

Чех Наталя Борисівна,

магістр філософії,

аспірантка кафедри мистецтвознавства та гуманітарних дисциплін

Міжнародного гуманітарного університету,

Голова правління ГО «Інститут промоції заходів культури»

orcid.org/0000-0002-8410-3458

natalia.cheh@gmail.com

«ГРА В МИСТЕЦТВО» БОРИСА МИХАЙЛОВА (1981–1988): ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АНАЛІЗ ХУДОЖНЬОГО КОНТЕКСТУ

У статті проаналізовано важливі історичні події та факти біографії Б. А. Михайлова (нар. 25 серпня 1938 р., м. Харків, УРСР), за яких актуалізувалося ігрове мислення митця на перших етапах його художньої творчості. Наведено посилання на досить рідкісні архівні документи, які до цього не було введено до теоретичного дискурсу. Вивчено художнє та інтелектуальне середовище митця та взаємні впливи оточення у 1970–1980-і роки. Моделювання «гри в мистецтво» Б. Михайлова здійснено згідно з концепцією ігрового мислення О. Барановської, концепцією «станковізації фотографії» О. Лаврентьєва, концепцією жанрів «серйозно-сміхового» М. Бахтіна тощо.

Твори Б. Михайлова належать до серйозно-сміхових жанрів. Після знайомства з колами литовських фотографів та московських художників-авангардистів він звернувся до мистецьких практик, що мають наративну природу. Внаслідок спілкування під час зустрічі «Можливості фотографії», яка презентувала мистецтво, інспіроване фотографією, у листопаді 1981 року у Москві, у Б. Михайлова з'являється «станкове ставлення до твору». У художніх наративах Б. Михайлова, що було створено з 1981 по 1988 роки, присутні елементи карнавалізації та Меніппової сатири. Властивості ігрового мислення Б. Михайлова – надмірність, заміни та зміщення, інтенсивність, непередбачуваність та випадковість уможливають здійснитися ігровим подіям у художньої творчості митця.

У статті проаналізовано обрані твори, створені на другому – «концептуальному» етапі творчості Б. Михайлова. У ході дослідження було застосовано біографічний, концептуальний, дескриптивно-феноменологічний методи аналізу, компаративістику та герменевтику.

Ключові слова: ігрове мислення, гра, карнавальне світовідчуття, художня творчість Б. Михайлова, художній наратив, станковізація фотографії, серйозно-сміхові жанри, меніппова сатира.

Chekh Natalia,

Master of Philosophy,

Post-graduate student

International Humanitarian University,

Chief of Cultural Activities Promotion Institute, NGO

orcid.org/0000-0002-8410-3458

Natalia.Cheh@gmail.com

“PLAY IN THE ARTS” BY BORIS MIKHAILOV (1981–1988): HISTORICAL AND CULTURAL ANALYSIS OF THE ARTISTIC CONTEXT

The article analyzes important historical events and facts from Boris Mikhailov's biography (born August 25, 1938, Kharkiv, Ukrainian SSR), in which the artist's playful thinking was actualized at the first stages of artistic creativity. References are made to documents that are rather rare and have not been introduced into the theoretical discourse before. The artistic and intellectual environment of the artist and the mutual influences of the environment in the 1970s and 1980s are studied. The modeling of Mikhailov's 'Play in the Art' is carried out in accordance with Baranovskaya's concept of 'playful thinking', Lavrentiev's concept of 'photography stankovization', Bakhtin's concept of 'serio-comical', etc.

Mikhailov's works belong to the serious-comical genres. After meeting with Lithuanian photographers and Moscow Avant-garde artist circles in the 1970–1980s, he turned to artistic practices that have a narrative nature. As a result

of communication during the meeting 'At The Round Table' – 'POSSIBILITIES OF PHOTOGRAPHY' (Moscow) in November 1981, Mikhailov has developed easel photography towards his creativity. Some of Mikhailov's artistic narratives, which were made between 1981 and 1988, have elements of photography carnivalizing and Menippean satire. The properties of Mikhailov playfully thinking – redundancy, substitutions and shifts, intensity, unpredictability, and randomness make it possible for play events to take place in the artist's artistic work.

The article analyzes selected Mikhailov's artworks, which were created at the second, 'conceptual' stage of his creativity. In the course of the study, biographical, conceptual, descriptive-phenomenological methods of analysis, comparativistics and hermeneutics were applied.

Key words: playful thinking, play, a carnival sense of the world, Mikhailov's creativity, artistic narrative, photography stankovization, Serio-comical genres, Menippean satire.

На кожному етапі розвитку культури існують забуті або невідомі явища, які з точки зору загальноприйнятих норм семіосфери, що було притаманне до певної культури, ніби не існувало, та їхній статус в історії встановлювався пізніше. З точки зору соціокультурної динаміки випадок харківського митця Бориса Андрійовича Михайлова¹ ні є унікальним. З 1966 до початку 1980-х років його ім'я було невідомо або замовчувалося у радянській пресі. Спочатку він поєднував основний вид діяльності з аматорською фотографією, був «неофіційним фотографом» (Mikhailov, 1998). Німецький куратор I. Schube зазначає: «<...> статус вічного маргінала дозволяє йому робити ... пронизливо точні спостереження над навколишнім світом» (Schube, 2009). За свідченням мистецтвознавця V. Misiano (1988), Б. Михайлов йде до розвинених форм концептуального мислення² у мистецтві поступово. Митець отримав світове визнання у віці близько п'ятдесяти років, що мало збіг з періодом «Перебудови» та колапсом СРСР у 1991 році. В Україні Б. Михайлов отри-

мав значне визнання – Національну премію ім. Тараса Шевченка лише у 2021 році.

