток 22). У роботах циклу автор поміщає чоловіків та жінок, які позують у своїх помешканнях із рушницями та гвинтівками, і таким чином демонструє здатність українців захищати себе та свої сім'ї від ворога, попри відсутність чіткого законодавства стосовно купівлі та продажу зброї. Крім того, А. Ломакін вдається до

концептуалізації стану амбівалентності щодо етичних питань, коли йде мова про самозбереження в екстремальних умовах війни, коли існує реальна загроза людському життю. Не менш важливою передумовою стала недовіра українців, а особливо мешканців прифронтових територій до компетентності нової влади, коли йшла мова про захист їхньої безпеки, тож мисливська рушниця автоматично була наділеною функцією «амулета», який ставав джерелом впевненості у власній безпеці та сили самостійно протистояти ворогу в разі настання реальної загрози [1].

Поширена теза, що сучасна російсько-українська війна є найбільш документованим воєнним конфліктом в історії наразі не викликає сумнівів у багатьох військових аналітиків світу. Високий рівень розвитку інфраструктури передачі даних в мережі дає змогу слідкувати за основними подіями на передовій лінії та відзначити, з якою високою швидкістю можуть змінювати одна одну події на воєнному фронті. З цього приводу лондонський куратор Майкл Куртц слушно зазначає, що у реаліях сьогодення медіа та війна переплітаються до такої міри, що про них фактично неможливо говорити окремо [71]. При цьому він зауважує, що традиційні підходи до фотографічної репрезентації подій війни в медійному просторі не здатні бути у повній мірі ефективними в осмисленні та комунікації про російсько-українську війну серед тих, хто не є безпосередніми учасниками чи спостерігачами цих подій.

У сучасній військовій фотожурналістиці досі активно застосовується ряд архетипових сюжетів, які спрямовані на виклик цілком конкретних емоцій, але водночас нівелюють національні та будь-які інші ідентифікаційні фактори, створюючи «універсальний» некритичний портрет війни. Як приклад Катерина Яковленко наводить шаблонні

зображення, на яких військові піклуються про тварин, що спрямоване на виклик відчуття емпатії до репрезентованої сторони конфлікту [67, с. 128]. Подібні зображення присутні у візуальній репрезентації воєн в Афганістані та Сирії, але так само подібні знімки активно артикулюють простір медіа репрезентації сучасної війни в Україні.

Важливою умовою воєнної фотографії є дозвіл на документування подій на передовій. Багатьом професійним документалістам важко отримати цей дозвіл, тож митці, які висвітлюють воєнну тематику, шукають альтернативні методи репрезентації актуальних подій. Зокрема, в умовах війни поширеним художнім медіумом стала фотографія на камеру смартфона. Оскільки наявність смартфона у більшості пересічних українців є основою вітчизняного медіадискурсу, знімки на камеру мобільного телефона, попри свою технічну недосконалість та певну непрофесійність, можуть апелювати до реального досвіду українців, що безпосередньо відчували на собі страхіття війни.

Якщо розглядати нероздільність конструктів медіа та війни у контексті цифровізації фотографічного зображення, можна відстежити активацію потреби у «миттєвому» мистецтві, яким постає фотографічний медіум зі здатністю моментальної фіксації подій. З цього випливає ще один аргумент на користь використання камери смартфона у сучасній військовій фотографії, який полягає у його компактності та зручності користування, яку не може надати професійне обладнання, робота з яким в екстремальних умовах може бути вкрай проблематичною.

С. Зонтаг писала, що професіоналізм фотографа в сьогоденних реаліях не є тією ознакою, що вирізняє його роботи серед інших, авторами яких є аматори. У своєму есе-дослідженні, присвяченому феномену

воєнної фотографії «Спостереження за болем інших» авторка зазначає, що фотографія є, по суті, єдиним з існуючих жанрів мистецтва, де попередній досвід та мистецька підготовка не відіграє вирішальної ролі. Це означає, що отримання вдалого знімку може бути обумовленим багатьма іншими чинками, такими як воля випадку, або схильність до спонтанності [13, с. 24 – 25]. В українському воєнному фотомистецтві аргумент С. Зонтаг знаходить втілення в творчості фотографів-аматорів, творчість яких легітимізувалася, що дозволяє їм займати позиції поруч із досвідченими колегами-професіоналами. У цьому контексті так само доречно розглядати творчість професійних фотомитців, які в реаліях війни використовують методики аматорської зйомки.

Показовою у цьому контексті є фотокнига Катерини Бучацької (нар. 1987) «Photographs From The Future Year» (з англ. «Фотографії з наступного року») (2023), виконана у формі візуального щоденника, в якому затамовані моменти з повсякденного життя авторки протягом року з початку повномасштабного вторгнення (*Див. Додаток 23*). Значна частина знімків у книзі є непрофесійними, більшість із них зроблені на камеру iPhone, а також на сторінках можна побачити селфі авторки та навіть знімки екрану смартфона. Усі ці світлини належать до типу фотографій, якими користувачі соціальних мереж звикли ділитися з аудиторією онлайн. Проте світлини, що ввійшли до проєкту, не були опубліковані авторкою у соцмережах через загострене почуття дискусійності питання, наскільки етично поширювати в соцмережах світлини подорожей, зустрічей із друзями та простими елементами буденності, коли багато українців у цей час перебувають на передовій, чи втратили домівки внаслідок влучення ворожих снарядів. Однак, ці фотографії, що втілюють присутність у вимірі

інтимного простору, у концепції проєкту виконують функцію самозбереження, зокрема зберігаючи готовність бути представленими в медійному просторі в майбутньому, у потрібну мить [71].

