

журнал
о фотографии

5.6

— №7 —
май 2012

Харьковская
школа
фотографии

— издатель —
Школа фотографии
Виктора
Марущенко



УЧИМ
ФОТОГРАФИЧЕСКИ
МЫСЛИТЬ



г. Киев,
ул. Б. Хмельницького, 32
Галерея РА-фото
044 235 36 21

www.marushchenko.com
school@marushchenko.com

ШКОЛА ФОТОГРАФІЇ ВІКТОРА МАНУЩЕНКО



ХАРЬКОВСКАЯ ФОТОГРАФИЯ

ВСТУПЛЕНИЕ

главный редактор:
Марина Литвиненко



С момента создания журнала мы мечтали сделать номер, который будет посвящен харьковской фотографии. Именно харьковская школа фотографии, на наш взгляд, является уникальным и, возможно, единственным явлением в украинской авторской фотографии.

Хочу упомянуть, что харьковская фотография до этого не была собрана и описана в одном издании. Так как это огромный, очень сложный визуальный и смысловой пласт информации, было очень важно найти правильный способ его подачи.

Думаю, мы приняли единственно правильное решение пригласить в качестве эксперта, составителя и редактора номера Андрея Авдеенко, фотографа, куратора, галериста. Именно ему принадлежит идея представить харьковскую фотографию в виде тематических глав, раскрывающих наиболее ценные направления этой школы. Также хотим выразить свою признательность фонду «Развитие Украины» и харьковским фотографам, принявшим участие в создании этого номера.

ИЗНУТРИ

редактор:
Андрей Авдеенко



Когда я слышу фразу: «фотограф из Харькова», — понимаю, о моей планете речь. В Харькове никогда не было специального учебного заведения или вуза, где преподавали бы искусство фотографии, не существовало фотошколы с расписанием занятий, учебниками и семестрами (техникум бытовиков не в счёт). Харьковская фотошкола — это традиция, особый сгусток фотожизни. Кипящий наваристый бульон, который с течением времени не утрачивает своей остроты, принимая традицию новаторского прошлого и формируя течение эксперимента. Это постоянный диалог, неуспокоенность, поиск актуальности, часто — игра. Здесь фотографию порождает мысль. Здесь живёт фотографический эгрегор.

Журнал разбит на главы. Каждая глава посвящена яркому направлению. Тому, что привнёс Харьков. Это либо «впервые», либо «по-новому». Количество глав не определялось заранее. Критерий — яркость явления, досказанность, осознание метода. К сожалению, некоторые работы сейчас доступны лишь в низком качестве, а фотографии некоторых авторов отсутствуют, так как к их архивам нет доступа. Для меня это не просто журнал, а план антологии харьковской фотографии.



Феномен харьковской фотографии 1970–80-х годов – часть советской послевоенной неофициальной культуры, а та, в свою очередь, укоренена в социалистической экономике. При этой экономике, как известно, акцент был сделан на плановом производстве, но целью этого производства было не потребление (на него обращалось мало внимания), а свободное время работника. Это свободное время тот должен был тратить на другое, внеплановое производство – производство собственной личности, дружбы, общения при посредстве самостоятельного творчества самого разного рода, которое не обязательно должно было называться искусством, но исполняло его функцию. Потребление при этом как бы вообще исключалось, поскольку такое творчество предназначалось для других творцов, производителей – друзей. Именно о таком устройстве общества мечтали представители советского авангарда 1920-х годов.

По такой модели после войны стали строиться многочисленные кружки художников по всей стране, самым известным из которых стал круг московских концептуалистов (и с которым такой яркий представитель харьковского круга, как Борис Михайлов, поддерживал тесный контакт). Их творчество строилось как диалог между авторами, внешний зритель представлял собой чисто виртуальную, гипотетическую фигуру. Корпус работ харьковских фотографов, которые все хорошо знали друг друга и бесконечно обсуждали свои работы, представляет собой диалог по своей структуре. В современном мире от художника ожидается, что он будет развиваться в сравнении со своими собственными более ранними работами, но художники и фотографы неофициального круга развивались по отношению к работам других авторов. Это была принципиальная позиция, и это требует иной аккомодации взгляда при их восприятии и анализе.

Концептуалисты в Москве, будучи профессиональными художниками, часть своего времени тратили на плановое индустриальное производство массового искусства (иллюстраций к книгам, тиражных скульптур на детских площадках и т.п.), а в свободное время общались между собой при помощи произведений, в которых рефлексировали эту свою деятельность и ее основания, – занимались «авангардом» (в противоположность не осознающему себя «китчу»). У харьковских фотографов была похожая модель творчества, с той лишь разницей, что некоторые из них по своей основной, «хлебной», профессии работали не столько в индустриальной сфере (позиция фотографа в прессе либо была для них недоступна, либо они сами к ней вовсе не стремились), сколько в доиндустриальной, ремесленной, – в ручном производстве уникальных фотопортретов (собственно, именно это в начале XX века и называлось «профессиональной фотографией»).

Многие из харьковских фотографий оставляют странное впечатление сочетания социальной продвинутой и эстетического консерватизма – или, возможно, наоборот – эстетической продвинутой и социального консерватизма. Причина этого – в двойственной культуре коммунистической самостоятельности. С одной стороны, советская культурная политика с самого начала делала ставку на депрофессионализацию буржуазного творчества, основанного на классовом разделении труда, и чрезвычайно поддерживала творчество масс, при этом в особенности творчество техническое, и в особенности в области фотографии. Советская власть уже в 1920-е годы выпустила государственные займы на приобретение фотоаппарата, первый из которых – ФЭД – делался как раз в Харькове, городе технической интеллигенции по преимуществу. Фотографирование стало в СССР по-настоящему массовой и освобождающей практикой, и здесь совершился радикальный разрыв со старым, нетехнологическим искусством.

С другой стороны, наступление сталинского авторитаризма в конце 1930-х годов сделало невозможной съемку в общественном месте без разрешения от государственного средства массовой информации – это почувствовал на себе уже Родченко. Это, а также жесткий контроль распространения фотографий через прессу, резко вытеснило фотографов-любителей в область «искусства» – частной жизни, съемки для себя и своей семьи, в область уникального, «ауратического» снимка, своего рода акварели XX века. Они стали заниматься «художественной фотографией», «художественность» которой заключалась в ее социальной бесполезности, поскольку делалась она в одном экземпляре, не для распространения. Тем более что такое распространение было бы и незаконным.

Самые интересные авторы харьковской школы работали как раз с этим консерватизмом, с этим фетишизмом оригинала. Уничтожая самую возможность тиража – переходя к коллажу, раскраске, двойной экспозиции, ручному наложению слайдов друг на друга – фотографы демонстративно подчинялись наложенному на них «проклятию искусства» и уже оттуда, из этой точки гипертрофированной эстетики, подвергали сомнению понятия красоты и созерцания. Как художникам им приходилось работать с материалом гораздо более архаичным, нежели материал московских концептуалистов. Зазор между исходным «китчем» и препарирующим его «авангардом» тут больше, прыжок художника, этот зазор преодолевающего, сопряжен с большим риском. И потому результат часто трудно забыть.

текст:
Надежда Пригодич

УДАРА



Харьковская школа фотографии – уникальный пример незашоренного фотографического взгляда, сформированного исключительно внутри сообщества профессиональных и непрофессиональных фотографов. Молодые интеллектуалы, преимущественно инженеры по образованию, создали уникальный эстетический феномен, во многом определивший вектор концептуальной фотографии в Украине.

В этом номере хотелось бы сосредоточиться на подробном исследовании формальных и концептуальных инноваций, которые взаимно обогащали друг друга и сформировали неповторимый стиль харьковской фотошколы. Беспощадные эксперименты с формой фотографии привели к радикальным контекстным и концептуальным изменениям. Совмещая несоместимые изображения, создавая коллажи, парадоксальные парные изображения, раскрашивая фотографии, участники харьковского фотоклуба создали новую традицию. Журнальный формат не предполагает создание детальной антологии и исторического воспроизведения событий, а, скорее, знакомит читателя с важными вехами.

Исследование особенностей харьковской фотошколы, абсолютно революционных для своего времени и места, призвано показать лабораторию по созданию новых образов и проследить механизмы развития и совершенствования нового художественного языка.

Промышленно-инженерный Харьков, с высокой концентрацией вольнолюбивых интеллектуалов, еще в 1960-х годах прославился группой «Голубая лошадь» – подпольным объединением прогрессивной молодежи, исповадавшей сексуальную свободу, нудизм и творческое сибаритство. Логично последовавшие разгром и аресты участников объединения, судебные приговоры к различным срокам заключения привлекли внимание западной прессы, в частности радиостанцию BBC. Но в городе, детерминированном конструктивистским наследием, традиции свободомыслия не прерывались надолго.

В советское время фотография была и мощным инструментом в идеологической пропаганде, и повальным народным хобби. По всей стране существовало множество профессиональных объединений и аматорских кружков. При заводах и исследовательских институтах работали фотолаборатории с полным циклом печати фотографий, штатные фотографы обладали широкими технологическими возможностями. Поощряемое государством увлечение фотографией повлекло за собой образование объединений, созданных для организации разрешенных выставок, и подконтрольные проявления творчества сводились в основном к документации счастливой жизни советского человека.

В начале 1970-х деятельность харьковского фотоклуба во Дворце профсоюзов стала новым эпицентром альтернативных эстетических поисков в фотографии. Раз в неделю в клубе собирались фотографы для обсуждений и обмена информацией. Предметом дискуссий стала фотография как самостоятельное искусство – ее другие, недокументальные или исключительно эстетические свойства интересовали участников. Деятельность клуба привела к значительным визуальным и концептуальным последствиям, когда на его базе сформировалась легендарная группа «Время», с которой и начинается уникальная история харьковской фотошколы.

Несмотря на инновационность подходов, харьковский областной клуб фотографов все же был вариантом обычного профсоюзного объединения. Внутри клуба формируется новая группа «Время» для утверждения и воплощения своей обособленной концепции. Идея создания творческой группы принадлежала Юрию Рупину и Евгению Павлову. В 1972 году в группу входили: Борис Михайлов, Юрий Рупин, Евгений Павлов, Олег Малеваный, Анатолий Макиенко, Александр Супрун, Геннадий Тубалев, Александр Ситниченко.

Декларативное объединение очень разных фотографов имело целью сформировать отнюдь не общую эстетическую концепцию, а другой, критический взгляд на фотографию. Участники группы формулируют «теорию удара». Достаточно примитивная в своем назначении, эта теория радикально меняет восприятие фотографии как произведения искусства. Суть «теории удара» – ошеломить, остановить зрителя, привлекая его далеко не прекрасными общепринятыми красотоми, но заставляя включить механизм отвращения и удивления, как от удара кулаком. Онтологическая сущность восприятия современного искусства в «теории удара» приобрела кристальную ясность.

Художники не создавали общих работ, внутренние дискуссии были основным мотивом существования и развития группы, где каждый был эстетически независим. Доминирующая идеологическая цензура в 1970-х исключала возможность проведения выставки в публичном пространстве. Единственная в Харькове выставка группы «Время» открылась только в 1983 году в Доме ученых и была закрыта в день открытия, однако участие в международных выставках принесло награды, признание и известность.