Митець досить часто зазначає в усній промові й письмово (Mikhailov, 1998, Mikhailov, 2006, Mikhailov, 2009, Mikhailov & Misiano, 2015/2023), що його формальні знахідки було викликано *випадковим збігом обставин*³. Структурно-нарративний аналіз фотосерії Б. Михайлова «Незакінчена дисертація» (Чех, 2019) свідчить, що у 1980-і роки форма твору митця стягується в структурну цілісність, а змісту твору властиві переходи з позахудожньої реальності у світ художнього. Становлення художньої творчості Б. Михайлова супроводжується пошуком власної художньої мови, нових виражальних засобів, «нової естетики», «нового розуміння» фотографії («Нової фотографічності»).

З 1981 по 1988 роки коло спілкування митця значно поширилося завдяки зустрічам з фотографами, художниками, теоретиками мистецтва у Прибалтиці та Москві. Ці події сприяють виникненню взаємних впливів та творчої інтерпретації художніх форм та частково змісту творів митців не тільки з Харкова, а також із Прибалтійських республік, Чернівців, Москви тощо. Ці явища можливо спостерігати й у творах Б. Михайлова. На цьому етапі творчості Б. Михайлов здійснює *трансфер художніх форм живопису й станкової графіки у фотографію*, метонімію – *заміни та зміщення сенсу концептів* тощо.

Метою цього дослідження є історико-культурний аналіз художнього та інтелектуального середовища Б. Михайлова (нар. 25 серпня 1938 р., м. Харків, УРСР), через що актуалізувалося ігрове мислення митця. Для цього було необхідно: 1) проаналізувати рідкісні архівні документи,

³ «Випадок як щось ірреальне, реально неможливе чи зовсім неможливе, розриває зв'язне, правильне та кероване, нормативне та нормальне. Тому не дивно, що сфера гри, коли вона кваліфікується як гра випадку, видається на відкуп курйозу, авантюри, забави, спокусі, удачі тощо. І, відповідно, завжди виявляється під підозрою» (Барановская, 2018, с. 13).

¹ Б. А. Михайлов (нар. 25.08.1938, Харків) – митець, фотограф; учасник неофіційних мистецьких спільнот: гуртів «Час» («Время», 1971–1983), «Безпосередня фотографія» («Непосредственная фотография», 1987–1989), «Група швидкого реагування» («Группа быстрого реагирования», 1994–1996). З 1997 року Б. Михайлов живе у Німеччині, є одним із найбільш визнаних українських митців у світі. Б. Михайлов є володарем численних міжнародних нагород та лауреатом міжнародних премій, таких як Coumts Contemporary Art Award (Coumts Contemporary Art Foundation, Zurich, 1996), Albert Renger-Patch Prize (1997), The Hasselblad Foundation International Award in Photography (2000), The Citibank Private Bank Photography Prize (2001), General Satellite Corporation Art Prize (2003), Kaiserling der Stadt Goslar (2015), Національної премії ім. Т. Г. Шевченка (2021) тощо. Митець є академіком Німецької академії мистецтв, запрошеним професором кафедри візуальних досліджень доквілля Гарвардського університету (2000), викладачем у Лейпцизькій академії візуального мистецтва (2002–2003) тощо. Б. Михайлов брав участь FotoFest у Х'юстоні (1990, 2012), Бієнале у Венеції (2005, 2007 та 2017), Manifesta 10 (2014) тощо. Почесний академік Національної академії мистецтв України (з 2014). З 1992 року працює з В. Михайловою.

² «У досить стандартні концептуальні прийоми [Б. Михайловим] вкладався зовсім конкретний життєвий зміст, відчуття, зрозуміле тут, інколи ж і тільки тут, і зараз» (Salzirn, 1994, р. 8).

які до цього не було введено до теоретичного дискурсу: листи, чернетки статей, фотографічні зображення, авторські альбоми, видання до виставок, біографічні альбоми, публікації у ЗМІ, тексти записів приватних бесід; 2) простежити вплив авангардних течій в культурі СРСР на поезію Б. Михайлова на перших етапах його творчості з 1966 по 1988 роки; 3) встановити зв'язки між художніми формами, які створює Б. Михайлов з 1981 по 1988 роки, та жанрами Серйозно-сміхового.

Соцреалізм займав лише частину семіосфери радянської культури, де к 1966 року вже була негомогенна ситуація (Павлова, 2020, Склярєнко, 2020, Чех, 2022, Чех, 2023). Мені вдалося виявити згадки про художні практики Б. Михайлова у тематичних радянських ЗМІ у 1982 році у часописах «Радянське фото» та «Технічна естетика», проте вони не містять аналізу його творів. Автор публікації у «Радянському фото» вказує на участь Б. Михайлова у фотографічному семінарі в Таллінні (Николаєв, 1982, с. 27), де він презентував серію кольорових слайдів «Накладання»⁴. Публікація у «Технічній естетиці» свідчить про участь Б. Михайлова у триденній зустрічі фахівців та фотографів-аматорів «Можливості фотографії» у листопаді 1981 року, що було здійснено Науково-дослідним інститутом «Центр технічної естетики»⁵ в Москві, де у додатковій програмі зустрічі митець зробив слайд-показ серії «Накладання», репрезентував «Червону серію», серії фотографії «Лурики»⁶ «Місто» тощо.

