

77:316.647
 ID ORCID 0000-0002-2186-2932
 DOI 10.33625/visnik2020.03.054

ПЕРША ПУБЛІЧНА ВИСТАВКА ГРУПИ «ВРЕМЯ» В ХАРКОВІ: МАНІФЕСТ НОВОГО АРТМЕДІУМУ

Павлова Т. В. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму. Певна лібералізація життя, що супроводжувала соціальний клімат «відлиги», сприяла утворенню в Україні нових, більш адекватних реальності напрямків розвитку художньої культури, хоча вони й не були підтримані владою. Їхня життєздатність в усьому залежала від відповідних альтернативних угруповань, які з'являлися тоді. З такою програмою виступає авангардна харківська «сімка», коло фотомистців, котрі 1971 р. об'єдналися у групу «Время»: Юрій Рупін, Євгеній Павлов (засновники), Борис Михайлов, Олег Мальований, Геннадій Тубалев, Олександр Супрун, Олександр Ситниченко; пізніше приєднався Анатолій Макієнко. То був час квартирних виставок і слайд-шоу. У 1983 р. група «Время» організувала виставку в Харківському будинку вчених, спираючись на його ліберальну виставкову політику й інтелектуального глядача. Попри те, що на відкриття виставки зібрався натовп, виставку закрили вже наприкінці першого дня. На відкритті було проведено конференцію: група довірила Юрію Рупіну викласти її концепцію, зокрема «теорію удару». На виставці, котра стала помилкою в політиці такої централізованої інституції, як Харківський будинок учених, фотографія постає не верифікаційним сервісом, а потужним артмедіумом, тому дуже важливо, що в бекграунді виставки була культурна локація музейного рівня, це стало наступним кроком після нонконформістських акцій Вагрича Бахчаняна та вуличних виставок у Харкові середини 1960-х. Група «Время» маніфестувала фотографію як нову силу впливу, з котрою вже не можна було не рахуватись, – і зафіксувала важливий історичний факт. Вступаючи в зону публічного конфлікту, вона зміцнювала досягнуті позиції: право на індивідуальність, свободу художнього жесту, втручання у сферу фотографічного мімесису.

Ключові слова: фотографія, нонконформістська група «Время», виставка в Харківському будинку вчених (1983).

Pavlova T. The First Public Exhibition of the “Vremya” Group in Kharkiv: a New Art Medium Manifesto. A certain liberalization of life accompanied the period known as Khrushchev’s thaw. It contributed to the formation of the new directions in artistic culture of Ukraine. Although they were not supported by the authorities, these directions were more in line with

reality. Their viability depended entirely on the corresponding alternative groupings which appeared at that period. Such program was presented by the avant-garde Kharkiv “seven”, the photographers who united in the group “Vremya” in 1971. The group included Yu. Rupin and Ye. Pavlov (the founders), B. Mikhailov, O. Maliovany, H. Tubalev, O. Suprun, and O. Strynchenko, and A. Makienko, who joined later. That was the time of apartment exhibitions and slide shows. In 1983, this group organized a show at Kharkiv House of Scientists, relying on its liberal exhibition policy and intelligent viewers. Despite the crowd, which gathered for the opening of the exhibition, the show was closed at the end of the first day. The opening included the press line-up where the group entrusted Yuri Rupin to present the concept of the group, in particular, the “impact theory”. The exhibition became a serious mistake in the policy of such a centralized institution as Kharkiv House of Scientists. Photography appeared as a powerful art medium, not as a mere verification service. Therefore, it was very important that the background of the exhibition included a museum-level cultural location, which was the next step after Vagrish Bakhchanyan’s nonconformist actions and street exhibitions in Kharkiv in the mid-1960s. The “Vremya” group manifested photography as a new force of influence, which could no longer be ignored. An important historical fact was recorded because the group entered the zone of public conflict. At the same time, they consolidated the achieved positions such as the right to individuality, freedom of artistic gesture, and intervention in the field of photographic mimesis.

Keywords: photography, nonconformist group “Vremya”, exhibition in Kharkiv House of Scientists (1983).

Постановка проблеми. У статті поставлено проблему найраннішої в українському мистецтві маніфестації фотографії як нового медіуму соціальних і художніх комунікацій. У процесі дослідження доведено, що ця подія відбулася на виставці групи «Время» 1983 р. в Харківському будинку вчених і це стало передумовою створення феномена, який дістав визнання й увійшов в історію як харківська школа фотографії.

Історичне дослідження харківського культурного локусу засвідчує, що певні його мобілізації передують змінам в українському суспільстві. Сплески активності цього «сейсмографа» мають свою хронологію та імена. Усі пам'ятають Розстріляне відродження часів Першої столиці (1919–1934) з її авангардним мистецтвом, з розвитком науки, зокрема фізики, теоретичний відділ якої у фізико-технічному інституті очолював славнозвісний Лев Ландау. Період 1970–1980-х рр. пов'язаний із загальноновизнаним тригером харківської фотографії. Нині ми не можемо не відзначити актуалізації цього феномена в серії експозицій, що досягла кульмінації в роботі міжнародної кураторської групи PinchukArtCentre (Бйорн Гельдгоф, Алісія Нок, Мартін Кіфер [4]) «Заборонений образ» (2019). На цій виставці

було представлено чимало робіт нонконформістської групи «Время» (1971), історія якої є основоположною для харківської школи фотографії (Борис Михайлов, Олег Мальований, Юрій Рупін, Євгеній Павлов, Геннадій Тубалев, Олександр Супрун, Олександр Ситниченко, Анатолій Макієнко). І ця історія фіксує момент трансформації статусу нонконформістської групи, яка оголосила свої позиції на кшталт художнього маніфесту.