НАЛОЖЕНИЯ

Особое место в харьковской фотографии периода группы «Время» занимали поиски нового художественного языка, принципиально иных средств выражения, которые бы максимально приближали фотографию к «теории удара». Одним из таких радикальных нововведений стал метод «наложений». Метод, изобретенный одновременно или поочередно Олегом Малеваным и Борисом Михайловым, состоял в наложении одного изображения на другое. Таким образом, складывая два различных изображения, фотографы создавали многовекторное произведение, расширяя границы возможностей фотографического снимка и превращая фотографию в объект искусства, преодолевая доминирующую в тот момент автономию прямой фотографии.

Кроме смещения фотографии в сторону концептуального искусства, «наложения» стали своеобразной социальной провокацией, впоследствии ставшей визитной карточкой харьковской школы фотографии. Так, знаменитые «Наложения» (1968–1978) Бориса Михайлова апеллируют одновременно к сексуальному и идеологическому дискурсам, актуализируя сразу два взаимосвязанных и табуированных вопроса. Работа Евгения Павлова «Голливуд» (1984) изобилует кинематографическими штампами, запретными и вызывающими, совращающими советского зрителя. «Все едут в Москву» (1978) Виктора Кочетова – ирония по поводу фаллоцентричности советской столицы. «Бутерброды памяти» (1987) Романа Пятковки совмещают документальные советские фотографии с образами обыденной реальности, вызывают эпические неоднозначные ассоциации. Абсурдная в своей простоте «Синяя птица» (1971) Олега Малеваного представляет собой эстетическую квинтэссенцию парадоксальной социальной реальности советского времени.

- 1 — 4 Борис Михайлов, из серии «Вчерашний бутерброд», 1968–1978
- 5 Олег Малеваный, «Фреска», 1975
- 6 Олег Малеваный, «Молодые», 1973
- 7 Олег Малеваный, «Синяя птица 2000 года», 1971
- 8 Олег Малеваный, «Предчувствие», 1971
- 9 Олег Малеваный, «Без названия», 1979
- 10 — 14 Евгений Павлов, из серии «Сложения», 1975–1984
- 15 — 17 Роман Пятковка, «Бутерброды памяти», 1987
- 18 Сергей Солонский, «Акт», 1985
- 19 Виктор и Сергей Кочетовы, «Все пути ведут в Москву», 1978
- 20 Олег Малеваный, «Лик», из серии «Сгоревшее время», 1971–1989
- 21 Олег Малеваный, из серии «Сгоревшее время», 1971–1989
- 22 Олег Малеваный, «Обнаженная в голубой маске», из серии «Сгоревшее время», 1971–1989



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13





15



16



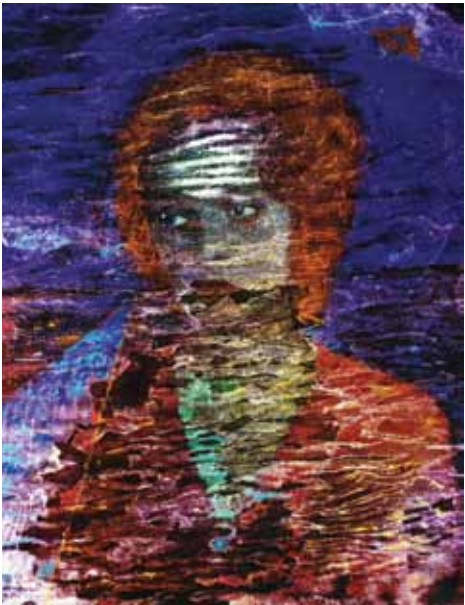
17



18



19



20



21



22

КОЛЛАЖ/ АССАМБЛЯЖ

Будучи новаторами и разрушителями традиционных эстетических норм, фотографы харьковского андеграунда творчески трансформируют наследие дадаизма и конструктивизма. Возвращение фотоколлажа – забытой традиции 1920-30-х годов – становится новой яркой тенденцией харьковской фотошколы.

Манипуляция разрозненными фрагментами изображений уничтожает даже намек на отражение реальности, превращая фотографию в документацию абсурда. Кропотливое вырезание-склеивание частей приводит к принципиально новой картинке, новому типу воплощения и видения. Коллажи Александра Супруна, Виктора Кочетова, Олега Малеваного, Евгения Павлова, Романа Пятковки, Юрия Рупина, Сергея Солонского, Сергея Браткова – разные технически и стилистически – представляют корпус новаторских уникальных работ, контекстуально радикальных для своего времени.

Обособление фотографии от традиционной формы плоской картинки находится в плоскости сюрреалистической практики создания ассамбляжей, ready made объектов. Ассамбляжи Виктора Кочетова и Дмитрия Следюка абсурдно и иронично сочетают повседневность и нереальность мира предметов в советском быту.

- 23 — 24 Юрий Рупин, «Без названия», 1975
- 25 Олег Малеваный, «Куда?», 1977
- 26 Олег Малеваный, «Город в полдень», 1974
- 27 Евгений Павлов, «Наедине с собой», 1986
- 28 Олег Малеваный, «Гравитация», из серии «Гравитация», 1976
- 29 Олег Малеваный, «Исход», из серии «Гравитация», 1976
- 30 Олег Малеваный, «Предчувствие», из серии «Гравитация», 1976
- 31 Александр Супрун, «Яйца», 1986
- 32 Александр Супрун, «Дары осени. Король рынка», 1975
- 33 Александр Супрун, «Воспоминание об Америке. Автопортрет», 1991
- 34 — 35 Евгений Павлов, «Без названия», 1994
- 36 — 38 Евгений Павлов, из серии «Тотальная фотография», 1990–1994
- 39 Леонид Константинов, «Ангел – хранитель», 2007
- 40 Леонид Константинов, «Охота на медведей», 2008
- 41 Леонид Константинов, «Иди домой», 2006
- 42 — 44 Сергей Солонский, из серии «Бестиарии», 1995
- 45 Виктор и Сергей Кочетовы, «Случай в больнице», 1975
- 46 Виктор и Сергей Кочетовы, «Музыка», 1978
- 47 — 49 Сергей Братков, «Вера Францевна Иванова – простая советская женщина», 1984
- 50 — 52 Сергей Солонский, из серии «Фало геральдика», 1996
- 53 — 55 Дмитрий Следюк, «Фотоассамбляж», 1989
- 56 — 58 Роман Пятковка, из серии «Игры либидо», 1992



25



26



23



24



27



28



29



30



31



32



33



34



35



38



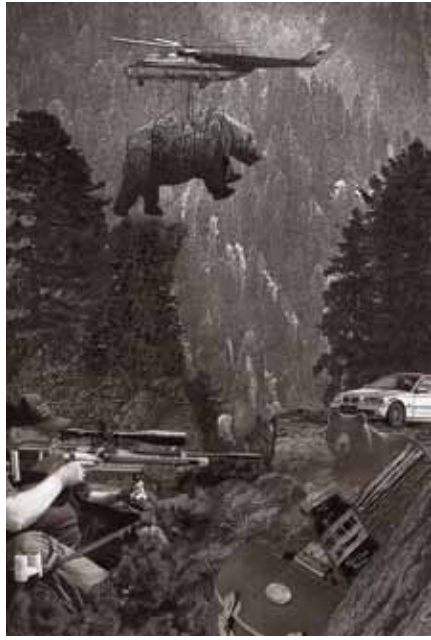
36



37



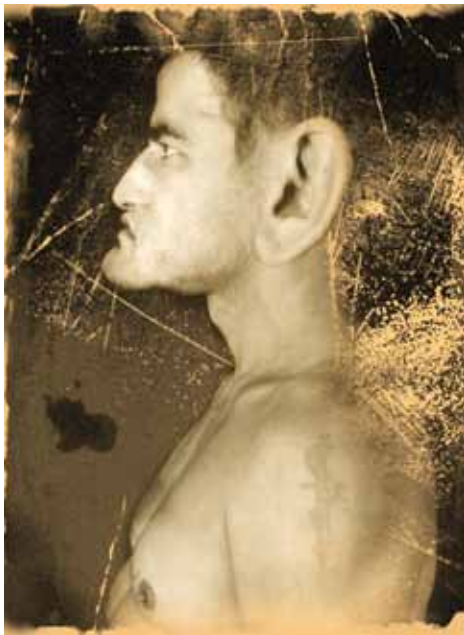
39



40



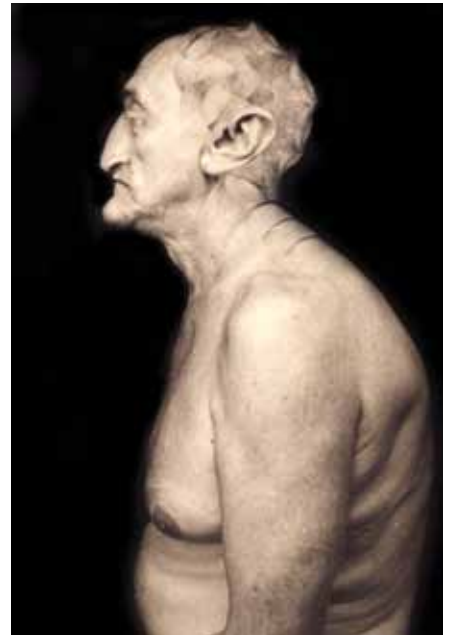
41



42



43



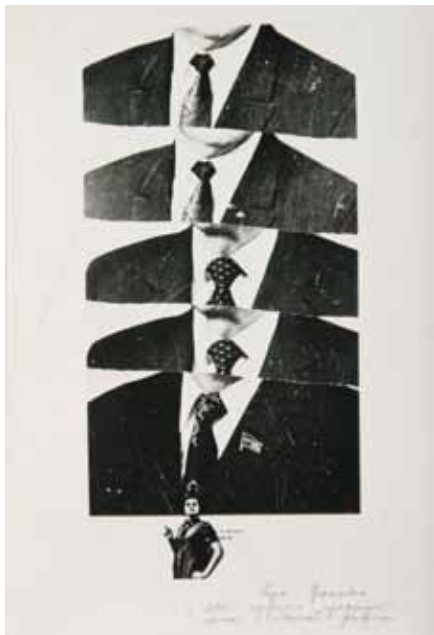
44



45



46



47



48



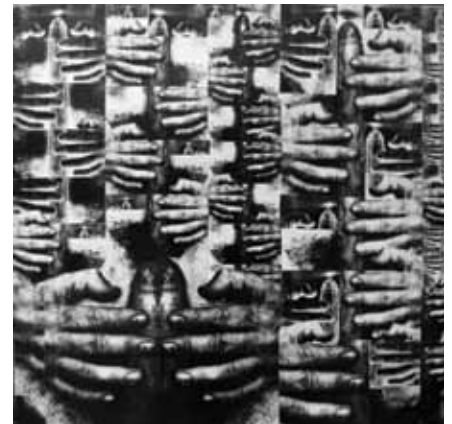
49



50



51



52



53



54



55



56



57



58

СОЦИАЛЬ- НЫЙ РЕПОРТАЖ

- 59 — 63 Борис Михайлов, из серии «Соляные озёра», 1986
- 64 — 66 Борис Михайлов, из серии «Танцы», 1978
- 67 — 70 Юрий Рупин, «Без названия», 1973–1978
- 71 — 79 Борис Михайлов, из серии «Красная серия», 1965–1978
- 80 Виктор и Сергей Кочетовы, «За водой», 2011
- 81 Виктор и Сергей Кочетовы, «Индустриальный репортаж», 2011
- 82 Виктор и Сергей Кочетовы, «Знаменосец», 2006
- 83 Виктор и Сергей Кочетовы, «Утро», 2008
- 84 — 89 Сергей Солонский, из серии «Самогонщики», 1998
- 90 — 93 Леонид Песин, из серии «Колония», 1983
- 94 — 97 Евгений Павлов, из серии «Алкогольный психоз», 1983
- 98 — 102 Андрей Авдеенко, «Выпускной», 2006
- 103 — 106 Григорий Окунь, «Родом из народа», 1987–1992

Отличительным признаком харьковской фотографии, начиная с 1970-х годов, стала социальная антиангажированность – художников интересовала документация непривлекательных и отталкивающих сторон повседневности. Объектом внимания становились маргинальные люди и феномены в противовес оптимистичному и ложному официальному репортажу. Очевидно, что фотография быстрее и эффективнее, чем другие медиа, может реагировать на социальное неблагополучие.