В умовах війни формат щоденника став поширеним інструментом саморефлексії авторів, насамперед через свою здатність поєднувати фотографії, малюнки й елементи тексту, в яких може йти мова про психологічні стани, уривки повсякденного життя, реакції на офіційні новини тощо. Тож, попри свою фрагментарність та суб'єктивність, щоденники війни вражають своєю правдивістю, особливо у випадках, коли йде мова про травматичний досвід, про який важко говорити вголос.

Ще однією стратегією, до яких все частіше апелюють сучасні фотографи є імплементація естетики візуального глітч, до якої, зокрема, активно звертається представник третього покоління Харківської школи фотографії Ігор Чекачков (нар. 1989) протягом останніх кількох років. Одним із показових проєктів митця, знятих під час війни, є серія панорамних пейзажних світлин «Leaving Home» (з англ. «Покидаючи дім») (2022). Знімки, що увійшли до серії, були зроблені автором за допомогою камери iPhone під час дороги в потягу з Харкова до західних областей України в перші дні повномасштабного вторгнення (*Див. Додаток 24*). Звернення до напряму глітч-арт, що в контексті фотографії полягає у навмисному створенні ефекту руйнування цілісності зображення та підсиленні враження хаосу та безконтрольності сучасного мистецтва, у творчості І. Чекачкова несе радше експериментальний характер. На думку М. Куртца, зосередження уваги митця на алгоритмах камери його смартфона є суголосним із частковою відмовою автора від його агентності в контексті новітньої візуальної культури, де фотограф певною мірою сам

стає частиною комплексної системи на одному рівні з камерою, смартфоном, алгоритмами та іншими складовими [71]. Свою ідею куратор підкріплює результатами власних спостережень за сучасними концептуальними практиками у порівнянні з традиційною військовою фотографією. Сюжет вирушення потягу із біженцями, солдатами чи військовополоненими ще в ХХ ст. міцно закріпився, як інструмент візуальної репрезентації воєнних хронік. При цьому, як зауважує М. Куртц, багато культових знімків руху потяга були створені за допомогою камери у статичному положенні, тоді як власне дія розгорталася перед нею. Тоді як, у серії І. Чекачкова він спостерігає зворотну динаміку, виражену злиттям камери та дії, що втілено у цифрових переboях [71].

При цьому, обираючи своїм оптичним медіумом камеру смартфона, автор не просто спостерігає трагедію втрати домівки воєнними біженцями, але і сам розділяє їхню долю, розповідаючи історію, в центрі якої перебуває він сам. В перші місяці 2022 р. мешканці східних, південних та центральних областей масово тікали на захід України, тож демонструючи створені за допомогою алгоритмів камери деформовані панорамні знімки є візуальним документом історії автора, як співучасника репрезентованих ним подій.

З початку 2022-го року в українській художній фотографії превалює мотив скорботи, оскільки мистецтво безумовно стало потужним інструментом реакції на військові злочини Росії, особливо в перші місяці повномасштабного вторгнення [19, с. 62]. Водночас, навіть попри перебування українців, у абсолютному шоковому стані, коли українські та зарубіжні медіа були переповнені репортажами з деокупованих міст Київської області на початку квітня, для деколоніальних художніх практик

не властива інтеграція прямих образів жорстокості та насильства. Це має дуже виражений емпатичний контекст, який полягає у ретравматизації людей, які безпосередньо пережили досвід перебування в окупації та бачили страхоття війни на власні очі [19, с. 61]. Як зазначає Г. Глеба, мистецтво сьогодення, будучи спрямованим на вшанування пам'яті про трагедії українського народу, з іншого боку формує навмисну дистанцію від конкретних травматичних подій, аби протидіяти повторному травмуванню [19, с. 63].

Попри закріплення за різними сферами візуального мистецтва терапевтичного статусу, художня фотографія досі лишається своєрідною формою виключення із загальної мистецької парадигми. Діяльність українських фотографів досі огорнута упередженнями стосовно причетності фотомитців до конструювання мистецького дискурсу, що стало особливо актуальним після повномасштабного вторгнення, коли мережею блискавично поширювалися репортажні знімки. Після деокупації Бучі, Ірпеня та Бородянки українські та міжнародні ЗМІ сколихнули знімки вбитих цивільних з відірваними кінцівками, закривавлені дитячі іграшки, які з одного боку стали прямими доказами геноциду українців для міжнародної спільноти, яка до повномасштабного вторгнення виявляла досить амбівалентні позиції щодо розцінювання дій росіян, як геноцид. Але на противагу цьому, такий тип фотографії є занадто буквальним свідченням про людське горе. Як слушно помічає Ольга Балашова, дивлячись на світлину відірваної кінцівки, ми більше ніколи не зможемо побачити у ній будь-що інше [19, с. 63]. Тож, звинувачення фотографії, як форми мистецького самовираження, у відсутності інструментів образності виглядає виправданим. Однак, саме в цьому контексті особливо важливим

є розрізнення між комерційною репортажною та художньою фотографією, яка конструює власний візуальний наратив шляхом залучення психологічних та метафізичних образів.