Історіографія проблеми. Дискурс на тему харківської школи фотографії створено авторкою цієї розвідки, учасницею подій, що постають у центрі уваги дослідження. Відкривши феномен харківської школи фотографії в 1980-х рр., авторка опублікувала у вітчизняних та закордонних виданнях низку статей з теми. Нині харківська фотографія здобула міжнародне визнання. Однак у ті роки її тріумф не сприймався як досягнення Харкова, унікального культурного центру, чи навіть ширше – як досягнення України. Цей феномен увійшов тоді до світового культурного простору під загальником «іншої російської фотографії» [19] попри те, що мав яскраво локальний характер. Перші розвідки були сконцентровані на постаті Бориса Михайлова. І попри те, що вони привернули увагу до цього мистця, в них не було помічено обшару всього явища, глибоко закоріненого в авангардній культурі Харкова 1920-х рр. Утім, саме завдяки культуртрегерству Б. Михайлова вже наприкінці 1980-х рр. вийшли декілька видань (передусім Х. Еерікяйнена [15] та А. Розенгрен [22]), де були опубліковані роботи інших харківських авторів. У 1993–1997 рр. завдяки низці всеукраїнських і міжнародних симпозіумів із сучасного мистецтва, організованих Мартою Кузьмою в Центрі сучасного мистецтва в Києві, вітчизняне мистецтвознавство піднеслося на новий щабель. Саме в цьому контексті авторкою було презентовано доповіді про осередок харківської фотографії (з наступною публікацією у виданнях Центру). Після успішної конференції, присвяченої Б. Михайлову, куди були запрошені іноземні дослідники його творчості (зокрема Маргарита і Віктор Тупіцини, Дайяна Ньюмайєр) і де Тетяна Павлова доповіла про харківську фотографію, було видано за редакцією Брігіт Коле монографію «Boris Michailov» [14], до якої увійшли розвідки закордонних науковців. Деякі з них побіжно згадували інших харківських фотографів. І лише Марта Кузьма спробувала окреслити харківський контекст Б. Михайлова¹ [18, р. 163–164]. Апелюючи до В. Беньяміна, Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Лакана, науковці залучали значний теоретичний ресурс

у дослідженні художньої практики Михайлова [23]. Однак вони розглядали її ізольовано, не торкаючись специфічного контексту, з якого вони постали, лишаючи осторонь надзвичайно цікаве харківське середовище, його історію й фактологію. Натомість цей контекст, історичне розгортання феномена в часі постало в кандидатській, а згодом у докторській дисертації, в низці публікацій авторки [11; 20; 21]. Тепер харківський локус було розглянуто в історичному ракурсі. З метою спрямування фокусу уваги на цьому аспекті, 18–21 серпня 2020 р. в Харкові було організовано Міжнародну наукову конференцію, присвячену харківській школі фотографії (кураторка Т. Павлова), за участю А. Нарушіте, Т. Шершня, О. Петровської, А. Мазура та інших [16].

Останнім часом явище цієї школи фотографії дедалі більше привертає увагу молодих дослідників, які звертаються до її історії [2; 7; 8], однак виставка групи «Время» в Будинку вчених 1983 р. ще не поставала об'єктом мистецтвознавчого аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вибухова сила, акумульована групою «Время», в публічній сфері вперше реалізувалася у виставковій акції 1983 р. в Харківському будинку вчених. Це була перша легальна виставка групи, що мала дуже гучний резонанс. Справжня інтеграція феномена в українську культуру тільки починалася, попри те, що «глуха слава» супроводжувала радикальну групу ще від часів її заснування 1971 р. Саме ця виставка, в аурі скандалу й епатажу, ввела групу «Время» та її маніфест – «теорію удару» – до публічного простору музейного статусу. Але чому саме Будинок учених? Яке значення мала його топіка?

Інституція, створена Всеукраїнським комітетом сприяння вченим 1925 р., була спадщиною столичного періоду Харкова (1919–1934). З перенесенням столиці до Києва проекти світового масштабу, що продовжили розпочату «архітектоні» Держпрому [13] магістраль інновацій, були заморожені (Театр масового музичного дійства братів Весніних тощо). Численні інституції припинили існування без фінансової підтримки. Але цього не сталося з Будинком учених, який був свідком пасіонарної історії УФТІ з легендарним Львом Ландау. У 1934 р. установа облаштувалася у меморіальному будинку академіка архітектури Олексія Бекетова (вул. Жон-Мироносиць, 10). Це спеціальне приміщення – камертон еkleктичної неокласики харківської архітектури з цитатою відомого портика каріатид Ерехтейона (пізніше втраченою) на фасаді та реплікою барочного плафона (розпис Миколи Уварова) (Іл. 1). За іронією долі фасад будівлі став пророчим: його прикрашають путті, комічно представлені в

¹ « . . . »
(. . .),
« . . . »

ролі «різноробочих», які фактично передбачили еру «шарашок» і «колгоспів» і в радянські часи стали долею наукового персоналу.