Одним із перших критиків, хто звернув увагу на сміхову та ігрову природу художньої творчості Б. Михайлова був V. Misiano (1988, 2015/2023). Мистецтвознавець свідчить, що «<...> було б

помилковим зараховувати всю сучасну радянську фотографію до соціальної тематики» (Misiano, 1988, р. 13). У каталозі до виставково-видавничого проєкту *‘Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion – Reportagen sozialer Wirklichkeit’* (1988), що було створено Е. Peschler та V. Misiano, зазначено використання митцем у ранніх серіях гротеску⁷ та іронічної коміки для зображення репортажу, а у 1980-і роки – власного повсякденного життя. V. Misiano в бесіді з Б. Михайловим зазначає: «Для Вас життя залишається все ще живим, грайливим й комічним, часом навіть до ідіотизму ... » (V. Misiano, 2015, р. 40). Мною встановлено, що «Гра для Б. Михайлова – це акт вільної художньої творчості, що здійснюється за умови карнавальної свободи й гротескного реалізму та стає постійним взаємним переходом від життя у мистецтво та навпаки» (Чех, 2023, с. 176).

Ігрове мислення⁸ Б. Михайлова було актуалізоване у всій повноті завдяки його оточенням (Turitsyn, 1998, Павлова, 2007, Павлова, 2018, Чех, 2019, Чех, 2021, Чех, 2022, Чех, 2023). Значний вплив на формотворчість Б. Михайлова з 1966 по 1980-й роки здійснили формальні знахідки фотографів В. Луцкуса⁹, Є. Павлова, Ю. Рупіна та інших членів гурту «Час» / «Время»¹⁰, членів гурту «Чотирьох» / «Keturi»¹¹ тощо. Твори неофіційної спільноти

⁷ За визначенням М. М. Бахтіна, «<...> сутність гротеску [складається] саме в тому, щоб висловити суперечливу й дволику повноту життя, що включає заперечення та знищення (смерть старого) як необхідний момент, що невіддільний від утвердження, від народження нового та кращого. При цьому найбільш ... матеріально-тілесний субстрат гротескного образу (їжа, вино, продуктивна сила, органи тіла) має глибоко позитивний характер» (Цит. за: Чех, 2023, с. 174).

⁸ О. М. Барановська відносить до властивостей ігрового мислення «надмірність й марнотратність, азарт й ризик, заміни та зміщення, інтенсивність, непередбачуваність та випадковість» (Барановская, 2018, с. 11).

⁹ Вігас Луцкус (1943, Каунас, – 1987, Вільнюс) – фотограф, один із найяскравіших представників Литовської фотографії, керівник Каунаського фотоклубу, член Асоціації литовських фотографів. «В. Луцкус говорив, що фотограф має вивчати, “як знімають у народі”. В. Луцкус прагнув простого та “чесного” негативу» (Лаврентьев, 1988, с. 21).

¹⁰ До складу гурту «Час» / «Время» (1971–1983) входили фотографи Євген Павлов, Юрій Рупін, Борис Михайлов, Олег Мальований, Олександр Супрун, Анатолій Макієнко, Олександр Ситниченко, Геннадій Тубалев. Цілою учасників гурту було фіксація або створення подразливої ситуації, здивування та провокація глядачів.

¹¹ Члени гурту «Keturi» / «Четверо» (рос.) – В'ячеслав Тарновецький, Сергій Лопатюк, Борис Савельєв із Чернівців та Олександр Слюсарев із Москви брали участь в однойменній фотографічній експозиції в Шяуляї у 1978 році. За свідченням Б. Савельєва, до гурту свого часу приєднувалися Борис Михайлов, Вігас Луцкус, Олена Дарикович та інші (Савельєв, 2004). Режим доступу: <http://www.foto-video.ru/art/portfolio/1947> (дата звернення: 24.06.2023).

⁴ «Б. Михайлов створює [починаючи з 1970-х років] фотографічні еротичні жарти – накладання слайдів (“бутерброди”) за допомогою методу “вертикального” монтажу кольорових діапозитивних (слайдових) плівок та отримує таким чином безліч поєднань зображень» (Чех, 2023, с. 174). «У михайлівських “накладаннях”, як і в Середні віки, носієм матеріально-тілесного початку є “ні окрема біологічна особа, ні ... індивід, а народ, що вічно росте та відновлюється у своєму розвитку” [3, с. 24], де *все тілесне перебільшено та надміру*» (Чех, 2023, с. 174).

⁵ Повна назва заходу – «Зустріч “За круглим столом” – МОЖЛИВОСТІ ФОТОГРАФІЇ: Теоретичні та творчі проблеми сучасної фотографії, фотографіки, фотодизайну та фотоарту, завдання та методика викладання фотографії у художніх та дизайнерських вишах». Зустріч відбулася 16–18.11.1981 року у Москві за адресою: пл. Пушкіна, буд. 1.

⁶ З бесіди Н. Чех з мистецтвознавцем О. М. Лаврентьевим (2023). О. М. Лаврентьев робив експозицію під час «Зустрічі “За круглим столом” – МОЖЛИВОСТІ ФОТОГРАФІЇ» (16–18.11.1981).