Репортажная съемка была часто сопряжена с определенными запретами и рисками, уязвимость фотографа делала его работу более героичной и легендарной. Стратегии репортажей Бориса Михайлова прямые и безжалостны, как плохой диагноз, сочувствие остается за кадром, и только такой жесткий message достигает поставленной цели.

Документация трудовых будней советской страны в репортажах харьковских фотографов часто пerversивна и балансирует на грани между критикой и любованием. В серии Сергея Солонского «Давай выпьем» (1993), посвященной пьянству в поездах, репортаж приобретает не только иронический, но еще и романтический контекст.

В условиях идеологического прессинга репортаж приравнивается к демонстрации гражданской позиции. Пронзительная «Архивная серия» (1988) Евгения Павлова иллюстрирует разные миры советского человека: от простой человеческой радости до жесткого бытописания социальной реальности.

Традицию альтернативного репортажа в 1980-х годах продолжает группа молодых фотографов «Госпром» (конструктивистское здание Госпрома – архитектурная эмблема Харькова). В группу вошли представители нового поколения: Михаил Педан, Владимир Старко, Игорь Манко, Леонид Песин, Геннадий Маслов, Сергей Братков, Костя Мельник. Участники «Госпрома» выбирают актуальную для начала перестройки стратегию – репортаж. Именно репортаж легализует андеграундность харьковской фотографии, выводя ее в сферу реальной политической декларации.



59



60



61



62



63



64



65



66



67



68



69



70



71



72



73



74



75



76



77



78



79



80



82



83



81



84



85



86



87



88



89



90



91



92



93



94



95



96



97



98



99



100



101



102



103



104



105



106

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ КИТЧА КАК МЕТОДА

- 107 — 111 Борис Михайлов, из серии «Лурики», 1971 – 1985
112 Виктор и Сергей Кочетовы, «Портрет синий», 1984
113 Виктор и Сергей Кочетовы, «Девочка весёлая», 1979
114 Виктор и Сергей Кочетовы, «Обход», 1981
115 Виктор и Сергей Кочетовы, «Паровоз ФД», 1982
116 — 117 Роман Пятковка, из серии «Коммунальная квартира», 2008
118 Игорь Чурсин, из серии «Крашенки», 1991–1993
119 Евгений Павлов, из серии «Тотальная фотография», 1990–1994
120 Юрий Рупин, «Игры фотографов», 1982

Официальная советская культура была монолитной по своей сути и оперировала лишь одним методом – социальным реализмом. Другой стратегией официальной культурной политики было поощрение китча как безопасного способа контроля массовой культуры. Безальтернативное разделение искусства на высокое и низкое привело к реверсивному процессу: художники андеграунда успешно использовали низовые формы творчества для создания концептуальных произведений. В фотографии эта демаркационная линия проходила через домашние фотографии и портреты. Недоступность цветной фотографии компенсировалась нанесением цвета на уже готовую черно-белую, недостаточно яркую для массового потребителя. На рынке бытовых фотоуслуг было популярным переснимать маленькие семейные фотографии на большой формат и раскрашивать их анилиновыми красками, что отнюдь не добавляло реалистичности изображению.

Первым этот концептуальный потенциал покрашенной фотографии реализовал Борис Михайлов в проекте «Лурики» (1971–1985), представлявшем собой большую серию бытовых семейных фотографий, раскрашенных «очень красиво». Легитимность «китча» как нового концептуального подхода во многом повлияла на вектор развития как харьковской фотошколы, так и актуального украинского искусства.



107



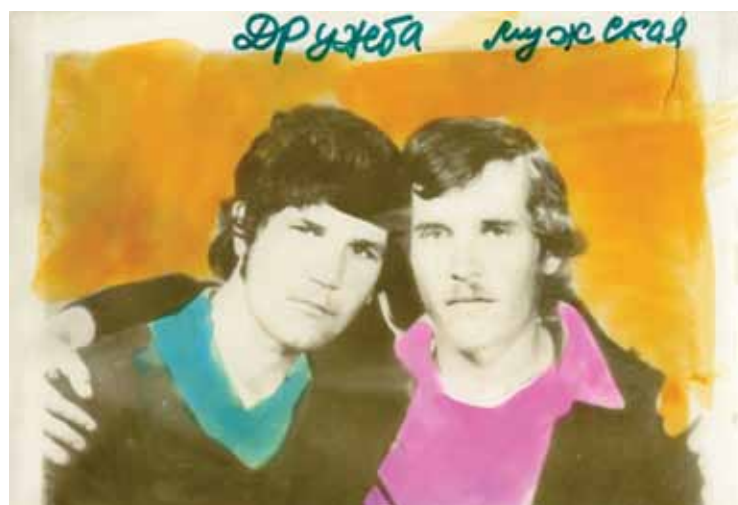
108



109



110



111



112



113



114



115



116



117



118



119



120

СОЦИАЛЬНАЯ ЭРОТИКА

- 121 — 130 Евгений Павлов, серия «Скрипка», 1972
131 — 140 Юрий Рупин, «Без названия», 1971–1975
141 — 144 Борис Михайлов, из серии «Календари», 1965–1968
145 Олег Малеваный, «Регина», 1998
146 Олег Малеваный, «Осенняя любовь», 1979
147 Олег Малеваный, «Таня», 1971
148 Виктор и Сергей Кочетовы, «В круге», 2008
149 Виктор и Сергей Кочетовы, «Комплимент», 2007
150 Виктор и Сергей Кочетовы, «Nudist Beach», 1977
151 Виктор и Сергей Кочетовы, «Мобилография», 2008
152 — 154 Роман Пятковка, из серии «Игры Голых», 1992

Обнаженное тело – еще один характерный маркер харьковских фотографов. Обилие голых тел на фотографиях было прямо пропорционально обилию цензуры и запретов, окружавших тему наготы. Обнаженное тело является абстрактным символическим выражением свободы, нетабуированной данностью и поэтому опасной зоной в идеологически детерминированном пространстве позднего советского времени. Отсутствие одежды снимает социальные различия, дает свободу и одновременно создает сексуальную интригу. Обыденность и незащищенность голого тела провоцируют открытость и откровенность высказывания.

Изображение голого мужского тела, так же как и женского, оставалось табуированной территорией. Классическая скульптура, голые торсы металлургов и колхозников были частью идеологического и идеализированного мифа. В этом контексте знаменитая серия Евгения Павлова «Скрипка» (1972) – беспрецедентная съемка обнаженных мужчин, хиппи и битников, абсолютно новаторская и в содержании, и в кинематографичном изысканном исполнении. Разрушая привычные консервативные моральные границы, художники устанавливали новые нормы, которые сегодня уже не кажутся шокирующими. Знаменитые коллажи Юрия Рупина с обнаженными девушками в городе (1975), показанные на зарубежной выставке, привели к далеко идущим репрессивным событиям, в том числе к закрытию харьковского клуба фотографов.

Самый продуктивный исследователь женского тела Роман Пятковка в своих сериях «Игры либидо» (1992), «Игры голых» (1992), «Военные карты любви» (2010), исследует телесность в ее самых разных проявлениях: от тонкой эротики до жесткой порнографии. Брутальность и сексуальный флер в его фотографиях дезориентируют и шокируют.



121



122



123



125



124



126



127



128



129



130



131



132



133



134



135



136



139



137



138



140



141



142



143



144



145



146



147



148



149



150



151



152



153



154

ПОКРАСКА

- 155 Олег Малеваный, «Возраст любви», эквиденситы, 1973
- 156 Олег Малеваный, «Нет», эквиденситы, 1972
- 157 Олег Малеваный, «Старый Таллин», эквиденситы, 1974
- 158 Виктор и Сергей Кочетовы, «Без названия», 1991
- 159 Виктор и Сергей Кочетовы, «Трактор», 1982
- 160 Виктор и Сергей Кочетовы, «Уличные вертикали», 1995
- 161 Виктор и Сергей Кочетовы, «Детали интерьера», 1977
- 162 – 164 Борис Михайлов, из серии «Париж», 1989
- 165 – 168 Евгений Павлов и Владимир Шапошников, из проекта «Общее поле», 1995–1996
- 169 Олег Малеваный, «Даша», 1989–1990
- 170 Олег Малеваный, из серии «Праздник который всегда со мной», 1979
- 171 Олег Малеваный, из серии «Праздник который всегда со мной», 1984
- 172 – 174 Евгений Павлов и Владимир Шапошников, из проекта «Другое небо», 2000–2003
- 175 – 179 Игорь Чурсин, из серии «Крашенки», 1991–1993
- 180 – 182 Игорь Манко, «Пейзаж – Town motifs with clouds», 1986
- 183 – 185 Анатолий Макиенко, «Без названия», 1987
- 186 – 188 Михаил Педан, серия «Ленивый охотник», 2002

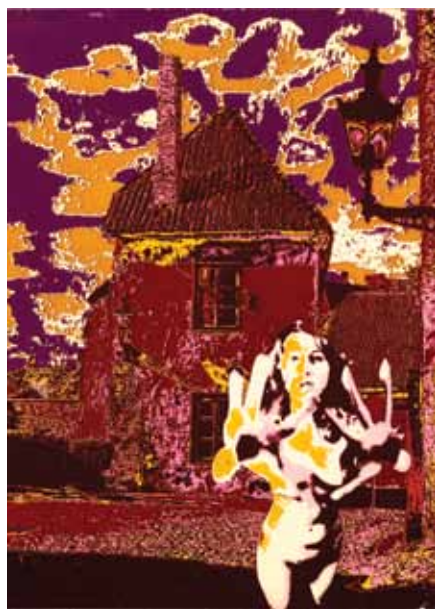
В 1960–70-х годах цветная фотография была уделом избранных фотографов в силу технической сложности проявки и печати. Лишь немногие работали с цветом, а тем более решались на эксперименты в этой сфере. Исключением стало творчество Олега Малеваного – он единственный сконцентрировался на работе с цветом, его знаменитая фотолаборатория стала легендой среди харьковских фотографов. Радикальные опыты с печатью цветных снимков привели Олега Малеваного к освоению техники «эквиденситы» (1972) – изображений с ограниченным количеством тонов, состоящих из нескольких зон с равной оптической плотностью. Непривычно яркие, балансирующие на грани с абстрактной живописью, фотографии произвели революционный для своего времени эффект. Сложнейшая, практически магическая технология эквиденситов открыла новый спектрографический потенциал цветной фотографии, позволяя получить многокрасочное изображение вручную.