Цей бюргерський особняк із затишним садком, репрезентативними вітальнями й маленькими вишуканими спальнями архітектор Олексій Бекетов побудував 1897 р. для своєї родини. Будинок, з його «трапезною» в орнаментах і павичах, у поміркованій версії модерну (розпис Михайла Пестрикова), зберіг артистичну ауру, яка не зникла й майже за століття (Іл. 2).

Однак ідея неординарної виставки зародилася в іншому локусі оновленої соціальної інфраструктури – у фотоклубі «Семафор» при Палаці культури залізничників (пам'ятник конструктивістської архітектури 1920-х). Методистом при «Семафорі» був Віктор Зільберберг, який пізніше відіграв помітну роль у розвитку фотографічних комунікацій Харкова. Клуб відвідували відомі тепер фотографи: Валентина Білоусова, Геннадій Маслов, Володимир Оглоблін, Михайло Педан та ін. Євгеній Павлов розповідає: «У 1981-му я залишив кінооператорську роботу й повернувся до фотографії. Свого часу, пішовши до армії, а потім виїхавши на навчання до Києва, я, на відміну від моїх друзів з групи “Время”, не вичерпав потреби у фотоклубному житті. Тому, коли Сергій Подкоритов розповів мені про існування клубу “Семафор”, одразу відгукнувся на можливість повернутися до такого спілкування. На одній із зустрічей у клубі ми з Володимиром Оглобліним заговорили про групу “Время”, назрілу актуальність її виставок. Оглоблін, зі своїм незмінним ентузіазмом щодо пропаганди фотографії, подав ідею використати новий майданчик – Будинок учених – і взявся обговорити це з Володимиром Бисовим, лідером молодіжної секції фізиків, який мав вплив на його виставкову політику. І вже в контактах із Бисовим, який був знайомий з Борисом Михайловим та Олегом Мальованим, ідея виставки групи “Время” остаточно утвердилася» [9].

У 1960-х фізики знову отримали порівняно більший ресурс соціальної свободи. «Ми тоді нічого не боялися», – згадує Володимир Бисов. На цій хвилі, під егідою всеосяжної космічної теми, у Будинках учених та науково-дослідних інститутах Москви виставлявся навіть абстрактний живопис. Наприкінці 1950-х – на початку 1960-х рр. на виставках із Європи і США, в московському парку «Сокольники» можна було побачити твори американських абстракціоністів (Готліба, Поллока, Ротко, де Кунінга), абстрактну паризьку школу й сюрреалістів (Кляйна, Сулажа, Мат'є, Дюбюффе, Магрітта, Тангі). На художні напрями colour fields, ташизм або сюрреалізм (уособлюваний на той час Сальвадором Далі) реакція мистецьких кіл відчувалася в усьому світі. Але з цьо-

го боку залізної завіси уривчасту інформацію про них можна було отримати хіба що з випадкових джерел на кшталт часопису «Америка». Художники-абстракціоністи стали улюбленою мішенню радянських карикатуристів.

У Харкові поле впливу фізиків на «кліматичні» зміни в холодній війні з модернізмом було не таке потужне. Але висока планка, піднята УФТІ та Ландау, попри репресії зберігалася. І в 1960-ті рр. тут також спостерігається несподіваний альянс фізиків із зацілілими авангардистами 1920-х, як-от, приміром, Василем Єрміловим, опалу котрого могли ігнорувати такі світила, як радіофізик Олександр Усиков [12].

Рятівний альянс, який у популістському трактуванні став мало не соцмаганням «фізиків і фізиків», був союзом експериментаторів у науці та мистецтві. Фізикам дали зелене світло навіть попри зачумлену сталінськими чистками гуманітарну сферу. І новими культуртрегерами у Харкові стали молоді брати-фізики Володимир Бисов і Володимир Саленков. Відіграла свою роль і кон'юнктура боротьба за молодь, до якої долучилася адміністрація Харківського будинку вчених. У 1981 р. Бисов і Саленков створили Клуб молодих вчених «Пульсар», що являв собою мережу клубів, учасниками котрих були фотографи, театральні, поети, барди, – такий собі аналог сьогоденного «Фейсбуку», як повідомляється у спогадах Бисова [3].