фотографів з Харкова – гурту «Час», до якої належав Б. Михайлов, демонстрували іншу «правду життя», протидіяли естетиці соцреалізму. Твори Б. Михайлова належать до Серйозно-сміхового. Попередній аналіз доробку Б. Михайлова (Misiano, 1988, Чех, 2022, Чех, 2023) свідчить, що Михайлівський сміх є амбівалентним та всенародним. «Перехід сміху Б. Михайлова до себе у творах в 1980-і роки, де потік внутрішньої мови митця був втілений на папері або фотографічному зображенні, маркує початок ... наступного – «концептуального» етапу його художньої творчості» (Чех, 2023, с. 175–176).

У 1988 році у часописі «Радянське фото» вийшла друком стаття мистецтвознавця О. Лаврентьєва «Безпосередня фотографія» про авангардні течії у фотографії Радянського Союзу другої половини 1980-х років, де вперше було опубліковано три світлини Б. Михайлова – вибрані кадри з прогулянки з першою жінкою та друзями, зняті в ракурсі «з поясу», репортажним методом знімання (методом «тихого підстроювання»). О. Лаврентьєв зазначає у статті: «Діапазон Михайлова – від іронії над фотографічними штампами до романтики безпосередності – ще належить відкрити» (Лаврентьєв, 1988, с. 21). Мистецтвознавець А. Варганов в часописі «Радянське фото» у 1989 році відзначає творчість Б. Михайлова у контексті творчості митця В. Черкашина¹², як «близького йому з художніх переконань». Митці познайомилися у 1978 році у Харкові під час спільної виставки В. Черкашина з В. Клименком у студклубі ХАІ, де Б. Михайлов зробив слайд-показ одного з варіантів серії «Накладання» (Чех, 2022, с. 149). За свідченням А. Варганова «<...> у будь-якому, часто досить у різномірному, фотографічному матеріалі художник [В. Черкашин] вміє побачити та підкреслити ігровий початок, що його хвилює» (Варганов, 1989, с. 29–30). А. Нарушите зазначає, що в фотографіях Б. Михайлова «<...> було більше правди життя, але що таке правда? Можливо, вона не в зображенні, а в досвіді

фотографування? Пошук істини вимагав відхилити будь-які вимоги структури, ясності, краси чи мистецтва, що надихнуло [Альгірдаса] Шешкуса¹³ робити саме те. [Вімас] Луцкус не прийняв таку тактику, але у своїх щоденниках також розмірковував над тим, чим є насправді фотографія» (Нарушите, 2020, с. 128).

Слід зазначити, що творчі пошуки харківських митців В. Бахчаняна¹⁴, В. Черкашина, Є. Павлова і Ю. Рупіна¹⁵, Б. Михайлова та інших представників Другого харківського авангарду, «<...> які використовували у мистецькій практиці видовищні та словесні форми народної культури [сміху]» (Чех, 2023, с. 170), мали риси карнавального світовідчуття та ігрового мислення. Проте вони діяли у 1960-і роки незалежно один до одного. М. М. Бахтін наводить чотири категорії карнавального світовідчуття, де головним є «вільний фамільярний контакт поміж людьми» та «ексцентричність», «карнавальні мезальянси» й «профанації» (Bakhtin, 1984/1999), що яскраво втілюється вже на перших етапах художньої творчості Б. Михайлова у поодиноких світлинах й відкритих фотографічних рядах та тематичних серіях.

¹³ У «Незакінченій дисертації» Б. Михайлов свідчить про А. Шешкуса: «Він сказав, що своєю виставкою хотів окреслити коло, за межі якого фотографія не повинна виходити» (Mikhailov, 1998, р. 11). Історикиня М. Матуліте зазначає, що Альгірдас Шешкус (род. 1945, Вільнюс) та інші митці нової хвилі (Alfonsas Budvytis, Vytautas Balčytis, Remigijus Pačesa) прийняли платформу пасивного спостерігача як альтернативу панівній романтичній чутливості, що було втілено у творчості представників традиційної фотографії Антанаса Суткуса, Ромуальдаса Ракаускаса, Александра Маціаускаса та інших. Режим доступу: <http://seskus.eu/about-author> (дата звернення: 24.06.2023).

¹⁴ Вагрич Бахчанян (23.05.1938, Харків – 12.11.2009, Нью-Йорк) – митець, за власним визначенням «художник слова», один з перших митців концептуального напрямку у СРСР, автор колажів, що було створено авторським засобом, художніх акцій, текстових об'єктів, книг художника (art books) тощо. У документальному фільмі А. Загданського «Вагрич та Чорний квадрат» наводяться й ранні твори В. Бахчаняна: колажі без клею, фроттажі, емалі, негативи графічних робіт, які імітують фотопроцес та пародіюють пофарбовані аніліном фотопортрети – «базарну» моду радянських 1960-х років тощо.

¹⁵ Юрій Костянтинівич Рупін (1946, Лиман, Сталінська область – 2008, Вільнюс) – митець, фотограф, письменник. З 1971 по 1985 роки працював кореспондентом в агенції новин «ТАСС», у періодичних виданнях «Червоний прапор», «Вечірній Харків», а також у Харківському рекламному комбінаті тощо. Спільно з Є. Павловим є співзасновником художнього гурту «Час» («Время»). За архівними матеріалами є автором назви гурту (див. приватний архів Ю. Рупіна) та, цілком можливо, здійснює перенесення концепту «теорія удару» з технічного до художньої дискурсу. Ю. Рупін та О. Мазюк були співзасновниками галереї фотографії у Таллінні (1990–1993). З 1994 по 2001 Ю. Рупін – керівник стокової фотоагенції «Рупінком». Автор повістей «Щоденник фотографа», «Щоденник фотографа в архівах КДБ» та роману «Лурики».