Раскрашивание фотографий создавало ту ироническую дистанцию, которая была необходима для превращения обыденного снимка в объект искусства. Эстетически чувствительные и циничные харьковские фотографы быстро взяли раскраску в свой арсенал.

Большие серии раскрашенных фотографий появились у Евгения Павлова, в его самостоятельных сериях и в совместной работе с Владимиром Шапошниковым (1995–2003), у Виктора Кочетова (1979), Анатолия Макиенко (1987), Романа Пятковки (1988), Игоря Чурсина (1991). Используя живописный потенциал раскрашивания, каждый из авторов представляет индивидуальную манеру, подчеркивая тональность и характер изображения, – ироничный, романтический, ностальгический, абсурдный, психоделический или провокационный. Экспрессивные и интеллектуальные стратегии раскрашивания привнесли в фотографию не только возможности живописи, но и кардинально поменяли статус фотокарточки – отпечаток становится экспериментальным пространством, открытым для трансформации различными медиа. Живописная фотография представляет беспрецедентный эстетический феномен, ставший маркером харьковской фотографии.



155



156



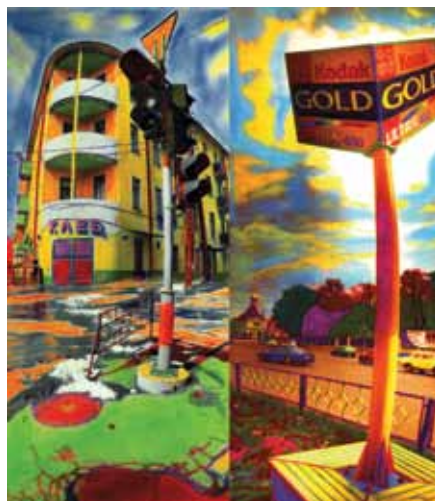
157



158



159



160



161



162



163



164



165



166



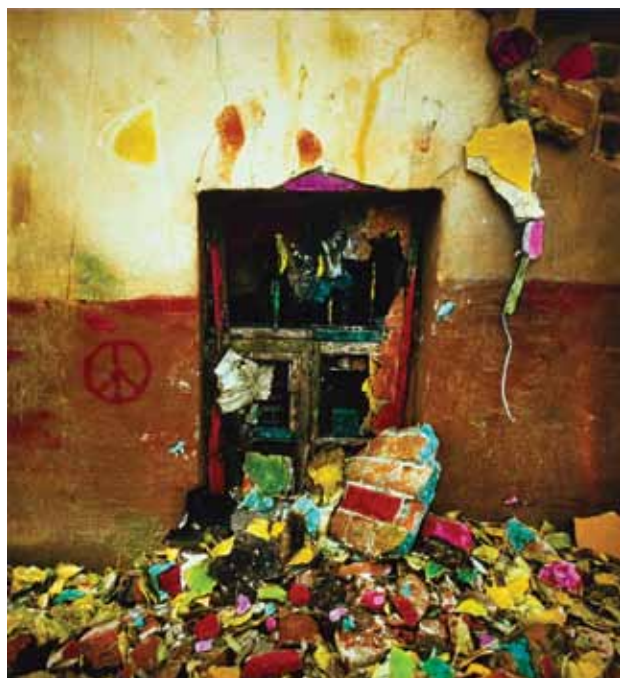
167



168



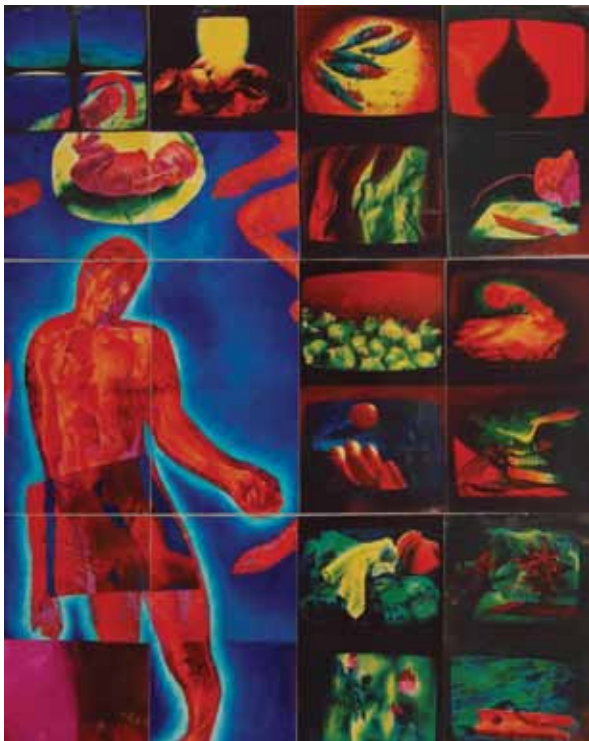
169



170



171



172



173



174



175



176



177



178



179



180



181



182



183



184



185



186



187



188

ПАНОРАМА

Обычно панорамная съемка носит торжественный и пафосный характер. В работах же харьковчан панорама – всего лишь еще один способ захватить максимально больше пространства одновременно, зафиксировать как можно больше неприукрашенной реальности. Панорамная съемка, сродни человеческому взгляду, охватывает более широкий угол происходящего, включая множество деталей с периферии зрения. В панорамных снимках меняется не только пропорция кадра, но и возникает иллюзия присутствия, сопричастности, возникает более доверительный рассказ.

Серии Бориса Михайлова «Сумерки» (1993) и «У земли» (1991) – показательны беспощадная панорама социального неблагополучия и экзистенциального уныния. Панорамы Харькова (1978-1995) у Виктора Кочетова насыщены людьми и событиями, они передают атмосферу пыльного, неуютного для жизни города. Оптимистичные морячки на ВДНХ в Москве авторства Сергея Браткова – пример другой, абсурдно ироничной панорамной постановки.

- 189 — 192 Сергей Братков, из серии «Моя Москва», 2003
- 193 — 196 Борис Михайлов, из серии «Сумерки», 1993
- 197 — 200 Борис Михайлов, из серии «У Земли», 1991
- 201 Виктор и Сергей Кочетовы, «Из Кременчуга в Полтаву», 1995
- 202 Виктор и Сергей Кочетовы, «Цирк», 1978
- 203 Виктор и Сергей Кочетовы, «Газету читает», 1978
- 204 Виктор и Сергей Кочетовы, «Угощение чаем», 1977
- 205 Виктор и Сергей Кочетовы, «Лето пионерское», 1983
- 206 Виктор и Сергей Кочетовы, «Водопой», 1983



189



190



191



192



193



194



197



198



201



202



203



204



205



206



195



196



199



200

ЛИЧНОЕ

- 207 — 210 Сергей Братков, из серии «Нет Рая», 1995
- 211 — 215 Евгений Павлов, из книги «Дом быта», 2003
- 216 — 218 Борис Михайлов, из серии «Я не Я», 1992
- 219 — 221 Сергей Солонский, из серии «Бестиарии», 1991–1994
- 222 — 223 Борис Редько, «Без названия», 1990
- 224 Борис Редько «Встреча», 1987
- 225 Виктор и Сергей Кочетовы, «Охраняю огород», 1995
- 226 Виктор и Сергей Кочетовы, «Яблоки, арбузы, розы ...», 1994
- 227 — 230 Роман Пятковка, «Военные карты любви», 2010
- 231 — 235 Александр Папакица, выставка «Крыша», 1998
- 236 Борис Михайлов, из серии «Вязкость», 1982

Автобиографическая фотография в кругу харьковских фотографов приобретает новое значение. Это не документация героических будней и не портреты счастливого человека, а пронзительный личный рассказ антигероя. Самая показательная серия в этом ряду – «Я не Я» Бориса Михайлова (1992). Немолодой голый мужчина в причудливых позах – такой радикальный автопортрет впервые демонстрирует интимное в статусе произведения искусства, выводя автопортрет в область социального.

В меняющемся фотографическом сообществе происходит переосмысление личности художника, возникают новые возможности говорить небанально о простом. Аналитический подход к собственному «я» стал неотъемлемой частью символического и онтологического освобождения личности. Семейная серия Сергея Браткова «Нет рая» (1995) – рассказ о быте своих близких людей, где повседневное и есть пронзительное настоящее, которое находится за гранью идеологического нарратива и диктата норм, где происходит постоянный компромисс между добром и злом.

«Дом быта» Евгения Павлова (2003) – иллюстрация трогательных и жестких, ностальгических и brutальных будней. Новое поколение харьковских фотографов наследует традицию личного рассказа, оставляя его за гранью обычного нарратива. Так, в проекте Андрея Авдеевко «Шарики» (1996), рефреном которого стали стеклянные шарики, повествование словно перекачивается от одного важного личного момента к другому.



207



208



209



210



211



212



213



214



215



216



217



218



219



220



221



222



223



224



225



226



227



228



229



230



231



232



233



234



235

моя



Автобиограф.

Я, Михайлов Борис Андреевич,
1938 г. рождения, украинец, б.п.
Отец. Михайлов Андрей Николаевич,
украинец, 1909 г.р. Мать. Михайлова-Хал Марко
на. еврейка. 1911 г.р. Брат. Михайлов Иосиф

КОНЦЕПТУАЛЬ- НЫЕ ПРОЕКТЫ/ ГАЛЕРЕИ

- 237 — 239 Борис Михайлов, из серии «Неоконченная диссертация», 1984
- 240 — 242 Сергей Братков, из серии «Принцессы», 1996
- 243 Виктор и Сергей Кочетовы, «Комментарии, ассоциации. Акт первый», 1991
- 244 Виктор и Сергей Кочетовы, «Комментарии, ассоциации. Гамлет», 1991
- 245 Виктор и Сергей Кочетовы, «Комментарии, ассоциации. Горацио. О день и ночь!», 1991
- 246 — 249 «Группа быстрого реагирования»: Борис Михайлов, Сергей Братков, Сергей Солонский, Вита Михайлова, «Если бы я был Немцем», 1994
- 250 — 256 Евгений Павлов, «Затмение», 1999
- 257 — 258 Игорь Чурсин, «Украинско-монгольское народное искусство», 1994
- 259 — 261 Сергей Солонский, из серии «Бестиарии», 1996–1997
- 262 — 264 Владимир Старко, «Мужчина из поколения посредников», 1982
- 265 — 266 Владимир Старко, «Без названия», 1982
- 267 — 270 Андрей Авдеенко, «Фейерверк для бродячих собак», 1999
- 271 — 273 Роман Пятковка, из серии «Схемы», 2005
- 274 — 277 Борис Михайлов, из серии «История болезни», 1997–1998
- 278 — 281 Сергей Братков, из серии «Армейские девушки», 2000
- 282 — 285 Сергей Солонский, из серии «Бестиарии», 1991–1994
- 286 Виктор и Сергей Кочетовы, «Проспект...», из серии «Мои бигборды», 2003
- 287 Виктор и Сергей Кочетовы, «Есть воздух, есть движение. Нет резкости. Счёт—2:1», из серии «Мои бигборды», 2003
- 288 Виктор и Сергей Кочетовы, «Шаровка, в замок», из серии «Мои бигборды», 2004
- 289 Виктор и Сергей Кочетовы, «Lenin Baby», из серии «Мои бигборды», 2004
- 290 Виктор и Сергей Кочетовы, «Район называется 'Красный Луч'», из серии «Мои бигборды», 2003
- 291 Виктор и Сергей Кочетовы, «Medical Competition», из серии «Мои бигборды», 2005
- 292 — 294 Валерий и Наталия Черкашины, «Любовь народа к искусству для народа», 1991
- 295 — 297 Виктор и Сергей Кочетовы, «Всё моё», 1993

Интеллектуальную моду на создание концептуальных проектов ввел Борис Михайлов, имевший дружеские и профессиональные связи с московскими концептуалистами. Переориентация с эмоционального восприятия фотографии к анализу, главенство идеи над образами появились уже в ранних работах харьковских фотографов. Формируется новый аналитический язык, который включает в себя и творчество, и описание процесса создания. Классическими примерами концептуального воплощения могут служить «Неоконченная диссертация» Бориса Михайлова (1984), фотографии с текстами Виктора Кочетова (1991), «Схемы» Романа Пятковки (2005). Тексты, графики, схемы и цифры освобождают фотографию от образности и превращают высказывание в художественный жест.