Попри «коротке замикання», яким закінчилася подія 1983 р. в Харкові, вона зафіксувала точку неповернення, репрезентуючи проєкт оновлення всієї сфери культури. Саме в такому значенні – як генератор нового змісту в іншій конфігурації художньої комунікації – постала фотографія. Селекція робіт, відібраних групою для експозиції, з урахуванням цензурних міркувань, не віддзеркалювала актуального стану. На цей час були вже створені перші фотоартбуки Бориса Михайлова («В'язкість», «Кримський снобізм», 1982) зі впровадженням у них особистого і навіть інтимного шару написів, а також «Психоз» (1983) Євгенія Павлова, які чимдалі більше розширювали сферу суб'єктивних досліджень людини і соціуму. З огляду на величезний пласт, уже напрацьований групою «Время», відібрані для експозиції роботи не були надто провокативні. Хіба що незвичним для глядача став відеоряд «накладень» у слайд-показі Михайлова і «небезпечна», за словами організатора виставки Володимира Бисова, павлівська «Скрипка», яка в ореолі тригерної теми хіпі виводила на кін нових героїв у всій наготі, в буквальному розумінні цього поняття. Проте, стверджуючи свою естетичну платформу, група наражалася на публічний конфлікт, водночас зміцнюючи досягнуті позиції: право на індивідуальність, свободу художнього жес-

ту, втручання у сферу фотографічного мімесису. А що ж було показано?

Фотографії Бориса Михайлова – пейзажі Харкова вирізнялися геть іншим статусом жанру. Зняті на кольоровій плівці, вони були позбавлені класичних цінностей чорно-білої фотографії, так само як і «маскультурних» штампів фотографії кольорової. Свіжі враження від мови кольору, якою заговорив світлопис, поглиблював влаштований Б. Михайловим сеанс показу слайдів, що став кульмінацією події. Це була його серія «накладень» (або «бутербродів»: слайд + слайд), що вже понад десять років розбухував уяву фотокола надзвичайними можливостями розширеного бачення. Поєднання двох слайдів створювало парадоксальні зображення, актуалізуючи ресурси підсвідомості приголомшених глядачів (Іл. 3).

Тут слід зазначити, що, крім клейового монтажу, важливе місце в художній практиці групи «Время» того часу займали саме «накладення», що являють собою монтаж двох слайдів. Слайди 1970–1980-х років є цінним архівом творчої думки двох десятиліть, який інтенсивно й екстенсивно брав участь у художньому процесі – головним чином, у вигляді клубних чи квартирних слайд-показів. І він же практично не існував у вигляді фотовідбитків. Але основне коло творчих робіт Бориса Михайлова, Олега Мальваного, Євгенія Павлова 1970–1980-х рр. становлять саме слайди, відомі сьогодні як «накладення». Популярність даного технічного прийому в ці роки у харківських фотохудожників пояснювалася притаманним йому ефектом «оверлепінгу» [11, арк. 76]. За визначенням Рудольфа Арнхейма, цей прийом наділяє зображення модусом «приховування» і водночас «підсилення гармонії і дисгармонії», «взаємопроникнення через взаємні зміни». Оверлепінг «показує напруження між протилежними тенденціями в соціальних відносинах і потребою в захисті особистості» [1, с. 114–116]. Усе це цілком відповідало як критичним концепціям, так і характеру образно-стилістичної мови їхніх творів.

На виставці в Будинку вчених експонувалися роботи Олександра Ситниченка, виконані в естетиці «прямої фотографії», котра для нього була еквівалентом «правди» як нічим не стримувана пряма мова (Іл. 4). Інший тип репрезентації представляли не позбавлені прихованих підтекстів та іронічних кодів знімки Г. Тубалева (Іл. 5). Були далекі від стереотипних портретів «благородної старості» (зі світлом на обличчі та руках) «старі» Олександра Супруна. І попри те, що Супрун був найбільш лояльним з усієї групи автором, його роботи також мали приховану деформацію. Енергія деконструкції, що лежить в основі колажу як техніки, розпізнається в наділених величезною сугестією «Конваліях» («Весна в лісі»,

1975) (Іл. 6). Колажні експерименти були представлені також роботами Олега Мальваного: це знакова чорно-біла серія монтажів «Гравітація» з її сюрреалістичними апокаліптичними конотаціями. На виставці експонувалися його кольорові хіти і особливо виразна «Фреска» (Іл. 7), яка демонструвала експерименти автора з кольором. Участь у роботі Михайлова як моделі надавала гострої афектації, невіддільної від його характеру. До речі, михайлівська іконографія становить особливий розділ харківської фотографії.

Заявлена на виставці в «Гравітації» (1975) Олега Мальваного, «Ночі» (1974) і «Тривозі» (1973) Юрія Рупіна тілесна тема особливо гостро прозвучала в чоловічих ню: в посиленому ширококутною оптикою («Горизонт» і «Оріон») десятикадровому наративі серії Є. Павлова «Скрипка» (весна 1972) і соляризований версії «Лазні» Ю. Рупіна (літо 1972) (Іл. 8, 9). Щодо неї Рупін висловлював невдоволення з приводу того, що був змушений вдатися до камуфлювання відвертої фалічної атрибутики (за допомогою ретуші при контратипуванні), щоб уникнути заборони публічної демонстрації цих робіт. В агресивних інтонаціях чоловічої наготи на виставці звучав виклик. Могло скласти враження, що разом із одягом відкидалася репресивна норма радянського суспільства – з його демаскулізацією та дефемінізацією.