Сучасну українську воєнну фотографію доцільно проаналізувати в термінах «studium/punctum» Р. Барта. У першій частині фундаментальної праці про фотографію «Camera Lucida» Р. Барт стверджує про власний намір досліджувати фотографію не як питання, а як «пригоду», таким чином наділяючи її здатністю викликати емоційний вплив на глядача [3, с. 18]. Тож, не дивно, що його дослідження переповнене суб'єктивними почуттями, викликаними різними культовими світлинами, які мислитель аналізує за допомогою авторської концепції «studium/punctum». В контексті теорії Р. Барта «studium» – це втілення того, як загалом зображення здійснює вплив на глядача з урахуванням початкових намірів Оператора, або фотографа, та попередніх знань, політичних та культурних поглядів Спектатора, або глядача [3, с. 26 – 27]. Тобто, «studium» є складовою загального теоретичного дискурсу та містить лише об'єктивні знання. Тоді як, метою «punctum» є ураження Спектатора деталлю, яка перебуває поза конвенціональною культурою та є на перший погляд неочевидною, або навіть ненависною, проте здатною відкрити глядачеві сенс, який не завжди є очевидним у повсякденному житті [3, с. 43]. Отже, на думку Р. Барта, саме «punctum» втілює ідентичність зображення – без нього фотографія стає пересічною та неспроможною викликати живі емоції у Спектатора [3, с. 26 – 27]. Водночас, «punctum» може мати безліч варіантів тлумачення, оскільки передбачає наявність суб'єктивного переживання, що є причиною заперечення автором можливості будь-якої класифікації фотографії.

Яскравим прикладом, що ілюструє механізми дії «punctum» в сучасній українській фотографії, є серія О. Чекменьова «Війна на Донбасі» (2014 – 2016), в якій автор фотографує мешканців Донбасу на тлі їхніх зруйнованих ворожими снарядами домівок. Як і в своїх попередніх проєктах О. Чекменьов поставив собі мету, що полягала у наративізації індивідуальних історій людей, які хотіли, аби про їхні життя могли дізнатися інші українці. Як зазначає в одному з інтерв'ю сам автор, в його роботах факт руйнування будівель стоїть на другому плані, тоді як основна суть проєкту полягала у візуальній репрезентації горя людей, які залишились сам-на-сам із результатами війни [62] Для цього він акцентує увагу на деталях, таких як: одяг (переважно домашній), в якому позували його моделі, предмети повсякденного вжитку, які їм вдалося врятувати з-під завалів будівель тощо (*Див. Додаток 25*). На деяких світлинах О. Чекменьова люди тримають в руках цінні для них особисті речі, від ікон – до документів, проте всі вони можуть бути інтерпретовані в ролі «punctum», оскільки являють собою реальні докази присутності війни в життях цивільних українців, попри першочергову зрежисованість знімків.

Українська воєнна фотографія 2014 – 2024 рр. не лише фіксує дійсність і зберігає спогади, але також стає своєрідною формою присутності та формою спротиву. З цього приводу О. Соловійов припускає, що сучасні митці інтегрують у свої практики нестандартні матеріали та способи роботи із зображенням, як нагадування про власне існування. Водночас, митці за допомогою матеріалу чинять спротив воєнному насильству, постулюючи абсолютно протилежну гуманістичну позицію. Такими матеріалами можуть бути скло, або папір, які за своєю формою апелюють до крихкості та ефемерності часу та простору в умовах війни

[60, с. 154 – 155]. Це також можуть бути матеріали, знайдені випадково, що дозволяє акцентувати увагу на потребі здійснення швидкого вибору та прийняття миттєвих рішень в реаліях війни. Крім того, О. Соловйов говорить про «жертвну» функцію матеріалів, яка може бути втілена через імплементацію авторами сильних символічних конструкцій, які вони стають готові принести в жертву з метою висвітлення актуальних подій воєнної реальності [60, с. 155].

Як приклад, фотомитець із Херсонщини Валерій Ведута (нар. 1983) з початку повномасштабного вторгнення у своїй творчості практикує друк аналогових світлин із використанням землі, дихромату амонію та природної смоли гуміарабіку (*Див. Додаток 26*). Технологія, яку використовує автор, передбачає етап промивання зображення водою після експозиції, внаслідок чого з паперу зникають решки смоли та отрути, натомість лишається зображення з землі, що, на думку В. Ведути, репрезентує метафоричне значення російсько-української війни [28]. Зокрема, це пов'язано з тим, що впродовж української історії земля завжди була наділена сакральним значенням, тож її використання як пігменту для створення фотографічних зображень набуває потужних антиколоніальних конотацій. В одному з інтерв'ю фотомитець зазначив про власні наміри використовувати для своїх робіт землю з деокупованих територій після завершення війни планує, що має особисте значення для нього, оскільки частина його сім'ї досі перебуває в окупованій Росією частині Херсонщини [28].

Важливо враховувати, що сучасна російсько-українська війна за своїм характером є екзистенційною війною, оскільки українська державність для Володимира Путіна виступає, як пряма загроза його

імперіалістичним намірам. Отже, українці з 2014 р. борються не лише за територіальну цілісність України, але і за ідентичність, що включає забезпечення прав на існування та незалежність [32 с. 125]. Коли плани В. Путіна щодо знищення України, як «екзистенційної загрози» російському імперіалізму, стали очевидними після 24 лютого 2022 р. тенденція до дистанціювання від російської спадщини на різних щаблях функціонування української держави набула загальнопоширеного характеру. Саме в цей час фотомитці, які мають змогу працювати «за гарячими слідами», мають змогу зафіксувати якомога більше подій, які в майбутньому стануть важливими свідченнями для формування колективної пам'яті про війну.

З цього приводу дослідник феномену пам'яті та практик комеморації П'єр Нора вважає, що у сьогоденних реаліях пам'ять стає потужним засобом політичної боротьби, що стало наслідком активації механізмів спротиву політичних меншин, які тепер борються за визнання їхньої ідентичності, справедливості та місце у національній історії [46, с. 255 – 256]. Подібний етап розвитку комемораційних механізмів переживає і сучасна Україна, а особливо у галузі культури.

При цьому, відмова від усього російського в українському культурному просторі не є результатом ескапізму від колоніальної спадщини та віктимації українського історичного досвіду, що радше є виявом амбівалентного постколоніального мислення. Натомість, дана стратегія передбачає критичне опрацювання травм, пов'язаних із колоніальним досвідом України, завдяки чому стає можливим укріплення національної пам'яті шляхом заповнення лакун в історичному дискурсі.