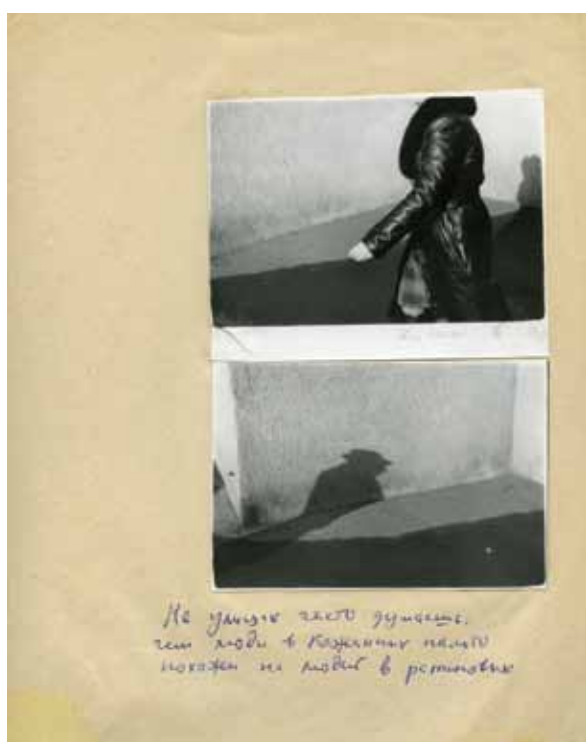
Значительную роль в формировании поля интеллектуального напряжения сыграло появление автономных выставочных пространств – независимых галерей. Первой такой площадкой стала галерея «Up/Down», открытая Сергеем Братковым в собственной мастерской. За 5 лет существования галереи, с 1993 по 1997 годы, в «Up/Down» прошло более 20 выставок альтернативного искусства. Открытия выставок часто становились провокационными перформансами: в галере пел хор педучилища, выставлялись вырванные из книг репродукции, дымили кадилами священники. Среди выставок галереи особенно хочется отметить проект «Если бы я был немцем» (1994) Бориса Михайлова, Сергея Браткова, Сергея Солонского – рефлексия по поводу сложных и болезненных отношений между оккупантами и оккупируемыми. В дальнейшем проект получил широкое международное признание.

В 1997 году открывается галерея «Палитра», в которой до 2005 года состоялось около 100 выставок, локальных и международных. Основатель Андрей Авдеенко выбирает стратегию кураторского соучастия во всех проектах галереи. Проекты Андрея Авдеенко отмечены необычными экспозиционными решениями: фотографии, живопись, графика и объекты обретали новый контекст в кураторских инсталляциях.

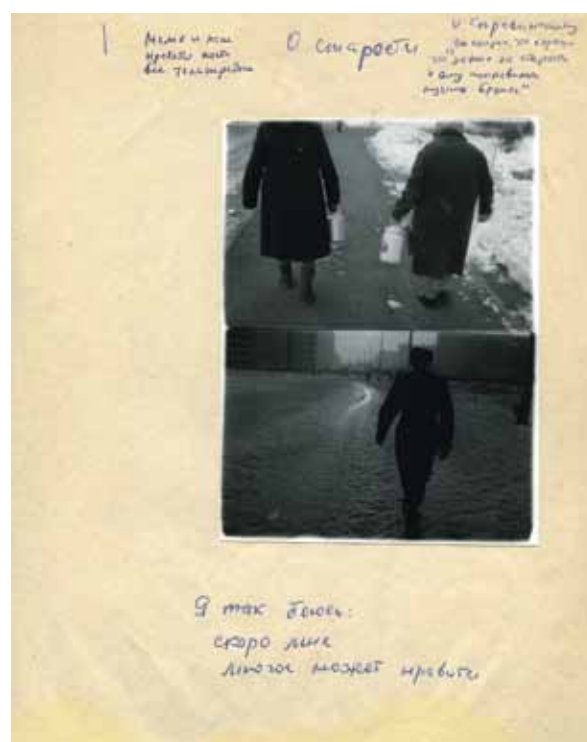
Проекты художников Валерия и Наталии Черкашиных родом из социалистического прошлого, реинтерпретируя знаки и символы былой идентичности, авторы исследуют их новый визуальный потенциал.