Неординарна подія в Харківському будинку вчених – виставка фоторобіт – зібрала величезну кількість глядачів. Вона стала можливою в тій дезінтеграції радянського суспільства, що запанувала після смерті чергового вождя. На виставці, яка стала компромісом і помилкою в політиці такої централізованої інституції, як Харківський будинок учених, фотографія постає не верифікаційним сервісом, а потужним артмедіумом, гідним залів ТАТЕ в Лондоні та МоМА в Нью-Йорку й Парижі (що пізніше підтвердили знамениті експозиції Бориса Михайлова). Тому дуже важливим є те, що в бекграунді виставки була культурна локація музейного рівня. Це був наступний крок після нонконформістських акцій Вагрича Бахчаняна і вуличних виставок у Харкові середини 1960-х. Тоді в Харкові багато галасу наробила провокативна модерністська артакція Бахчаняна – «дрипінг» на харківському заводі «Поршень» і виставка «Під аркою» (травень 1965), захована подалі від ока КДБ в глибині двору на Сумській вулиці, за висловленням Едуарда Лимонова, в місці, більш відповідному для прогулянки ув'язнених, аніж для виставки [5] (учасниками були художники зі студії Олексія Щеглова: В. Бахчанян, В. Ландкоф, В. Григоров та ін.)

В ореолі публічної акції 1983 р. група «Время» маніфестувала фотографію як нову силу впливу, з якою вже не можна було не рахуватися. Обгово-

рення проходило в конференц-залі, прикрашеному класичним декором (з безглуздо вписаним у нього барельєфом Леніна). На сцені сиділи: Юрій Рупін, Олександр Супрун, Олег Мальований, Анатолій Макієнко, Геннадій Тубалев, Борис Михайлов, Олександр Ситниченко, Євгеній Павлов (Іл. 10). У залі (бекетівська вітальня з роялем) було повнісінько глядачів, серед яких – і топові художники міста: Євген Джолос-Соловійов, Віталій Куликов, хоча вони й не брали участі в дебатах; практично в повному складі – наступне покоління харківських фотографів, які тільки ставали бранцями нового артмедіуму. На знімках бачимо й найбільш активного спікера в залі – Геннадія Котовського.

Фотосесія Віктора Кочетова – це майстерний репортаж і унікальний колективний портрет групи «Время». Окремий сюжет становить серія знімків із Юрієм Рупіним, де він символічно кидає виклик «статуї командора» – ленінському барельєфу на стіні. Канонічні зображення з героями, що апелюють до портрета або статуї Ілліча, зазвичай стверджували ідіому «вірності справі Леніна, яка живе й перемагає». Портрет «вождя», зазвичай у центрі стіни, мав незмінно центральне значення в картинах і фотографіях того часу. Натомість у знімках В. Кочетова ця констеляція втратила ієрархічний порядок, порушивши закони радянської іконографії. Діалог профілів акцентував зухвалість моменту. Але з симпатією Віктор Кочетов відзняв зал, який в основному заповнили однодумці. Там були художники: Євген Джолос-Соловійов, Віталій Куликов, Леонід Константинов, Володимир Стариков, Олег Грунзовський, Олександр Коцарев. Фотографи (і їх дружини): Герман Дрюков, Сергій Подкоритов, Володимир Бисов, Вадим і Софія Свет, Михайло Педан, Сергій Солонський, Леонід і Нонна Песіни, Роман і Світлана Пятковки, Анатолій Кузнецов, Леонід Мадієвський, Юрій Ворошилов, Віктор Зільберберг, Борис Редько, Ігор Манко, Валентин Таранець, Володимир Серебряний, Михайло Перпер, Сергій Победін, Олександр Роднянський, Сергій Якушин, Геннадій Котовський, Анатолій Шевандін. На одному зі знімків фоторепортажу відображено жіночий тил групи «Время», просто навпроти сцени: Світлана Макієнко, Олена Рупіна, Тетяна Павлова.

Тим часом як у конференц-залі, під «недреманим оком» Ілліча, група «Время» досить впевнено виводила свій дискурс, у кабінеті адміністрації йшла боротьба за телефон: директорка намагалася викликати КДБ. Винуватці події – активісти Клубу молодих вчених Володимир Бисов і заступник директорки – рятували ситуацію, вириваючи з її рук слухавку. На першому ж поверсі з партизанською швидкістю чийсь турботливі руки знімали зі стін фотографії та пакували їх в авто, яке підігнав хтось із друзів. Кульмінація надала події сюрреалістич-