Деколоніальна художня фотографія у цьому контексті виконує місію фіксатора спогадів, аби запобігти їхньому затиранню в суспільній свідомості. Таким чином, її роль у комемораційних процесах сучасності безумовно передбачає не лише роботу з наслідками радянського минулого у суспільній постколоніальній ментальності, але й забезпечення існування спогадів про події, що тривають тут і зараз.

ВИСНОВКИ

Отже, в межах даної роботи було виявлено, що українська художня фотографія становить значущу частину вітчизняного мистецького дискурсу. Сучасні українські фотомитці активно культивують фотографічні практики та заповнюють прогалини в розвитку, які стали наслідком підпорядкування російській експансіоністській політиці в минулому.

У першому розділі роботи були простежені основні риси та відмінності між імперським, радянським та українським етапами розвитку української фотографії. Зосередження на попередніх періодах присутності фотографії в українському візуальному дискурсі є необхідним для усвідомлення соціокультурних умов, які безумовно вплинули на розвиток сучасного фотомистецтва.

Зокрема, в межах розділу було відзначено, що попри жорсткий контроль з боку державного апарату, фотомитці знаходили шляхи творчого самовираження та рефлексії над актуальними проблемами життя українців в підрадянській Україні у контексті руху культурного опору. Досвід гуртів фотомитців «Погляд» і «Час» Харківської школи фотографії став особливо цінним та надихаючим для молодих авторів, які почали займатися концептуальною фотографією вже після здобуття Україною незалежності.

У другому розділі дослідження були визначені напрями розвитку фотографічних практик у контексті незалежної України. В досліджуваному періоді розвитку української фотографії було виокремлення три етапи: 1990-ті рр., 2000 – 2013 рр. та 2014 – 2024 рр., кожен із яких був по своєму продуктивним та новаторським.

Було виявлено, що вже протягом 1990-х рр. українські фотохудожники рефлексували у своїх роботах на такі теми, як: опір консюмеризму «нових українців», надмірне соціальне розшарування українського населення та інші соціально-політичні виклики перехідної пострадянської доби. Соціальні рефлексії фотомитців у перше десятиліття незалежності були обумовлені прагненням дистанціюватися від наслідків кількадесятилітнього панування соцреалістичного живопису та техноцентричної пропагандистської фотожурналістики.

Протягом 2000-х рр. українська художня фотографія, як і решта практик українського візуального мистецтва продовжувала набувати виражених соціально-критичного спрямування. В цьому дослідженні ми провели паралель між подіями Помаранчевої революції 2004 р. та фотомистецтвом, яке стало візуальною рецепцією потреби українців у соціальному спротиві старим ідеологемам на користь принципів ліберальної демократії. Також було проаналізовано естетичні та ідейні зрушення в українській фотографії цього періоду у контексті прагнення вивільнення з-під гніту консервативно заангажованої держави, яка уповільнювала розвиток концептуального мистецтва.

Після початку російсько-української війни фотографія стала медіумом, який розповідає про жахи війни й опрацьовує травми минулого та сьогодення за допомогою психологічних образів. Наразі українська художня фотографія є все більш дистанційованою від радянського техноцентричного взірця, в результаті чого ми спостерігаємо широке різноманіття авторських методик роботи із зображенням. Фокусом в роботі стали такі методики, як: колажність, глітч, свідоме звернення до непрофесійних фотографічних практик, – усі вони по своєму ефективні в

контексті створення психологічного портрету українця, в життя якого вторглася війна. У цьому контексті було простежено здатність фотографії як створювати універсальний образ війни, так і розповідати про індивідуальний досвід та особисті історії переживання українцями травматичних подій.

Крім цього, в другому розділі було прослідковано здатність сучасної української фотографії до накопичення пам'яті про героїзм українців та миттєвої реакції на звірства російських військ в Україні, що можна інтерпретувати як результат виходу концептуальних мистецьких практик на деколоніальну арену. Попри те, що за часів гібридної війни українські діячі візуального мистецтва у різних формах опрацьовували теми, пов'язані з російською багатовіковою колоніальною експансією, після початку повномасштабного вторгнення дана тенденція закріпилась у мистецькому дискурсі України, як основоположна.

В реаліях сьогодення ми не можемо допустити повернення російських наративів в український культурний простір. Тож тенденція українського візуального мистецтва до критичного опрацювання травматичного досвіду минулого та сьогодення свідчить про необхідність посилення колективного дискурсу пам'яті. На нашу думку, візуальна репрезентація досвіду переходу суспільної свідомості українських фотографів на деколоніальний етап є вкрай важливим аспектом фотомистецтва у конструюванні сучасної української ідеї.

Водночас, враховуючи темпи розвитку сучасної цифрової культури та загальнодоступність новітніх технологій, дослідники стикаються із труднощами інтерпретації фотографії як феномену візуального мистецтва. Наразі масове володіння любительською камерою на базовому рівні