¹² За свідченням А. Варганова, «<...> початківцю художнику [В. Черкашину] хотілося крізь різноманіття особливостей зокрема побачити й визначити найважливіше, принципове, що, зрештою, здатне пояснити кожен зі складових цілого деталей. Пізніше ця якість творчості одержала найменування: концептуальне мистецтво [?]. <...> Головне в ньому, на мій погляд, спроба побачити життя, як свого роду фотографічний тепенінг, театр світлопису, в якому акторами виступають не тільки зафіксовані камерою люди, а й художник, що перетворює їх за допомогою плям, ліній, кольору» (Варганов, 1989, с. 29).

В. Черкашин, Є. Павлов та Ю. Рупін створювали гепенінги з друзями та фіксували їх на фотоплівку у 1960-і роки навмисно (Павлова, 2018, Павлова, 2020, Чех, 2021, Чех, 2022). А. Вартанов називає ігрові дії В. Черкашина «фотографічним театром». Митець свідомо здійснює самопортретування, драматургію та режисуру у кадрі з початку 1960-х років. Встановлено, що В. Черкашин фіксує власні ігрові події (гепенінги та перформанси) на фотоплівку з 1962 року. «В. Черкашин створює новий концептуальний зміст – образ «іншого» в ранніх фотографічних серіях 1965–1966 років та образ соціального ізгоя, людини, яка перебуває між двох світів, – «інакшого» в 1972 році у серії фотографій «Кінець гіпі. Ритуальний постриг» (Чех, 2022, с. 151). Б. Михайлов створює образи «іншого» та «інакшого» значно пізніше (див.: Salzim, 1994, Mikhailov, 1998, Mikhailov & Misiano, 2015/2023, Mikhailov, 2020), наприклад, у фотографічних серіях «В'язкість» (1982), «Я не я» (1992), «Історія хвороби» (1997–1998) тощо.

«Харківські митці здійснили «реабілітацію» оголеного тіла у мистецтві Радянського Союзу як реакцію на аскетизм, що був присутній у ЗМІ» (Чех, 2023, с. 173). Знаковим явищем для української фотографічної спільноти було створення та публікації у закордонних ЗМІ на початку 1970-х років фотографічних серій, що містили зображення оголеної чоловічої натури¹⁶. Зображення з концептуальної фотографічної серії Є. Павлова «Скрипка» (1972) було надруковано в першому номері часопису *Fotografia Journal* (Warsaw) у 1973 році, фотографічні зображення Ю. Рупіна з серії «Баня» (1972) тощо – у п'ятому номері щомісячного часопису *Československá Fotografie* (Praha) у 1974 році. Б. Михайлов, за свідченням Т. Павлової (2007), лише через роки об'єднав власні фотографії у концептуальні серії «Горизонтальні картинки» / «Вертикальні календарі» (1968[?]), «Сюзі» (1960[?]-1970[?]), «Червона серія» (1968–1975[1979, Чех, 2023]) та «Накладання» (1968–1975[?]) тощо.

Б. Михайлов зазначає: «Один із художників того часу Вагрич Бахчанян виявився для мене

дуже близьким. У його малюнках є якась соціальна болючість та елемент сюрреалізму, як і в моїх ранніх роботах, “Накладаннях”. Можливо, це через те, що ми працювали на одному ґрунті: Харків – місце великої енергетики, причому без зон релаксу. Якщо, наприклад, у Києві можна вийти на Дніпро та сказати: “Вашу матір, як гарно!”, то на нашу річку виходити страшно. Тому *напруженість* залишалася всередині нас» (Кривенцова, Ридный & Михайлов, 2008). В. Бахчанян здійснював художні акції, створював емалі, графіку, візуальні й вербальні колажі, текстові арт-об'єкти тощо. В. Бахчанян¹⁷, Е. Савенко (Е. Лимонов¹⁸), А. Кринський та коло митців творчих студій Б. Чичибабіна та О. Щеглова у Харкові створили першу open-air виставку на вул. Сумській на день народження В. Бахчаняна – 23 травня 1965 року. А. Кринський, В. Бахчанян та Е. Лимонов переїзять з Харкова до Москви у другій половині 1960-х та залишають межі СРСР у 1974–1976 роках¹⁹. В. Бахчанян працював у Москві в «Літературній газеті» у відділі юмора, був також запрошеним художником у часописі «Знання-сила» тощо. За свідченням мистецтвознавця В. Пацюкова²⁰, саме В. Бахчанян надав колажу соціальний, драматичний характер. «Саме він перетворив зображення на слово, а слово на зображення: це сталося в середині [19]60-х років, фактично за десять років до [В.] Комара та [О.] Меламіда» (Пацюков, 2009). Мені поки не вдалося встановити, чи зустрічалися Б. Михайлов та В. Бахчанян особисто. V. Misiano зазначає неймовірну здатність харківських митців, зокрема Е. Лимонова та Б. Михайлова, «викривати життєвий пульс, схований під оболонкою реальності» та «схильність перетворювати життя на виставу» (Misiano & Mikhailov, 2015/2023). Проте Б. Михайлов відповідає у бесіді мистецтвознавцю, що останнє не було притаманне йому завжди. Це здійснилося на початку

¹⁷ В. Бахчанян разом з А. Кринським у 1959 році відвідали першу американську виставку у Москві.