ного забарвлення: здивовану директорку підвели до спорожнених стін першого поверху, демонструючи цілковиту відсутність складу злочину. Таким чином, втручання КДБ пощастило уникнути.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Досліджувана подія містить суголосний лотманівському контрапункт «культури і вибуху» [6]. Він прочитується у стислості відпущеного часу, присвоєнні події предиката скандалу й епатажу. Стратегема інтервенції на територію Будинку вчених містила всі ключові напрями нонконформістської групи: нову поетику «поганої якості» в соціальних ландшафтах Б. Михайлова та його «накладання», що докорінно змінювали модус фотографії, а ширше – мистецтва як такого, гіперреальні колажі О. Супруна та О. Мальованого; огрублену ФДП-методом реальність у світлинах А. Макієнка; маскулітний виклик «Скрипки» С. Павлова й «Лазні» Ю. Рупіна; закодовану іронію знімків Г. Тубалева і «наготу» прямих фотографій О. Ситниченка. Аналізуючи склад виставки, слід зазначити, що автори усвідомлювали той виклик, який містили їхні роботи, – вони нехтували дозволені й недозволені норми пристойності. Установлювали нові критерії смішного й серйозного, новий «репертуар знаків». Це, безумовно, означало захоплення території. Тож хіба можна було сподіватися на мирне вирішення того давно назрілого конфлікту, який фотографи виносили в публічний простір? Скандал, котрий стався в самому осередді науки й культури, пояснює гіперболічний масштаб, знаковість події, важливої для загальної ситуації в культурі, назрілої як необхідність радикальних змін, що реалізувалися в ланцюговій реакції подій так званої перебудови. Але тоді, в 1983 р., це була перша усвідомлена й артикульована маніфестація опозиційної контркультури, котру стверджувала фотографія як новий, надзвичайно актуальний медіум соціальних і художніх комунікацій. Саме креативний потенціал, згенерований цією виставкою, створив субкультурний стиль, що дістав визнання й увійшов в аналі історії як харківська школа фотографії. Подальше дослідження історії розвитку феномена допоможе досягнути його в усій унікальній сутності.

Література:

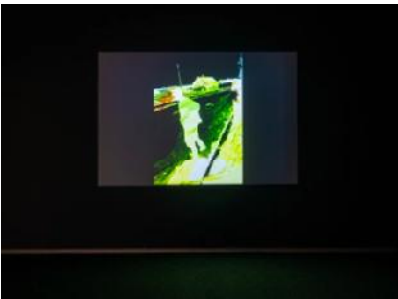
1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие : монография / сокр. пер. с англ. В. Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В. П. Шестакова. Москва : Искусство, 1974. 198 с.
2. Бернар-Ковальчук Н. Зірка Олега Мальованого в каламуті пізнорадянської естетики. *Kharkiv Photo Forum* : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбацький. Харків, 2020. С. 52–61.
3. Бисов В. Інтерв'ю з художником [Рукопис] / бесіду вела Т. Павлова. Харків, 11 червня 2019. 2 с.
4. Запрещенное изображение [выставка 28 июня – 27 декабря 2019 года] / кураторы Бйорн Гельдхоф, Мартин Ки-



Іл. 1. Харківський будинок учених. Міський особняк, побудований арх. О. Бекетовим 1897 (за участю В. Кричевського) для своєї родини. Первісний вигляд



Іл. 2. М. Пестриков. Розписи трапезної, Харківський будинок учених



Іл. 3. Борис Михайлов. Накладення (Вчорашній бутерброд). Експозиція виставки «Заборонене зображення». 2019. Куратори: Бйорн Гельдхоф, Мартін Кіфер, Алісія Нок. PinchukArtCentre, Київ. Реконструкція слайд-шоу Бориса Михайлова (кінець 1960-х – початок 1970-х) ¹

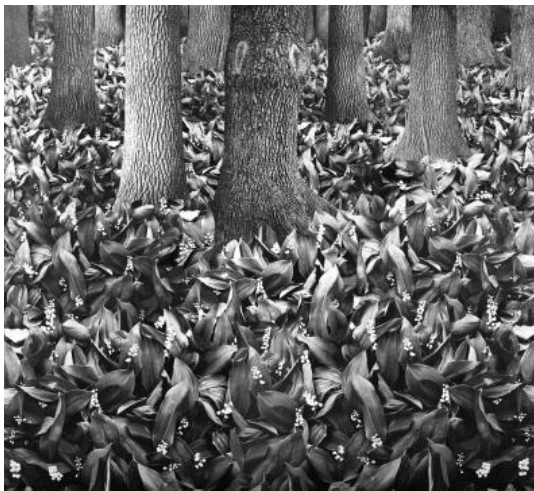


Іл. 4. Олександр Ситниченко. Портрет друга. 1970-ті. Срібно-желатиновий друк. Groupon Art Foundation



Іл. 5. Геннадій Тубалев. Без назви. 1970-ті. Срібно-желатиновий друк. Groupon Art Foundation

¹



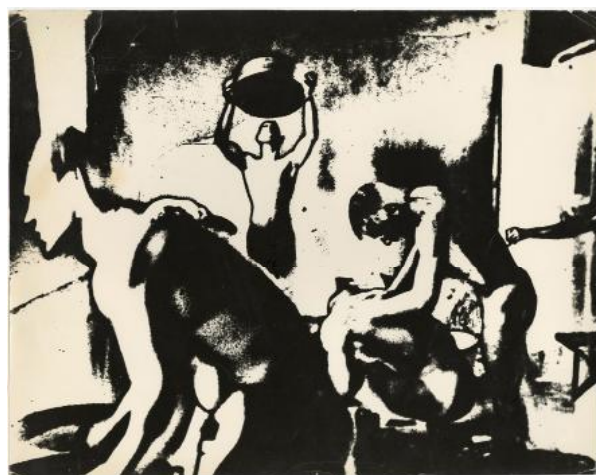
Лл. 6. Олександр Супрун. Весна в лісі. 1975.
Фотокколаж, срібно-желатиновий друк.
Архів Павлович