ускладнює визначення, чи є конкретне фотозображення мистецьким твором. Отже, однією з актуальних проблем концептуалізації вітчизняного фотомистецтва стає неочевидність зв'язків практик художньої фотографії та фотодокументалістики, а також невизначеність у віднесенні репортажної та вуличної фотографії до творів мистецтва. Враховуючи це, можемо припустити, що поглиблення уявлень про фотографію, як самостійний медіум сучасного візуального мистецтва не лише дасть змогу неупереджено оцінювати різні культурні процеси в українському публічному просторі, але і стане перспективним напрямом майбутніх мистецтвознавчих досліджень.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Amulet: веб-сайт. URL: <http://andlomakin.com/amulet/> (дата звернення: 26.05.2024).
2. Barthes, R. (1991). *Mythologies*. (J. Cape, Trans.). New York: The Noonday Press.
3. Barthes, R. (1993). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Vintage.
4. Barthes, R. Photo-shocks: веб-сайт. URL: http://palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/photos.html (дата звернення: 26.05.2024).
5. Baudrillard, J. (1999). *Photography, Or the Writing of Light*. The Impossible Exchange. (pp. 175 – 184). Paris: Galilee [in English].
6. Between Fire And Fire. Ukrainian Art Now: кат. вист. / Український ін-т у співпраці з Zenko Gallery; уклад.; А. Ложкіна. Харків, 2019. 246 с.
7. Biedariev, S. (2022). Decolonization and Disentanglement in Ukrainian Art. *post MOMA*. Retrieved from: <https://post.moma.org/decolonization-and-disentanglement-in-ukrainian-art/> [in English]. (дата звернення: 26.05.2024).
8. Butler, J. (2005). Photography, War, Outrage. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 120 (3), 822–827. https://www.jstor.org/stable/25486216?read-now=1#page_scan_tab_contents
9. Ranciere, J. (2004). *Artistic Regimes and the Shortcomings of the Notion of Modernity*. The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible. (pp. 12 – 20). London: Gabriel Rockhill.
10. Reflection: кат. вист. / PinchukArtCentre ; уклад.: О. Соловйов, К. Стеблер. Київ, 2007. 183 с.

11. Ricoeur, P. (2022). Chapter 1: Memory—Forgetting—History. У *Meaning and Representation in History* (pp. 9–19). Berghahn Books.
<https://doi.org/10.1515/9780857455550-004>
12. Schmidt, K. (2015). Seeing the ‘Homeless City’? Some Critical Remarks on the Visual Production of Homelessness through Photography. *European Journal of Homelessness*. 2, 283 – 299 [in English].
13. Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. Harlow, England: Penguin Books [in English].
14. Terrain Orientation (exhibition catalogue 2013) : веб-сайт.
URL: https://issuu.com/a.shalygin/docs/terrain_orientation_2013 (дата звернення: 26.05.2024).
15. Авраменко О. Художники на барикадах, або Романтика революції та творчі прояви митців (Спроба проаналізувати специфіку художніх висловлень та рухів українських митців під час Помаранчевої революції). 2005. С. 239 – 251.
16. Адорно Т. Про категорії огидного, гарного і техніку. *Теорія естетики*. Київ: Основи, 2002. С. 68 – 89.
17. Афанасьєва О. Людина, сповнена суперечностей. *Антиквар*. №3(117), 2020. С. 84 – 91.
18. Бабусі на межі Раю: веб-сайт. URL: <https://moksop.org/art/artprojects/babusi-na-mezhi-raiu/> (дата звернення: 26.05.2024).
19. Балашова О., Глеба Г., Лисун Т., Ключко В., Левченко І. Архів мистецтва воєнного стану. *Text and Image: Essential Problems in Art History*. №1(15), 2023. С. 60 – 70.
20. Безрученко Д. Паспорт. [Електронний ресурс] / Дар’я Безрученко // Reporters. – 2021. –Режим доступу до ресурсу: URL: <https://reporters.media/pasport/> (дата звернення: 26.05.2024).

- 21.Бернард-Ковальчук Н. Від соцреалізму до зірок: еквіденсити та колажі Олега Мальованого. [Електронний ресурс] / Надія Бернард-Ковальчук // МОКСОП. – 2020. –Режим доступу до ресурсу: URL: <https://moksop.org/vid-sotsrealizmu-do-zirok-ekvidensyty-ta-kolazhi-oleha-mal-ovano/> (дата звернення: 26.05.2024).
- 22.Борис Михайлов: У моїх знімках не було жорстокості: веб-сайт. URL:<https://www.dw.com/uk/фотомитець-борис-михайлов-у-моїх-знімках-харківських-безхатченків-не-було-жорстокості/a-49362560> (дата звернення: 26.05.2024).
- 23.Бурлака В. «Стафаж» символічного у фотопроектах Арсена Савадова — імплантація мистецтва в тіло реальності. *Мистецтвознавство України*. №?. 2014. С. 25 – 33.
- 24.Бурлака В. Багатозначна оптика мистецтва 2000-х. *Сучасне мистецтво*. №5. 2008. С. 63 – 81.
- 25.Бурлака В. Мода на кладовищі, 1997: веб-сайт. URL: http://artvirtualguide.tilda.ws/fashion_voicesoflove (дата звернення: 26.05.2024).
- 26.Вишеславський Г. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
- 27.Возняк Т. Кожен-бо ангел – жахливий, або Естетика contra етика. [Електронний ресурс] / Тарас Возняк // Незалежний культурологічний часопис «І». – 2002. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://www.ji.lviv.ua/n25texts/estetyka.htm> (дата звернення: 26.05.2024).
- 28.Гольдштейн Л. Ґрунтовна праця: Фотографії, надруковані землею. [Електронний ресурс] / Льоля Гольдштейн // Bird In Flight. – 2022. – Режим доступу до ресурсу: URL:

- <https://birdinflight.com/nathnennya-2/project-uk/gruntovna-pratsya-fotografii-nadrukovanii-zemleyu.html> (дата звернення: 26.05.2024).
29. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 264 с.
30. Дорошенко К. Мода як смерть. [Електронний ресурс] / Костянтин Дорошенко // Your Art. – 2022. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://supportyourart.com/columns/moda-yak-smert/> (дата звернення: 26.05.2024).
31. Злобіна Т. Художні групи і соціальне замовлення: веб-сайт. URL: <http://www.kram.in.ua/article/64> (дата звернення: 26.05.2024).
32. Киридон А., Троян С. Які основні причини Російсько-української війни 2014 – 2022 р.? *ПЕРЕЛОМ: Війна Росії проти України у часових пластах і просторах минувшини. Діалоги з істориками. У двох книгах.* Відпов. ред. Валерій Смолій; упоряд.: Г. Боряк, О. Ясь. Київ: НАН України. Ін-тут історії України, 2022. Книга 1. С. 125 – 126.
33. Ковальчик Ю. Олександр Ранчуков: письмена Бога: веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/113283> (дата звернення: 26.05.2024).
34. Корнійчук Л. У палатках, на барикадах і в музеях: як Помаранчева революція змінила сучасне українське мистецтво. [Електронний ресурс] / Ліза Корнійчук // Сенсор. – 2023. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://sensormedia.com.ua/art/u-palatkakh-na-barykadakh-i-v-muzeiakh-iak-pomarancheva-revoliutsiia-zminyala-suchasne-ukrainske-mystetstvo/> (дата звернення: 26.05.2024).
35. Котлярчук А. «Правда життя» чи ірреальні горизонти? *Антиквар.* №3(117), 2020. С. 92 – 100.
36. Логачова Б. Акціонізм у фотографії харківської школи та нові медіа мистецтва 2000-х: галерея-лабораторія «SOSKA». *Kharkiv Photo*

- Forum 2020.*: кат. вист. / Харків, Перша експериментальна друкарня; уклад.: В. Бавикіна, М. Горбацький. Харків, 2020. С. 68 – 73.
37. Ложкіна А. Арсен Савадов: «Мої герої – це персонажі з розмитим поняттям реальності». [Електронний ресурс] / Аліса Ложкіна // Art Ukraine. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/arsen-savadov-moi-geroi-eto-personazhi-s-razmytym-ponyatiem-realnosti/> (дата звернення: 26.05.2024).
38. Ложкіна А. Нова хвиля на руїнах утопії. Кінець 1980-х – 2004. *Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття*. Київ: ArtHuss, 2019. С. 272 – 383.
39. Ляпін О. Українська фотографія в дзеркалі часу. [Електронний ресурс] / Олександр Ляпін // Антиквар. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://antikvar.ua/ukrayinska-fotografiya-v-dzerkali-chasu/> (дата звернення: 26.05.2024).
40. Матусяк А. Вийти з мовчання. Деколоніальні змагання української культури та літератури XXI століття з посттоталітарною травмою / З польської переклав Андрій Бондар. Львів : ЛА «Піраміда», 2020. 308 с.
41. Метельський Р. Українське фотографічне товариство. [Електронний ресурс] / Роман Метельський // Untitled. Українська фотографія . – 2022. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://www.untitled.in.ua/post/ukrainian-photographic-society-1930> (дата звернення: 26.05.2024).
42. Микола Рябчук: «Українці мають проблему ціннісної емансипації»: веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/60693> (дата звернення: 26.05.2024).


43. Мінаков М. Пострадянська людина та її доба. Спроба філософського осмислення пострадянської епохи. – Київ – Мілан: Лаурус – Κοινη, 2024. 198 с.
44. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990 – 2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідження проблеми. *Сучасне мистецтво*. Вип. 17. 2021. С. 175 – 181.
45. Мусієнко Н. Мистецтво Майдану. Дослідження з соціокультурної антропології. МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології / Ін-т проблем сучасн. мист-ва Національної 11. акад. мист-в України.— К.: Фенікс, 2014. Вип. 10. С. 155-193.
46. Нора П. Теперішнє, нація, пам'ять. Київ: Кліо, 2014. 268 с.
47. Павлова Т. Симметричный жест Михайлову: группа «Шило». [Електронний ресурс] / Тетяна Павлова // Korydor. – 2017. – Режим доступу до ресурсу:
URL: <http://korydor.in.ua/ua/stories/boris-mikhailov-gruppa-shylo-kharkoyskaja-shkola.html> (дата звернення: 26.05.2024).
48. Павлова Т. Украинская ночь Сергея Лебединского. [Електронний ресурс] / Тетяна Павлова // Korydor. – 2017. – Режим доступу до ресурсу: URL:
<http://korydor.in.ua/ua/stories/ukrainskaja-noch-sergeja-lebedinskogo.html> (дата звернення: 26.05.2024).
49. Петрова О. Смех, автор, твір: з української візуальності 1960 – 2000-х / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Фенікс, 2022. 240 с.
50. Пилип'юк В. Художня фотографія у системі засобів масових комунікацій. *Вісник Львівського університету. Серія Журналістика*. Вип. 39. 2014. С. 164 – 172.

51. Повторева С., Чурсінова О. Феномен фотографії в контексті методології постструктуралізму. *Філософські науки*. №2. 2016. С. 111 – 116.
52. Ракана К. Чоловік, Розділ IV. Чорне море. Золочена ефігія. *Kharkiv Photo Forum 2020*.: кат. вист. / Харків, Перша експериментальна друкарня; уклад.: В. Бавикіна, М. Горбацький. Харків, 2020. С. 150 – 155.
53. Рильов К. Фотовиставка року: оголені бомжі як luxury-бренд: веб-сайт.
URL: <https://mind.ua/style/20203949-fotovistavka-roku-ogoleni-bomzhi-yak-luxury-brend> (дата звернення: 26.05.2024).
54. Семенік О. Мистецтво, насильство і війна. Українські художники розповідають Забороні про роботу з забороненими темами. [Електронний ресурс] / Оксана Семенік // Заборона. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: URL: <https://zaborona.com/mystecztvo-nasylstvo-i-vijna/> (дата звернення: 26.05.2024).
55. Скляренко Г. Творчість Віктора Марущенка: документальне фото в художньому просторі. *Сучасне мистецтво*. Вип. 15. 2019. С. 171 – 183.
56. Смирна Л. Український постнонконформізм. *Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві*. Київ: Фенікс, 2017. С. 301 – 321.
57. Соловйов О. На шляхах «розкартинювання». *Турбулентні ілюзи*. Київ: Інститут проблем сучасного мистецтва, 2006. С. 14 – 23.
58. Соловйов О. Фотошок без фотошопа: веб-сайт.
URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/bibliography/aleksandr-solovev-kiev-1998-god-fotosho> (дата звернення: 26.05.2024).