237



238



239



240



241



242



243



244



245



246



247



248



249



250



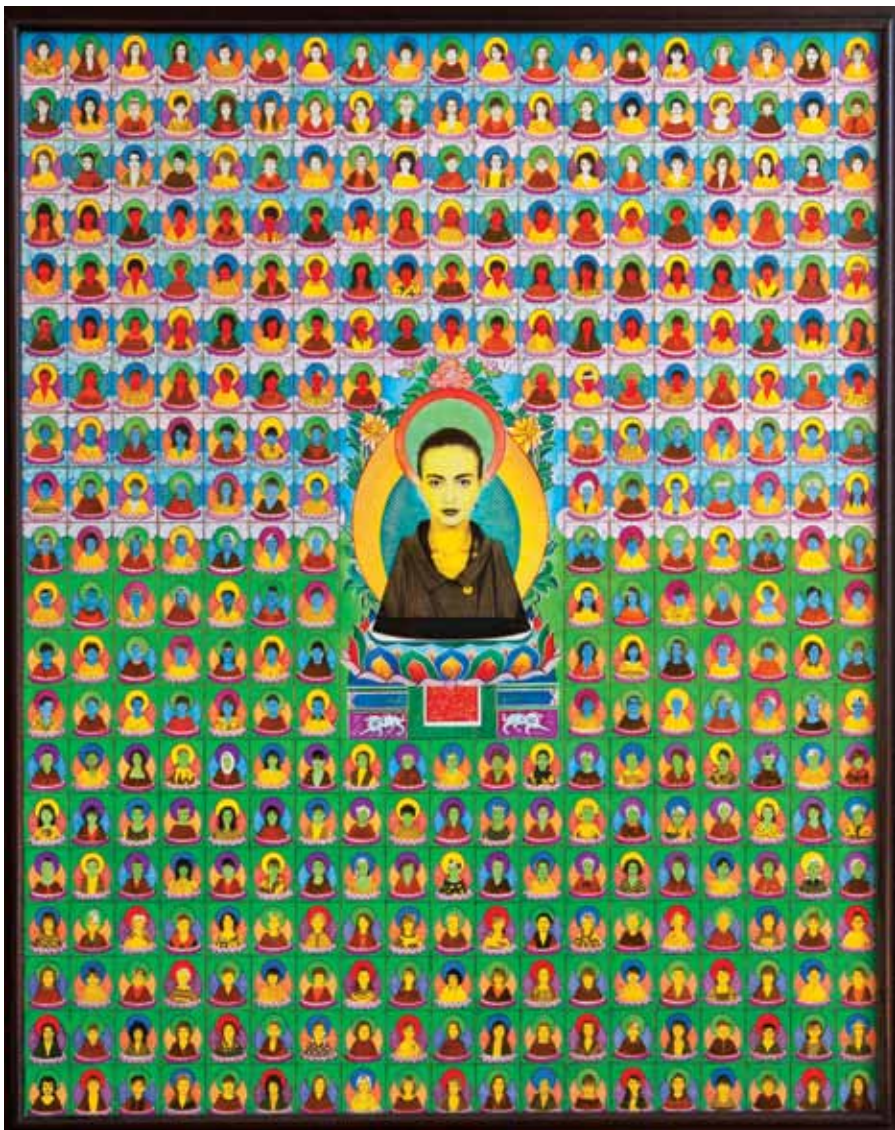
251



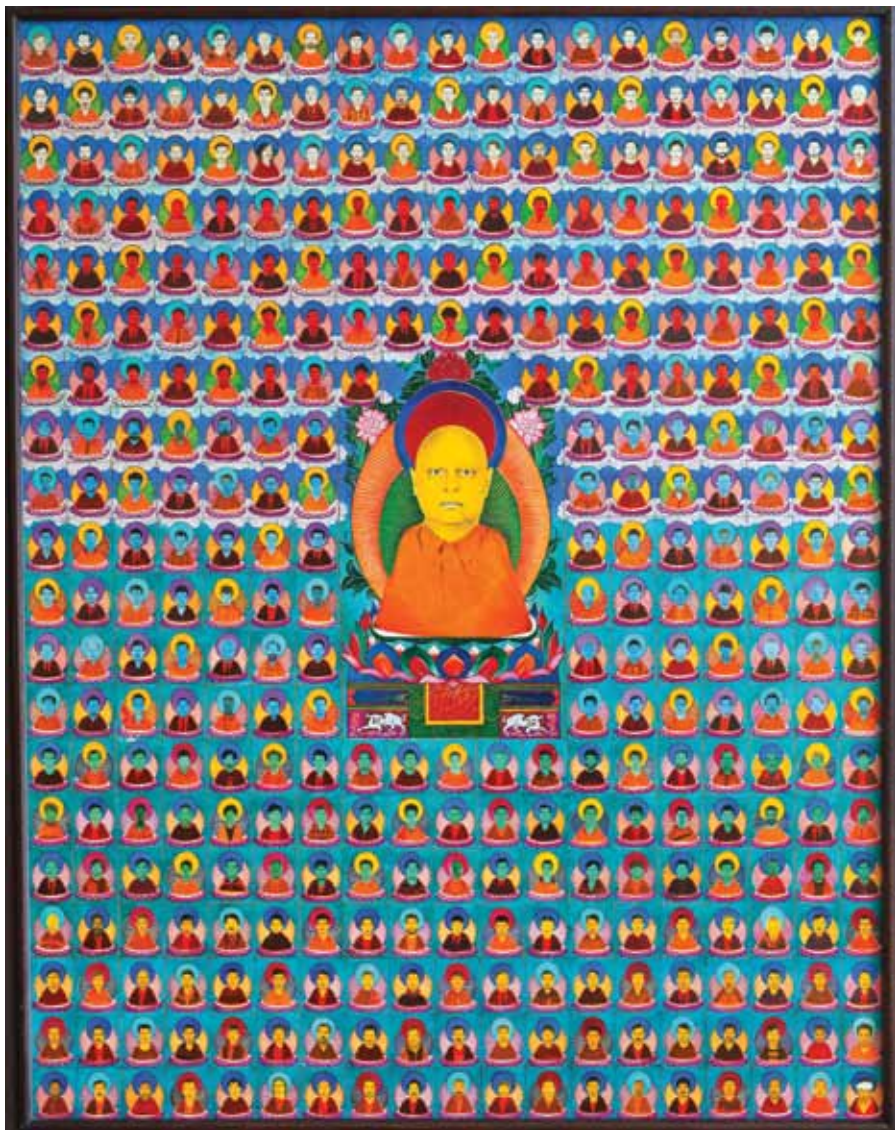
252



253



257



258



259



260



261



254



255



256



262



265



267



263



266



268



264



269



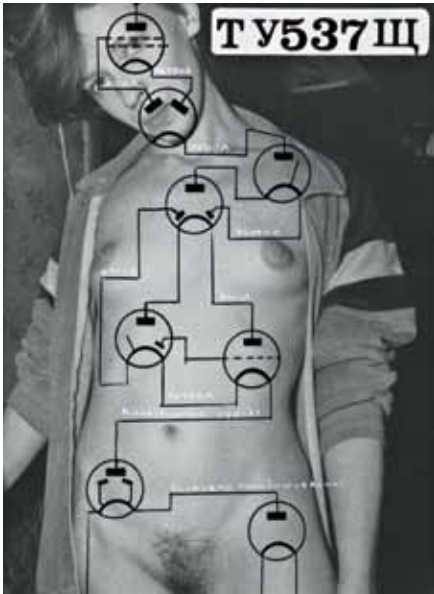
270



271



272



273



274



275



276



277



278



279



280



281



282



283



284



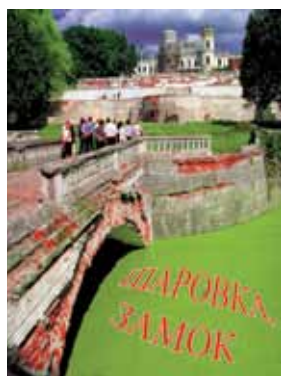
285



286



287



288



289



290



291



292



293



294



295



296



297

АНОНИМНАЯ ФОТОГРАФИЯ

Использование анонимной фотографии, так называемого фотографического мусора, начавшееся с проекта Бориса Михайлова «Лурики» (1971–1985), получило широкое распространение в среде харьковских фотографов. Анонимность авторства помогает сохранять дистанцию по отношению к снимку и использовать его как основу для создания собственного сообщения. Намеренное вторжение в чужое изображение становится тактическим нарративным приемом, усугубляющим драматизм фотографии.

Так, некачественные старинные снимки в серии Романа Пятковки «Фантомы» (1989) превращаются в монструозные привидения. Ироничная серия Андрея Авдеенко «Менталитет» (2003) демонстрирует действительную «интеллектуальную» мощь рядовых милиционеров. Владислав Краснощек беспощадно разрисовал старинные фотографии в своем проекте «Негативы хранятся» (2011), тем самым символически продлевая жизнь старой фотографии в новом гротескном контексте.

- 298 — 301 Роман Пятковка, «Голодомор. Фантомы 30-х годов», 1989
- 302 — 305 Евгений Павлов, из серии «Тотальная фотография», 1990–1994
- 306 — 309 Борис Михайлов, из серии «ТВмания», 1996–2000
- 310 — 315 Андрей Авдеенко, «Менталитет», 2003



298



299



300



301



302



303



304



305



306



307



308



309



310



311



312



313



314



315

ПАРНЫЕ ФОТОГРАФИИ

- 316 — 317 Борис Михайлов, из серии «Двойки», 1978
318 — 319 Роман Пятковка, из серии «Русско-Английский разговорник», 2000
320 Виктор и Сергей Кочетовы, «Городское», 2006
321 Виктор и Сергей Кочетовы, «На рельсах», 2007
322 — 325 Евгений Павлов и Владимир Шапошников, из серии «Парнография», 1997 – 1998
326 — 328 Евгений Павлов, из серии «20 натюрмортов», 1998
329 — 330 Михаил Педан, из серии «Stereotyp», 2005 – 2012

В непростой типологии работ харьковских фотографов обращает на себя внимание использование двойных изображений. Синхронизация двух разных изображений в одной работе – частый мотив в больших сериях харьковских фотографов. Совмещение и различных, и похожих снимков раздвигает временные границы фотографии, создавая особую длительность в противовес ощущению «здесь и сейчас». В «Натюрмортах» (1998) Евгения Павлова парные изображения будто останавливают время, создавая хрупкую иллюзию безвременья. В другой его серии – «Парнография» (1998) – раскрашенные парные фотографии, наоборот, приводят к эмоционально насыщенному диалогу, пронизанному эротическими импульсами. Виктор Кочетов совмещает бытописательские фотографии, в которых отражена динамика повседневной жизни. Драматическое удвоение в серии Романа Пятковки «Русско-Английский разговорник» (2000) нагнетает трагическую безысходность «любвонной» истории. В своей книге «stereotyp» (2011) Михаил Педан развивает тему стереовосприятия тонкой игрой с очень похожими и разными снимками, связанными или пространством, или временем в едва уловимое повествование.



316



317



318



319



320



321



322



323



324



325



326



327



328



329



330

ОБРАЗ СРЕДНЕГО ЧЕЛОВЕКА

- 331 — 334 Юрий Рупин, «Без названия», 1982
335 — 338 Борис Михайлов, из серии «Бердянск, пляж, воскресенье с 11 до 13 часу дня 1981», 1981
339 Виктор и Сергей Кочетовы, «Желтый бантик», 1982
340 Виктор и Сергей Кочетовы, «В коровнике», 1978
341 Виктор и Сергей Кочетовы, «На службе», 1979
342 Виктор и Сергей Кочетовы, «Мужчина на трёхколёсном тракторе», 1982
343 — 344 Сергей Солонский, из серии «Давай выпьем», 1993
345 — 349 Евгений Павлов, из серии «Учения по гражданской обороне», 1986
350 — 353 Андрей Авдеенко, «Отчет инопланетянина», 1998
354 — 355 Михаил Педан, из серии «Метро», 1986—1988

Несмотря на многочисленные трансформации технического и концептуального свойства, харьковская фотография оставалась антропоморфной по своей сути. Центром и смыслом снимков был человек в разных ипостасях: телесной, онтологической, эстетической и антиэстетической.

В советской журналистике человек преимущественно был неправдоподобным, универсальным и радостным. В то же время в среде андеграундных фотографов возникает свой, отличный от официального, образ среднего человека. В центре внимания оказывается не богатый и не бедный, не красивый и не уродливый – человек как все, из серой массы. С одной стороны, героизация простого человека все же была критической и часто ироничной, с другой стороны – это было обращение к экзистенциальной, глубокой стороне существования.

«Бердянск» Бориса Михайлова (1981), «Королева микрорайона» Юрия Рупина (1982), доярки и балерины Виктора Кочетова (1978-1982), «Давай выпьем» Сергея Солонского (1993), герои повседневности в «Инопланетянине» Андрея Авдеенко (1998) – все они предстают в отстраненном, фантастическом окружении, исследуемые взглядом «другого». Несмотря на формулировку «образ среднего человека», которую использовали фотографы, герой снимков не обезличен. Наоборот, его онтологическое «нечто» становится более рельефным.



331



332



334



333



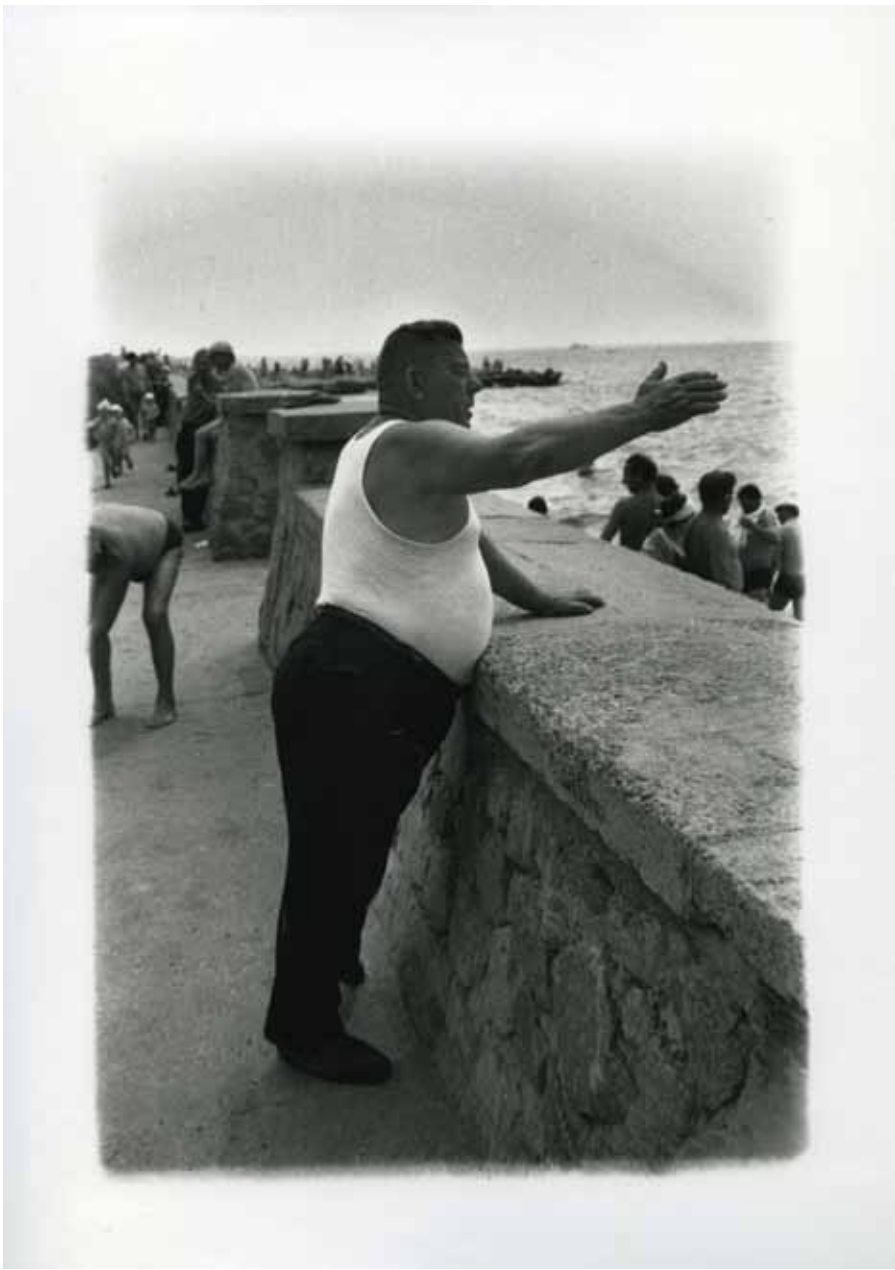
335



336



337



338



339



340



341



342



343



344



345



346



347



348



349



350



352



351



353



354



355

ПРЯМОЕ ДЕЙСТВИЕ/ АКЦИИ

- 356 — 358 «Группа быстрого реагирования»: Борис Михайлов, Вита Михайлова, Сергей Братков, «Ящик для трех букв», 1994
- 359 — 363 «Группа быстрого реагирования»: Борис Михайлов, Сергей Братков, «Жертвоприношение богу войны», 1994
- 364 — 366 «Группа быстрого реагирования»: Борис Михайлов, Сергей Братков, Сергей Солонский, Вита Михайлова, «Плюю на Москву», 1995
- 367 — 370 «Группа быстрого реагирования»: Сергей Братков, Сергей Солонский, «Выборы», 1997
- 371 «Группа быстрого реагирования»: Борис Михайлов, Сергей Братков, Сергей Солонский, Вита Михайлова, «Рафаэль», 1994
- 372 — 374 Андрей Авдеенко, галерея «Палитра», «Дай пять», 1999
- 375 — 379 Игорь Карпенко, «Так!Как?», 2005