¹⁸ Едуард Лимонов (1943–2020) – поет, письменник, автор роману «Молодий негідник» тощо. За V. Misiano, «Лимонов має схильність перетворювати життя на виставу, представляючи себе артистичною персоною» (V. Misiano 2015/2023, р. 39).

¹⁹ Анатолій Кринський (13.07.1937, Харків) – митець, художник-графік, ілюстратор книжок тощо залишає СРСР у 1976 році.

²⁰ Пацюков, В. (2009, 13 листопада) Некролог В. Бахчаняна. Режим доступу: <https://ria.ru/20091113/193390181.html> (дата звернення: 24.06.2023).

1980-х років²¹. В. Бахчанян, Е. Лимонов й, пізніше, В. Черкашин та Б. Михайлов було прийнято до кола московських художників-авангардистів. Харківські митці відвідували майстерню І. Кабакова²² та інших митців (Кабаков, 1984, 1999, Чех, 2022, с. 149). На фотографії²³, що було зроблено у березні 1974 року перед від'їздом В. та І. Бахчанянов за кордон, можливо побачити І. Кабакова, В. Пацюкова, Е. Лімонова, Г. Сапгіра, І. Холіна та інших московських митців та поетів.

Для московських художників-авангардистів першим «ковтком свободи» постає open-air «Бульдозерна виставка» картин (15 вересня 1974 року) на пустирі на вул. Профспілковий. Серед організаторів події були журналіст О. Глейзер, митці старшого покоління – «московські-ліві» О. Рабін, В. Немухин, Л. Мастеркова та інші; засновники «соц-арту» В. Комар і О. Меламид, молоді митці В. та Р. Герловіни, молоді критики В. й М. Тупіцини, які були змушені залишити межі Радянського Союзу у 1970-і роки. Внаслідок художніх подій у вересні 1974 року, які перетворилися на політичну маніфестацію, молоді московські митці відчували необхідність використання нової художньої мови. У середині 1970-х років такою мовою стала мова західного концептуалізму, тобто Слово (концепт), та мова художньої акції, які мали власні локальні ознаки.

У 1960–1970-і роки Б. Михайлов відвідував прибалтійські міста (Ригу, Клайпеду тощо) та Москву завдяки розподілу після закінчення вищу та родинним зв'язкам (Рупін, 2008). У «Щоденнику

²¹ В авторському альбомі «В'язкість» (1982) Б. Михайлов вказує особисті художні завдання: фіксування «правдивого зараз» та створення «нової естетики» та «нового фотографа». «Мені тоді [у 1980-і, Чех] здавалося важливим вирватися з традиційної ролі фотографа, відстороненого від життя, яке він фотографує ніби з боку. Я хотів підносити питання: чому ви маєте право фотографувати інших людей? І хто ти? Тоді [у 1990-і, Чех] я почав представляти себе, пропонуючи в цих образах відповідь на моє власне запитання: роль, яку я граю, є насправді я [?]» (Mikhailov & Misiano, 2015/2023, р. 39).

²² І. Кабаков зазначає досить цікаве художнє та інтелектуальне життя у власній майстерні на Сретинському бульварі й «<...> виступи в ній знаменитих бардів – Галича, Окуджави, постійно співав Бачурін Влаштувалися семінари – читали лекції-доповіді Б. Гройс, О. Генісаретський, Є. Шифферс; перед його від'їздом була лекція про буддизм Саші П'ятигорського; багато цікавого було вечорами у майстерні за ці роки! Читали постійно вірші. Читали Некрасов, Пригов, Кривулін, читала Е. Шварц, ... багато разів читав Сапгір, Женя Попов, Лимонов, який перед своїм від'їздом сховав «важливий лист», яке, у разі його арешту, слід було опублікувати» (Кабаков 1984/ 1999, с. 87).

²³ Цілком можливо, авторка фото – Ірина Савінова (Бахчанян), яка не присутня в кадрі. Джерело – документальний фільм «Вагрич і Чорний квадрат» (2015, режисер – А. Загданський).

фотографа» Юрій Рупін (2008) зазначає, що брат Б. Михайлова працював у відділенні Науково-дослідного інституту «Центр технічної естетики» у Харкові, де проходили творчі зустрічі з виконавцями авторських пісень, поетами та іншими діячами культури. Ймовірно, це було причиною знайомства братів Михайлових з поетом В. Висоцьким у 1970-і роки. За свідченням Б. Михайлова, він зустрічався з поетом й в Москві, відвідував вистави в Театрі на Таганці. Назва однієї з найвідоміших фотографічних серій Б. Михайлова «Історія хвороби» / «Case History» (1997–1998) відсилає до циклу віршів В. Висоцького «Історія хвороби», покладених автором на музику. Можливо Б. Михайлов відвідував й виставковий зал у Москві на Малій Грузинській вулиці у будинку № 28, де останні роки жив В. Висоцький. Цей виставковий простір приваблював з 1977 року художників-графіків, живописців та фотографів – членів мальовничої та фотографічної секцій Московського об'єднаного комітету профспілки художників-графіків й відвідувачів з різних куточків Радянського Союзу.