59. Стас Волязловський. Проект «Мечі на орала». 2004.
Виставка-інсталяція з елементами документації. Авторський коментар 2004 р.: веб-сайт. URL:
<https://archive.pinchukartcentre.org/works/stas-volyazlovskij-proekt-meci-na-orala-2004-vistavka-instalyatsiya-z-elementami-dokumentatsiyi> (дата звернення: 26.05.2024).
60. Україна в огні. Ukraine Ablaze. Київ: ДК «НКММК «Мистецький Арсенал», 2023. 268 с.
61. Цаголов В. Текст до перформансу «Я більше не художник»: веб-сайт. URL: <https://archive.pinchukartcentre.org/reviews/vasil-tsagolov-tekst-do-performansu> (дата звернення: 26.05.2024).
62. Чекменьов О. Мені не потрібні зруйновані будинки, мені потрібні люди та їхні історії : [інтерв'ю] / К. Яковленко // День. – 2014. – № 188. С. 1–12.
63. Черепанин В. Українське тіло: взаємодії мистецтва, знання та політики. *Українське тіло*. Київ: Центр візуальної культури, 2012. С. 68 – 82.
64. Чех Н. Символічна подорож «Скрипки» Євгенія Павлова з актуального світу у віртуальний і назад. *ВІСНИК ХДАДМ*. №2, 202. С. 389 – 391.
65. Шумилович Б. Візуальна іронія та укрсуч мистецтво. Львів: Центр гуманітарних досліджень, 2006. С. 79 – 92.
66. Що треба знати про виставку сучасної української фотографії UPHA Made in Ukraine: веб-сайт. URL:
<https://bzh.life/ua/mesta-i-veshi/vistavka-suchasnoyi-ukrayinskoyi-fotografii-upha-made-in-ukraine/> (дата звернення: 26.05.2024).
67. Яковленко К. Ю. Військова фотографія як елемент документування подій та засіб маніпуляції. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. №11. 2014. С. 126 – 128.

68. Яшний Д. Тренди чи свідомі маніпуляції. До комерційних світлин межі ХІХ – ХХ століть. *Культурна експансія. Твоя підпільна гуманітарка* С. 65 – 81.

МЕДІАГРАФІЯ

69. Emmaus Kharkov. (2019, 19 серпня). *Євген Нікіфоров. Про монументи республіки* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=bZhEidQCev8>
70. IZOLYATSIYA. Platform for cultural initiatives. (2020, 19 грудня). *Ярослав Солон і Міша Букша “Українська фотографічна альтернатива UPNA”* [Відео]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_E-LSv2E3IU
71. Open Eye Gallery. (2024, 12 березня). *Symposium: Researching and Curating Photography from Ukraine (Day 2)* [Відео]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=b0AUFIGG_ik
72. Open Eye Gallery. (2024, 4 березня). *Symposium: Researching and Curating Photography from Ukraine (Day 1)* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=id29euUroKI>
73. Petro Chyvo. (2020, 7 червня).  *Невигадана історія Віктора Маруценка: життя, фото і свобода* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=GqQsHiDR6xA>
74. Sasha Kurmaz. (2012, 26 березня). *Intervention in bookstore* [Відео]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hOQa_n3tbVI
75. Суспільне Новини. (2021, 14 листопада). *90-ті, Луганськ, нелегальні шахти, люди вулиці: Олександр Чекменьов | Інтерв'ю* [Відео]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VRkLFGA5FSg>

ДОДАТКИ

1. Олександр Ранчуков. Робота з фотосерії «Такі часи» (1982).
Аналогова чорно-біла фотографія.



2. Віктор Марущенко. Документація подій Революції на граніті (1990).
Аналогова кольорова фотографія.



3. Ілля Чічкан «Атомне кохання» (2002). Аналогова кольорова фотографія.



4. Анна Войтенко. Робота з фотосерії «Іза» (2006 – 2008). Аналогова чорно-біла-фотографія.



5. Олена Субач. Робота з фотосерії «Бабусі на межі раю» (2019).
Кольорова фотографія. Техніка: архівний пігментний друк.



6. Василь Цаголов. «Художня гімнастика» (1997). Аналогова кольорова фотографія.



7. Арсен Савадов, Олександр Харченко. Роботи з фотосерії «Мода на кладовищі» (1997). Кольорова фотографія.