Период конца 1970-х – начала 1980-х годов ознаменовался спадом активности группы «Время», каждый из участников выбрал индивидуальные подходы. В результате реакции на быстро меняющуюся социальную и политическую реальность происходит новый виток в развитии харьковской фотошколы – переход к действию. Ко всему многообразию инноваций харьковских фотографов добавляется акционизм – другая опасная деятельность, в которой взаимодействие с аудиторией рискованно и непредсказуемо. Последствиями акций становятся произведения гибридного жанра: действие, документация, инсталляция – мощный медийный арсенал, ранее не задействованный в художественном контексте Харькова начала 1990-х годов.

«Группа быстрого реагирования», сформированная Борисом Михайловым, Сергеем Братковым, Сергеем Солонским и Витой Михайловой, была стратегически ориентирована на провокационные акции с использованием фото- и видеодокументации. Знаменитые акции «Плюем на Москву» (1995) (Харьковский зоопарк), «Ящик для трех букв» (1994), «Жертвоприношения богу войны» (1994) (в рамках «Алхимической капитуляции», организованной ЦСИ Сороса на корабле «Славутич», Севастополь, Крым, 1994) вошли в антологию украинского акционизма. Документация перформанса «Выборы» Сергея Браткова и Сергея Солонского (1997), проведенного ими 10 декабря 1997 года, в день выборов в Верховный Совет, остается мощной метафорой нашей «реальной» демократической социальности.



356



357



358



359



360



361



362



363



364



365



366



367



368



371



369



370



372



373



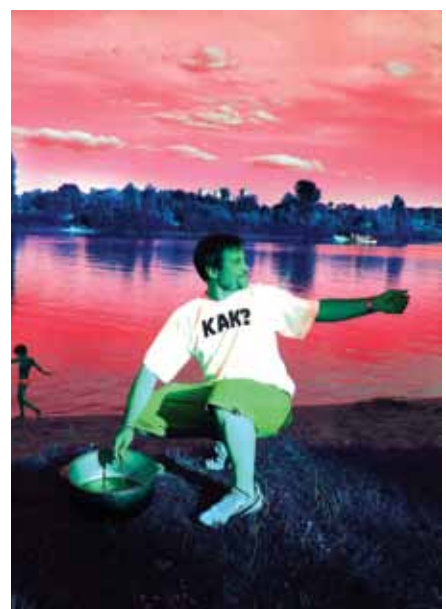
374



375



376



377



378



379

ФОТО- ИНСТАЛ- ЛЯЦИЯ

- 380 Борис Михайлов, из серии «История болезни», Музей современного искусства, Нью-Йорк, 2011
- 381 Борис Михайлов, из серии «Я не Я», Pinchuck Art Centre, Киев, 2010
- 382 — 384 Борис Михайлов, «У земли», Gallery Barbara Weiss, Берлин, 2011
- 385 — 386 Сергей Братков, инсталляция «ОМОН 2002», BOZAR, Брюссель, 2005
- 387 Сергей Братков, инсталляция, S.M.A.K., Гент, 2005
- 388 Сергей Братков, «Леденцы», фото, карамель, дерево, 1996
- 389 Сергей Братков, «В стогах», фотография, дерево, металл, 1996
- 390 Сергей Братков, «Замороженные пейзажи», фотография, лед, металл, 1993
- 391 Сергей Братков, «Фаюр – Союз», S.M.A.K., Гент, 2005
- 392 Сергей Братков, «Вагина – моя Родина», 52я Венецианская биеннале, украинский павильон, 2007
- 393 Сергей Братков, «Одеяло № 1», фототкань, полиэтилен, 1988
- 394 Сергей Братков, «На вулкане», инсталляция, Baltic Centre for Contemporary Art, Гейтсхед, 2007
- 395 Сергей Братков, из серии «Исус», бумага, чернильный принт, 2003
- 396 Андрей Авдеенко и Алексей Есюнин, «Отчёт инопланетянина», галерея «Палитра», 1998
- 397 Андрей Авдеенко, «Между небом и ...», галерея «Палитра», 1999
- 398 Владимир Филиппов, «Добавочный элемент на фоне тибетского пейзажа», галерея «Палитра», 2002
- 399 Роман Пятковка, «Армагидон», Арль, 1998
- 400 Авдеенко, Павлов, Песин, Карпенко, Кочетов, Шапошников, проект «Кольцо времени», галерея «Палитра», 1997
- 401 Виктория Воложинская, «Любит – не любит», галерея «Палитра», 1999
- 402 — 406 Андрей Авдеенко, «Шарики», 1996
- 407 — 408 Валерий и Наталия Черкашины, «Прощайте любимые портреты Европейского народа: здравствуй Евро», штаб-квартира Всемирного банка, Вашингтон, 1999–2000

Выход за рамки формата 50х60 см и эксперименты с большим размером свидетельствуют о трансформации изображения в сторону картины, в самостоятельное произведение вне технологической классификации. Новатором в технологии, как обычно, выступил Борис Михайлов в проекте «Я не я» (1994). Серия Сергея Солонского «Бестиарии» (1991), напечатанная в большом формате, одновременно напоминает экспрессивную живопись и эксперименты с эктоплазмой, формируя выразительную и невесомую телесность. «Армагедон» Романа Пятковки (1998) и «Другое небо» Евгения Павлова и Владимира Шапошникова (2000-2003) – эти масштабные коллажи с многослойным содержанием обретают свою выразительность именно в большом формате.

Со временем способы экспонирования фотографии становятся все более разнообразными и более радикальными. Многообразие жанров современного искусства, которые осваивает фотография, свидетельствует о новой стратегии – своеобразной «глобализации» фотографии, утрате уникального статуса. В момент, когда фотография становится частью инсталляции, речь идет уже об унифицированном произведении искусства вне фотографического дискурса и какой-либо традиции.

Инсталляции Сергея Браткова «Замороженные пейзажи» (1993) и «Леденцы» (1996), так же как и его ситилайты, уже не в полной мере принадлежат харьковской школе фотографии, это, скорее, последствия концептуальных инноваций и следующий, уже самостоятельный этап развития.

Экспозиционная деятельность Андрея Авдеенко, его индивидуальные проекты и выставки в галерее «Палитра», с одной стороны, тесно связаны с традицией и представителями харьковской фотошколы, с другой – уже выходят за рамки традиционной преемственности.



380



381



382



383



384



385



386



387



388



389



390



391



392



393



394



395



396



397



398



399



400



401



402



403



404



405



406



ПРЕЕМ- СТВЕН- НОСТЬ

- 409 — 412 Роман Минин, «Сны о войне», 2010
413 Группа «SOSка», «Они на улице», 2006
414 — 416 Николай Ридный, «Лежи и жди», 2006
417 Артем Волокитин, «Золотое сечение», 2006
418 Артём Волокитин, «Касательная», 2007
419 — 421 Оксана Курчанова, «Будуар королевы», 2011
422 — 424 Александр Маслов, «Без названия», 2006
425 — 428 Сергей Попов, «Умывальник», 2007
429 — 432 Белла Логачева, «Лиля», 2006
433 — 435 Группа «Шило», Василиса Незабаром, «Ар-кубо», 2011
436 — 439 Группа «Шило», Владислав Краснощек, «Третьяковка», 2011–2012
440 — 442 Группа «Шило», Владислав Краснощек, «Жанровые комиксы», 2010–2012
443 — 448 Кирилл Мешков, «Чугуев в рисунках», 2011
449 — 452 Группа «Шило», Василиса Незабаром и Юлия Дроздек, «Мебель с Гадяча», 2012
453 — 455 Группа «Шило», Юлия Дроздек, «Люблю как пахнет женщина», 2009
456 — 458 Группа «Шило», Владислав Краснощек, «Негативы хранятся», 2011
459 — 461 Группа «Шило», Василиса Незабаром, «Мед», 2010
462 — 464 Группа «Шило», Владислав Краснощек, «Мульти», 2010
465 Группа «Шило», Владислав Краснощек, из серии «Крашенки», 2011
466 — 468 Группа «Шило», Юлия Дроздек, «Хуи», 2011
469 — 471 Группа «Шило», Сергей Лебединский, «Без названия», 2010–2011
472 — 474 Группа «Шило», Вадим Трикоз, «Без названия», 2010–2011
475 — 477 Группа «Шило», Сергей Лебединский, из серии «Арабатская», 2008
478 Группа «Шило», Владислав Краснощек, из серии «Вагнеровский пикториализм», 2011



409



411

Новый пластический и концептуальный язык в фотографии, созданный старшим поколением харьковских фотографов, со временем становится традицией, открытой к трансформации, и успешно интегрируется в меняющийся художественный контекст. Молодое поколение фотографов признает преемственность харьковской школы фотографии образца 1970-90-х годов. В 2010 году была создана группа «ШИЛО» фотографами Сергеем Лебединским, Василем Незабаром, Владиславом Краснощек и Вадимом Трикозом. Все они адепты аналоговой черно-белой фотографии, их выставки-перформансы отмечены дерзкой провокационностью и неординарными формальными решениями.

Визуализация вариативной телесности – один из лейтмотивов в творчестве молодого поколения харьковских художников. Артем Волокитин отстраненно исследует фрагменты тела. Юлия Дроздек создает микро-истории в откровенных постановочных сценах. Никогда не заканчивающиеся приключения тела, экзистенциальная беззащитность и бравада в фотографиях Сергея Попова типологически попадают в универсум личного, культивируемый харьковской фотографией.

В раскрашенных фотографиях Романа Минина и коллажах Оксаны Курчановой основные тренды харьковской фотографии обретают новое, актуальное звучание. Особая онтологическая компонента харьковского современного искусства отражена в акциях группы «SOSка» (Николай Ридный, Анна Кривенцова, Сергей Попов), использующих социальную проблематику как контекстуальную основу для исследования и художественной документации.