Використання фотографії під час створення графічних зображень та мальовничого полотна було притаманне до І. Кабакова, Е. Булатова, Е. Гороховського, В. Черкашина та інших митців. Фокус на «станкове ставлення до твору», на мою думку, вперше з'являється у Б. Михайлова під час відвідування зустрічі «за круглим столом» – «Можливості фотографії» у листопаді 1981 року у Москві та втілюється з початком активної виставкової діяльності за кордоном Радянського Союзу з 1988 року. За свідченням онука О. Родченка – мистецтвознавця О. Лаврентьєва: «Фотографія станковізується, тобто перетворюється на закінчений станковий твір, який стає настільки ж важко повторним, як живопис або графіка, завдяки складності та багатоступеневості процесу свого виготовлення: друк із багатошарових негативів, маскування, віраж (тонування), авторська розмальовка. Фотографія стає конгломератом різних технологій» (Лаврентьєв, 1988, с. 21).

Зустріч «Можливості фотографії» було організовано Науково-дослідним інститутом «Центр технічної естетики» (НДЦТЕ) / Всесоюзним Науково-дослідним інститутом технічної естетики (ВНДТЕ) у Москві та редакцією часопису (бюлетеня) «Технічна естетика» до 90-річчя від

дня народження митця О. Родченка²⁴ (23.11. [5.12.]1891 – 3.12.1956). Під час «круглого столу» з доповідями виступили мистецтвознавці О. Лаврентьев, О. Раппапорт, М. Соколов, Л. Бажанов, О. Черневич²⁵, поет Вс. Некрасов та інші. Зустріч супроводжувалася змінними одноденними виставками живопису, фотографії, фотографіки, фотодизайну та фотоарту, показом слайд-програм та кінофільмів. У виставковій програмі зустрічі брали участь митці Е. Булатов, І. Кабаков, І. Чуйков, Е. Гороховський, О. Васильєв, І. Макаревич, Ф. Інфанте та інші, які в цей час демонстрували проникнення «фотографічності» до образотворчого мистецтва. Метою «круглого столу», за свідченням співorganizатора проекту – історикині мистецтва О. Черневич, було спроба «охоплення» фотографії цілком, як «шару візуальної культури», та бачення самої художньої реальності, яка сьогодні створюється й познається з останніми експериментами художників, які вводять фотографію у свою творчість» (Черневич, 1982, с. 8). «Чисту» фотографію презентували Г. Бінде, О. Слюсарев²⁶, Г. Пінхасов, Л. Тугалев та інші. Б. Михайлов презентував у додаткових показах «чотири серії фотографій та декілька слайд-програм» (Черневич, 1982, с. 10).

Під час виступу на зустрічі мистецтвознавець О. Раппапорт (1981) зробив аналіз естетичної специфіки (сутності) фотографії та концептуалізував поняття Фотографічність, яка, на його думку, є специфічною естетичною якістю фотографії. Мистецтвознавець вказує на те, що

²⁴ У 1920–1930 роки, за свідченням митця О. Родченка, було «<...> необхідно усвідомити сучасну індустріальну реальність» (Цит. за: Лаврентьев, 1982, с. 1). О. Родченко оспілював красу індустріального світу, він використовував, як його сучасники Э. Мендельсон, Л. Мохой-Надь та інші, точку знімання у ракурсі, що призводить до різкого скорочення масштабу у глибину, формуванню нового предметно-просторового середовища в архітектурі, дизайні, поліграфії тощо. «В 1923 році Родченко один із перших у СРСР активно вводить фотомонтаж у плакат, рекламу, обкладинки книг та ілюстрації. Фотомонтаж для нього був приводом для занять фотографією» (Лаврентьев, 1982, с. 1).

²⁵ Тема взаємодії сучасного мистецтва та фотографії розглядалася у виступах Л. Бажанова, О. Черневич, М. Соколова та інших.

²⁶ Олександр Слюсарев (9.10.1944–23.04.2010, Москва) – фотограф, за фахом – перекладач з італійської мови. Працював у жанрах вуличної фотографії, натюрморт, у; робив концептуальні проєкти. Автор фотографічних циклів «Місто, де я живу», «Проходячи повз», «Натюрморти», «Пейзажі» тощо. О. Слюсарев знайомиться з харківськими фотографами наприкінці 1970-х років, спочатку з О. Мальованим у Ризі (1979), потім з Б. Михайловим у Харкові. «Слюсарев інколи малював жовті, зелені та червоні лінії на своїх “класичних” чорно-білих квадратах» (Musvik, 2022, р. 28).

специфіка фотографії не може бути зведена до точності створюваних зображень (подібності зображення та об'єкту), що можливо говорити лише про «міру подібності» зображення. «<...> “об'єктивність” [фотографії] абсолютно байдужа до самого об'єкту та його будови» (Раппапорт, 1982, с. 19). Він використовує для опису фотографії концепти «надмірність», «випадковість», «предметна “суцільність”», «повнота», відсутність «масштабності» та «невибірковість» тощо. За свідченням О. Раппапорта, фундаментальним принципом фотографічної естетики, що спирається на техніку фотографії, слід рахувати *автоматизм*²⁷, *замість «точності», тобто подоби*. Мистецтвознавець розглянув автоматизм у фотографії у двох проявах – 1) оптичному та 2) хімічному. Він особливо зазначає три властивості фотографії, де головним є *надмірність* та пов'язані з нею *випадковість* й *предметна «суцільність» світлини*.