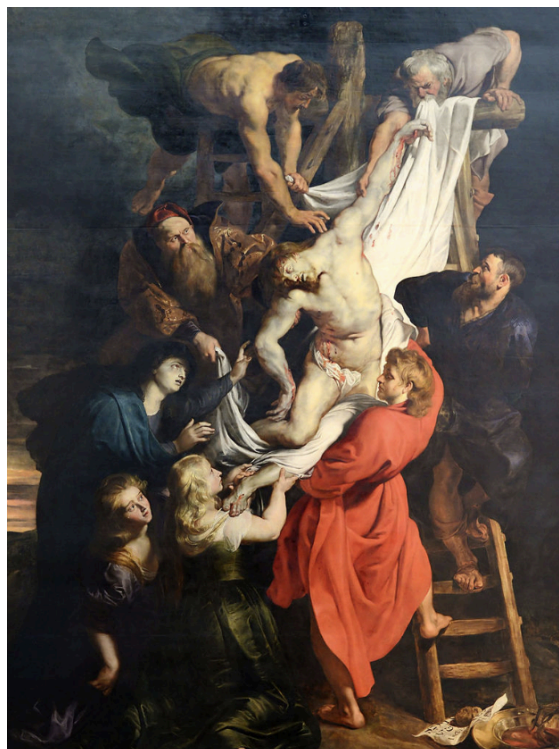
8. Арсен Савадов, Олександр Харченко. Робота з фотосерії «Донбас-Шоколад» (1997). Аналогова фотографія.



9. Борис Михайлов. Робота з фотосерії «Історія хвороби» (1997 – 1998).
Аналогова кольорова фотографія.



10. Пітер Пауль Рубенс. Центральна панель триптиху «Зняття з хреста» (1612 – 1614). Олійний живопис.



11. Сергій Солонський. Робота з фотосерії «Самогонники» (2000).
Кольорова фотографія. Техніка: аналоговий кольоровий друк.



12. Олександр Чекменьов. Робота з фотосерії «Фото на паспорт» (1994).
Кольорова фотографія. Техніка: архівний пігментний друк.



13. Сергій Братков. Робота з фотосерії «Хресний хід» (2006). Кольорова фотографія.



14. Олександр Ранчуков. «Глас народу, 2004» (2004). Аналогова чорно-біла фотографія.



15. Стас Волязловський. Робота з фотосерії «Мечі на орала» (2004).
Кольорова фотографія. Фотодокументація перформансу.



16. Віктор Марущенко. Роботи з фотосерії «Троєщина» (2010).





17. Група Шило. Робота з фотосерії «УПА хенде-хох» (2014). Аналогова кольорова фотографія.



18. Ярослав Солоп. «Крим. Троянський кінь». Робота з фотосерії «Пластикові міфології» (2014). Кольорова фотографія.



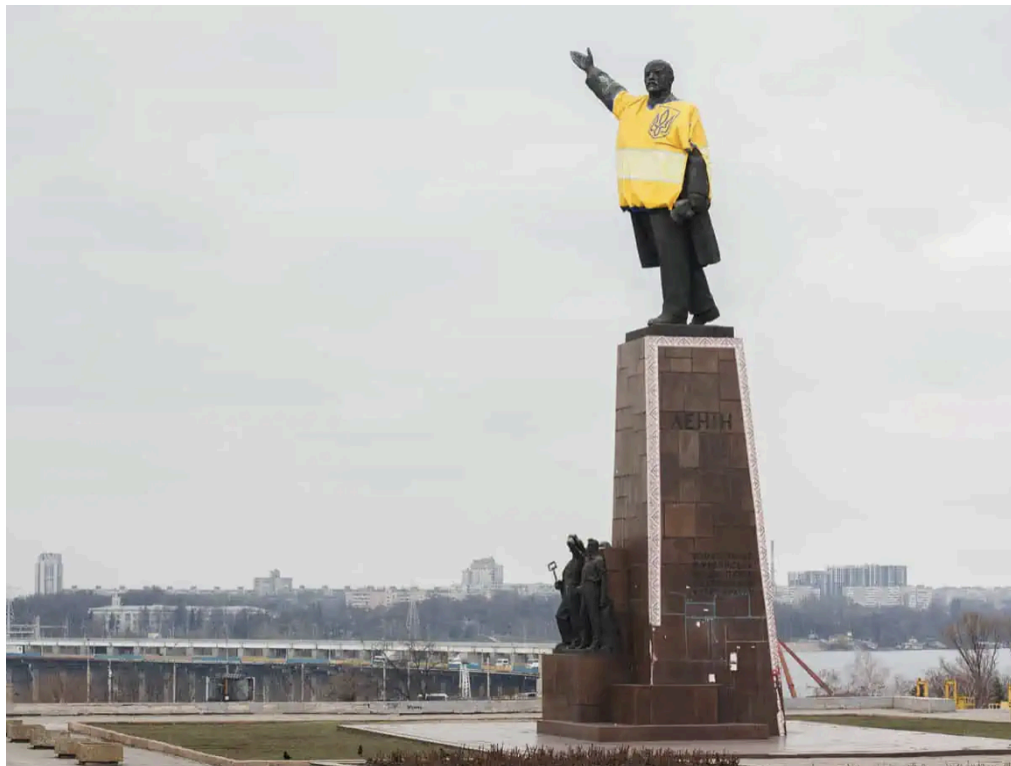
19. Євгеній Павлов. Робота з фотосерії «Скрипка» (1972). Техніка: срібно-желатиновий друк. Із колекції К. Ракана.



20. Сергій Лебединський. Робота з фотосерії «Архетипи (моєї) війни» (2015). Техніка накладання.



21. Євген Нікіфоров. Робота з фотосерії «Про монументи республіки» (2016 – 2021). Кольорова фотографія.



22. Андрій Ломакін. Робота з фотосерії «Амулет» (2015). Кольорова фотографія.



23. Катерина Бучацька. Роботи з фотосерії «Photographs From The Future Year» (2023). Кольорова фотографія. Фотоальбом.



24. Ігор Чекачков. Робота з фотосерії «Leaving Home» (2022). Цифрова кольорова фотографія.



25. Олександр Чекменьов. Робота з фотосерії «Війна на Донбасі» (2014 – 2016). Аналогова кольорова фотографія.



26. Валерій Ведута. Без назви. Фотографія. Техніка: друк із додаванням землі.