Лл. 7. Олег Мальований. Фреска. 1973.
Фотомонтаж.
Grynyov Art Foundation



Лл. 8. Євгеній Павлов. Із серії «Скрипка». 1972. Срібно-желатиновий друк. Grynyov Art Foundation



Лл. 9. Юрій Рупін. Лазня.
1972. Фотографіка. Музей
Харківської школи фотографії
(МОКСОР). Саме така
інверсія зображення як
результат контрастирування
була представлена на
виставці 1983 р.



Лл. 10. Конференція на виставці групи «Время» в Харківському будинку вчених. 1983. На сцені зліва направо: Юрій Рупін, Олександр Супрун, Олег Мальований, Анатолій Макієнко, Геннадій Тубалєв, Борис Михайлов, Олександр Ситниченко, Євгеній Павлов. Фото Віктора Кочетова. З колекції Музею Харківської школи фотографії (МОКСОР)

- фер, Алисия Нок. *PinchukArtCentre*. 2019. URL : <http://new.pinchukartcentre.org/ru/exhibitions/the-forbidden-image> (дата звернення : 30.11.2020).
- Лимонов Э. Молодой негодяй. Санкт-Петербург : Амфора, 2002. 368 с.
 - Лотман Ю. Культура и взрыв. Москва : Гнозис : Прогресс, 1992. 272 с.
 - Однов'юн В. Балтійські та українські фотографи: соціальні взаємозв'язки, візуальні інспірації. *Kharkiv Photo Forum* : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбацький. Харків, 2020. С. 122–124.
 - Осадча О. Відшукуючи фотографію-як-мистецтво: теоретичні погляди Юрія Рупіна в контексті офіційного дискурсу фотографії пізнорадянського періоду. *Kharkiv Photo Forum* : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбацький. Харків, 2020. С. 62–67.
 - Павлов С. Інтерв'ю з художником [Рукопис] / бесіду вела Т. Павлова. Харків, 10 червня 2019. 1 с.
 - Павлова Т. Об однодневной выставке группы «Время» в харьковском Доме ученых. 03.08.2020. *Your Art*. URL : <https://supportyourart.com/columns/vremya-vystavka/> (дата звернення : 03.11.2020).
 - Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харківська держ. академія культури. Харків, 2007. 219 арк. + 171 арк. дод. : рис. Рукопис.
 - Усиков О. Я. Лист до В. Д. Єрмілова від 18.06–31.07.1959 // ЦДАМЛМУ. Ф. 337. Оп. 1. Од. зб. 174.
 - Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда : в 2 кн. Кн. 1 : Проблемы формирования. Мастера и течения. Москва : Стройиздат, 1996. 708 с.
 - Michailow B. *Unwollendete Dissertation*. Zurich; Berlin ; New York, 1998. 220 S.
 - Eerikainen H., Taneli E. *Toisin Nakijat*. Helsinki, 1988. 116 s.
 - Kharkiv Photo Forum : каталог / [куратор конференції, наук. ред. текстів Т. Павлова], упоряд. : В. Бавикіна та М. Горбацький. Харків, 2020. 207 с.
 - Boris Michailov / edited by B. Kolle. Stuttgart : Octagon, 1995. 175 p.
 - Kuzma M. Instigation and revilement: the mechanisms in Boris Mikhailov's photography. *Boris Mikhailov* / edited by B. Kolle. Stuttgart : Oktagon, 1995. P. 163–168.
 - Mrazkova D., Remes V., Jeffrey I. Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers. London : Thames and Hudson, 1986. 176 p.
 - Pavlova T. The Realm of Flora. *Imago*. 2001. No. 12. P. 46–54.
 - Pavlova T. Ukrainian photography 1970–2000. *The History of European photography*. Vol. 3, book 2 / edited by Václav Macek. Vienna ; Bratislava : The Central European House of Photography, 2016. P. 765–791.
 - Rosengren A. *Fotografi tran Harkov i Ukraina*, CCCR: B. Mihailov, S. Bratkov, V. Krei, J. Pavlov, M. Pedan, R. Pjatkovka. Stockholm, 1990. 36 p.
 - Tupitsyn V. Mercury Barrier: Boris Mikhailov in the Context of Russian Photographic discourse. *Boris Mikhailov* / edited by B. Kolle. Stuttgart : Oktagon, 1995. P. 143–154.
- References:**
- Arnheim, R. (1974). *Iskusstvo i vizualnoye vospriyatiye* [Art and visual perception]. Moscow: Progress. [In Russian]. (First edition: Arnheim, R. (1954). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press).
 - Bernar-Kovalchuk, N. (2020). Zirka Oleha Malovanoho v kalamuti piznoradianskoi estetyky [Oleg Malovany's star in the turbidity of late soviet aesthetics]. In T. Pavlova, V. Bavykina & M. Gorbatsky (Eds.). *Kharkiv Photo Forum* [Exhibition catalog] (pp. 52–61). Kharkiv. [In Ukrainian, English].