410



412



413



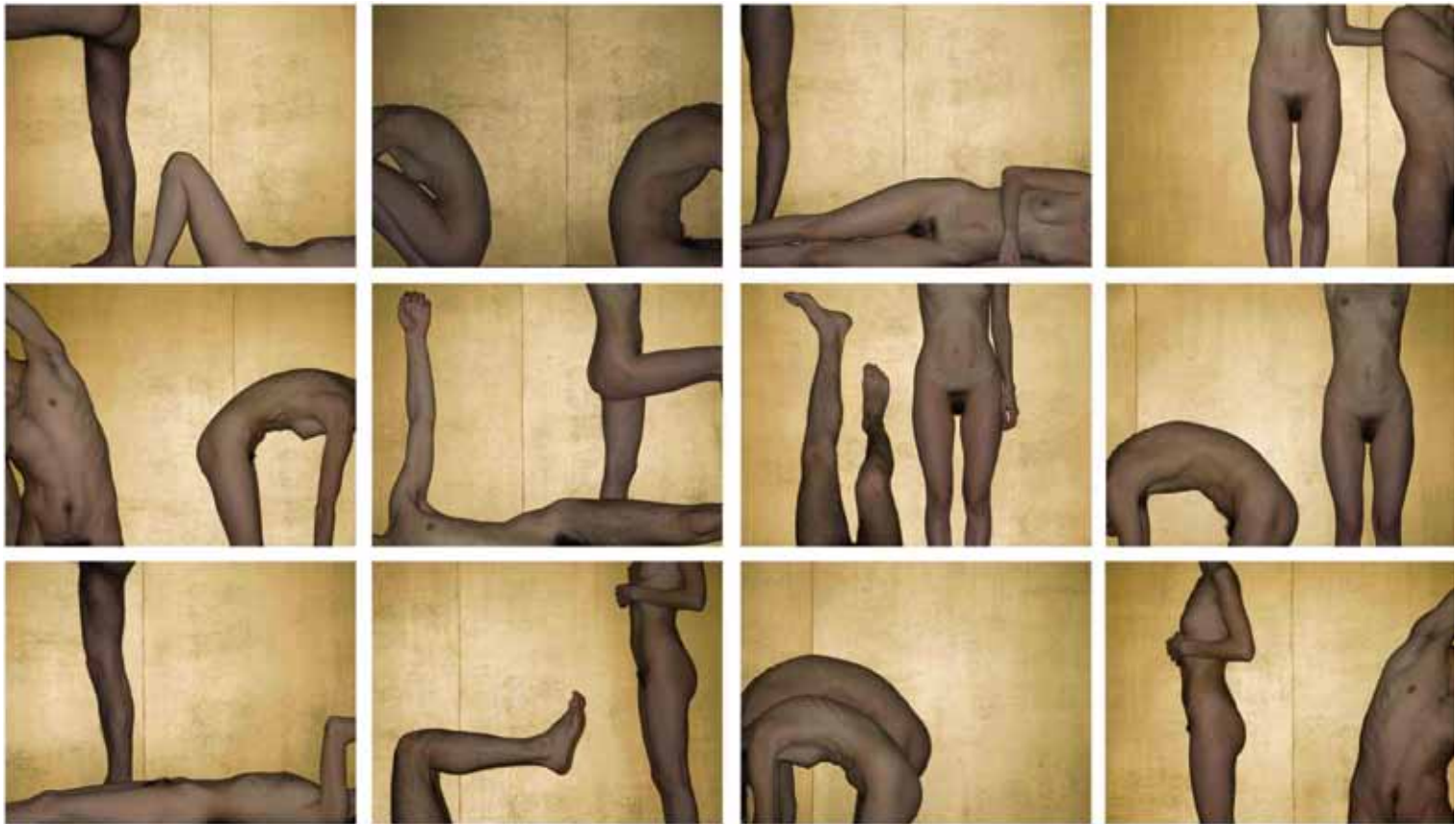
414



415



416



417



418



419



420



421



422



423



424



425



426



427



428



429



430



431



432



433



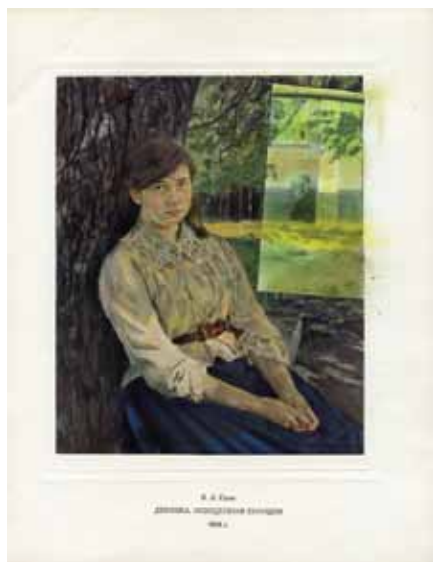
434



435



436



437



438



439



440



441



442



443



444



445



446



447



448



449



450



451



452



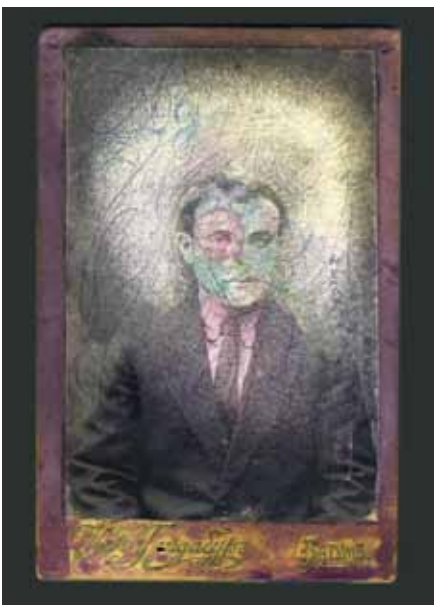
453



454



455



456



457



458



459



460



461



462



463



464



465



466



467



468



469



470



471



472



473



474



475



476



477



5,6
журнал о фотографии
№7 — май 2012

Учредитель:

Школа фотографии Виктора Марущенко

Главный редактор:

Марина Литвиненко
editor@magazine56.com.ua

Особая благодарность:

Фонд «Развитие Украины»
Катерина Горина

Над номером работали:

Андрей Авдеенко
Марина Литвиненко
Виктор Марущенко
Максим Чатский
Анна Лысюк
Надежда Пригодич

Адрес редакции:

01030
г. Киев, ул. Б. Хмельницкого, 32
Галерея РА-фото
044 235 36 21
www.magazine56.com.ua

Журнал напечатан
в типографии Wolf

г. Киев, ул. Сырецкая, 28/2
044 464 40 09
www.wolf.ua

Распространяется бесплатно в галереях,
культурных центрах, посольствах, по адресной
рассылке.

Тираж 1000 экз.

Выпуск 7 – май 2012

Свидетельство о регистрации
КВ №15599-4071Р от 08.09.2009

Перепечатка материалов разрешается только
с письменного разрешения редакции. При цитировании
ссылка на журнал «5,6» обязательна. Мнение авторов
может не совпадать с точкой зрения редакции. За
содержание рекламы ответственность несут рекламодатели.



На обложке фото
Бориса Михайлова из
серии «Календари»,
1965

фото главного
редактора:
Олег Губарь

The Kharkov school of photography is the unique example of the non-blinkered photographic look, formed exceptionally inside the community of professional and non-professional photographers. Young intellectuals, mainly engineers according to their education, have created the unique aesthetic phenomenon that in many ways has defined the direction of the conceptual photography in Ukraine.

Merciless experiments with the form of photography led to sweeping contextual and conceptual changes. By combining incompatible images, creating collages, paradoxical pair images, coloring photos, participants of the Kharkov photoclub have created the new tradition.

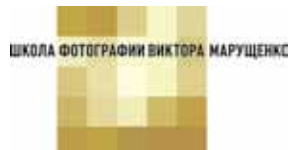
During the Soviet times, photography used to be both powerful ideological instrument within the ideological propaganda and popular people's hobby. Throughout the whole country there existed numerous professional associations and amateur circles. By plants and research institutes photo laboratories with complete cycles of photography printing worked, permanent photographers possessed rich technological resources. Being encouraged by the state, passion for photography led to establishment of associations, created for organization of allowed exhibitions, and the controlled displays of creativity basically came to documentation of the happy life of the Soviet citizen.

In the beginning of the 1970s the activity of the Kharkov photoclub in the Palace of Labor Unions became the epicenter of the alternative aesthetic search in photography. Once a week photographers gathered in the club for discussions and information exchange. The subject of discussions was photography as the independent art – the participants were interested in its different, neither documentary nor exceptionally aesthetic qualities. The club's activity led to important visual and conceptual consequences, when on its basis the legendary group «Vriemia» (Time) has formed, from which the unique history of the Kharkov photoschool has begun.

Despite the innovative approach, the Kharkov regional club of photographers nevertheless was a type of a usual labor union association. For establishment and implementation of their separate concept, the new group «Vriemia» is forming inside the club. The idea of the initiation of the creative group belonged to Iurii Rupin and Ievgenii Pavlov. In 1972, among the members of the group there were: Boris Mikhailov, Iurii Rupin, Ievgenii Pavlov, Oleg Malevanyi, Anatolii Makienko, Aleksandr Suprun, Gennadii Tubalev, Aleksandr Sitnichenko.

The declarative union of those really different photographers aimed to compose definitely not a general aesthetic concept, but the other critical look at photography. The group participants formulate «the smash theory». Rather primitive in its purpose, this theory drastically changes perception of a photography as a work of art. The essence of «the smash theory» – to stun, to stop a spectator, attracting him not with wonderful standard beauty, but making him turn on the mechanism of disgust and surprise, similar to the result of the punch with the fist. The ontological essence of contemporary art perception obtained perfect clarity within «the smash theory».

The artists didn't create common works, internal discussions were the key motive of the group's existence and development, where everybody was aesthetically independent. The dominant ideological censorship in the 1970s ruled out the possibility of holding an exhibition in the public space. The only exhibition of the group «Vriemia» in Kharkov opened only in 1983 in the House of scientists, and was immediately closed on the day of opening, but participation in international exhibitions brought in awards, acknowledgement and fame.





ГАЛЕРЕЯ
СОВРЕМЕННОГО
ИСКУССТВА

г. Харьков,
ул.Воробьева,11

+38 (057) 719-15-86

ідея
імпульс
інновація

www.i3grants.org

Контакти: Україна, Київ, 04070, вул. Іллінська, 8, тел.: +38 [044] 502 5211, факс: +38 [044] 502 5215
Керівник програм і проектів—Олеся Островська-Люта, oostrovska@fdu.org.ua
Спеціаліст програм і проектів—Наталія Церклевич, ntserklevych@fdu.org.ua

Програма і³ має на меті розвиток новаторських форм української культури, зростання динаміки обміну ідеями, баченнями, досвідом, а також кращий доступ до міжнародного культурного обміну.

Гранти надаються
у таких царинах культури:
візуальне мистецтво
театральне мистецтво
література
музейна справа
кіно

Програма складається з трьох блоків:
Гранти на професійні подорожі закордон
Інституційні гранти на здійснення мистецьких проектів
Індивідуальні гранти на створення мистецьких/культурних праць

Ключовими критеріями відбору проектів є мистецька якість або актуальність для розвитку мистецтва, інноваційність, здатність викликати професійну дискусію щодо важливих суспільних проблем та наявність компоненту міжрегіональної співпраці