 - Bysov, V. & Pavlova, T. (2019, June 11). *Interview by V. Bysov* [Manuscript]. Kharkiv. [In Russian].
 - Geldkhof, B., Kifer, M. & Nok, A. (Curators). (2019). *Zapreshchennoe izobrazhenie* [Forbidden Image] [Exhibition 2019, June 28 – December 27]. *PinchukArtCentre*. Retrieved from <http://new.pinchukartcentre.org/ru/exhibitions/the-forbidden-image>. [In Russian].
 - Limonov, E. (2002). *Molodoi negodjai* [A young scoundrel]. Saint Petersburg: Amphora. [In Russian].
 - Lotman, Iu. (1992). *Kultura i vzryv* [Culture and explosion]. Moscow: Gnozis: Progress. [In Russian].
 - Odnoviun, V. (2020). Baltiiski ta ukrainski fotohrafy: sotsialni vzaiemozviazky, vizualni inspiratsii [Baltic and Ukrainian art photographers: social intersections and visual inspirations]. In T. Pavlova, V. Bavykina & M. Horbatskyi (Eds.). *Kharkiv Photo Forum* (pp. 122–124). Kharkiv. [In Ukrainian & English].
 - Osadcha, O. (2020). Vidshukuiuchy fofohrafiu-iak-mystetstvo: teoretychni pohliady Yuriiia Rupina v konteksti ofitsiinoho dyskursu fofohrafii piznoradianskoho periodu [Searching for photography-as-art: theoretical views of Jury Rupin in the official photographic discourse of the late soviet period]. In T. Pavlova, V. Bavykina & M. Horbatskyi (Eds.). *Kharkiv Photo Forum* (pp. 62–67). Kharkiv. [In Ukrainian & English].
 - Pavlov, Ye. & Pavlova, T. (2019, June 10). *Interview by Ye. Pavlov* [Manuscript]. Kharkiv. [In Russian].
 - Pavlova, T. (2020, August 3). Ob odnodnevnoi vystavke gruppy "Vremia" v kharkovskom Dome uchenykh [About the one-day exhibition of the group "Vremia" in the Kharkov House of Scientists]. *Your Art*. Retrieved from <https://supportyourart.com/columns/vremya-vystavka/>. [In Russian].
 - Pavlova, T. (2007). *Fotomystetstvo v khudozhnii kulturi Kharkova ostannoi tretyny XX stolittia (na materialii peizazhnogo zhanru)* [Photography in the artistic culture of Kharkiv of the last third of the twentieth century (on the material of the landscape genre)]. (Unpublished PhD dissertation). Kharkiv State academy of Culture, Kharkiv, Ukraine. [In Ukrainian].
 - Usykov, O. Ya. (1959, June 18 – July 31). *Lyst do V. D. Yermilova* [Letter to V. D. Ermilov]. (Fund 337, inventory 1, storage unit 174), Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine. Copy of author. [In Russian].
 - Khan-Magomedov, S. O. (1996). *Arkhitektura sovetskogo avangarda* (Vols 1–2) [The architecture of the Soviet avant-garde] (Vol. 1). Moscow: Stroizdat. [In Russian].
 - Michailow, B. (1988). *Unwollendete Dissertation*. Zurich; Berlin ; New York. [In German].
 - Eerikainen, H. & Taneli, E. (1988). *Toisin Nakijat*. Helsinki. [In Finnish].
 - Pavlova, T., Bavykina, V. & Horbatskyi, M. (Eds.). (2020). *Kharkiv Photo Forum* [Catalog]. Kharkiv. [In Ukrainian & English].
 - Kolle, B. (Ed.). (1995). *Boris Michailov*. Stuttgart: Octagon.
 - Kuzma, M. (1995). Instigation and revilement: the mechanisms in Boris Mikhailov's photography. In B. Kolle (Ed.). *Boris Mikhailov* (pp. 163–168). Stuttgart: Oktagon.
 - Mrazkova, D., Remes, V. & Jeffrey, I. (1986). *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames and Hudson.
 - Pavlova, T. (2001). The Realm of Flora. *Imago*, 12, 46–54.
 - Pavlova, T. (2016). Ukrainian photography 1970–2000. In V. Macek (Ed.). *The History of European photography* (In 3 vols, vol. 3(2), pp. 765–791). Vienna; Bratislava: The Central European House of Photography.
 - Rosengren, A. (1990). *Fotografi tran Harkov i Ukraina*, CCCR: B. Mihailov, S. Bratkov, V. Krei, J. Pavlov, M. Pedan, R. Pjatkovka. Stockholm. [In Swedish].
 - Tupitsyn, V. (1995). Mercury Barrier: Boris Mikhailov in the Context of Russian Photographic discourse. In B. Kolle (Ed.). *Boris Mikhailov* (pp. 143–154). Stuttgart: Oktagon.