До спільної дискусії «За круглим столом» були запрошені художники, фотографи та фахівці, які професійно займалися викладанням історії мистецтва та дослідженням проблем сучасної фотографії. Серед запрошених до участі у дискусії були Ф. Інфанте, Г. Пінхасов, П. Тооминг, О. Слюсарев, Л. Стипниєкс та інші митці. Підсумовуючи конференцію, О. Черневич зазначає у часописі «Технична естетика»: «Фотографія (принаймні та, що ми побачили) залишається нейтральною до фотографічного погляду художників та продовжує розвиватися у своїх колишніх межах. Єдиним новим творчим завданням, яке захоплює зараз усіх фотографів, є *створення фотографічних серій. Серійність стала полем експерименту, фотографи шукають її форми та принципи, наповнюють її новим змістом*» (Черневич, 1982, с. 10).

Саме там, під час зустрічі, Б. Михайлов знайомиться зі станковими творами І. Кабакова та митців з його оточення (Е. Булатова, І. Чуйкова, Є. Гороховського та ін.), що було зроблено з використанням фотографічного медіума. В авторському альбомі «Незакінчена дисертація» (1984–1985) головний герой нарративу, яким є сам Б. Михайлов, говорить: «Можливо і я колись зроблю велику фотографію для всіх» (Mikhailov, 1998, р. 207). На цей час я не

²⁷ Автоматизм – це «<...> принцип побудови зображення, що відбувається крім конструктивних зусиль людини, спонтанно» (Раппапорт, 1982, с. 18).

можу стверджувати, що Б. Михайлов був знайомий з І. Кабаковим²⁸ до листопаду 1981 року. Фотографії, що було зроблено «За круглим столом» фотографом О. Забріним, свідчать, що Б. Михайлов спілкувався під час зустрічі з членами гурту «Keturi» Б. Савельєвим, О. Слюсарєвим та О. Лаврентьєвим. Досвід цього спілкування був дуже доцільним для Б. Михайлова²⁹. Митець інтерпретує поняття «фотографічність» та у першій половині 1980-х років створює оригінальну концепцію «Нової фотографічності» та наводить її ознаки у фотографічній серії «Незакінчена дисертація» (1984–1985) (Mikhailov, 1998, Чех, 2019, с. 250–251).

За свідченням першої дружини, Б. Михайлов відвідує майстерню І. Кабакова у Москві з 1982 року³⁰, що збігається зі свідченням Б. Михайлова в есеї «Підсумовуючи радянське» у збірнику матеріалів «Переломні вісімдесяті у неофіційному мистецтві» (2014) під редакцією Г. Кізевальтера (Чех, 2019). Б. Михайлов зазначає в авторському альбомі «Незакінчена дисертація»: «Дуже радий, що зробив знімки [І.] Кабакова і [В.] Тарасова, хоча останній, як музикант повинен бути в тіні. Тепер ми начебто з однієї парадигми» (Mikhailov 1998, р. 11). Під час бесіди у Берліні з В. Тупіциним Б. Михайлов (2002) свідчить: «Коли він [І. Кабаков] дивився картки [світлин], він настільки сильно приєднувався до цього, настільки переживав, що його переживання було для мене більшим задоволенням, ніж акт творчості. Він із таким ступенем точності визначав значення кожної деталі, як резонатор, посилюючи все це [таким чином], що його сприйняття поверталось до мене прямим влученням»³¹.

²⁸ І. Кабаков розповідає про постійне спілкування у 1970-і роки з близькими друзями Е. Булатовим, О. Васильєвим, Б. і Н. Гройсами, родинами В. Пивоварова, І. Чуйкова, Г. Перкеля, Е. Гороховського та «В. Янкєлевським, Е. Штейнбергом, [А.] Монастирським, пізніше – Д. Пріговым, [Й.] Бакштейном, М. Епштейном – ось власне те тісне коло, яке становило для мене і, можу додати, для всіх нас те середовище, в якому ми постійно жили, спілкувалися» (Кабаков, 1984, с. 85). Митець там само згадує й найбільш різноманітну референтну групу, «до якої кожен з нас ніби подумки звертався», проте, ім'я Б. Михайлова не згадує.

²⁹ На фотографіях з приватного архіву В. Черкашина, зроблених під час святкування нового 1982 року в Москві, присутні О. Слюсарєв, Б. Михайлов, М. Горелік, В. Черкашин.

³⁰ З бесіди Н. Чех з М. Горелік. Приватний архив Н. Чех. *Рукопис*. 2019.

³¹ Тупіцын В. Разговор с Борисом Михайловым. *Рукопис*. 2002. Архив RAAN. Режим доступу: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D13903> (дата звернення: 24.06.2023).

Тепер важко встановити ступінь близькості у відносинах поміж Б. Михайловим та І. Кабаковим у 1980-і роки. Мною не знайдено інформації про творчість Б. Михайлова у часописі про сучасне мистецтво «А–Ya»³², що видавався за кордоном Радянського Союзу з 1979 по 1986 роки. В часописі «Беседа. Религиозно-философский журнал»³³ (1984) у статті «Культура, “я”, “оно” и Фаворский Свет», що датовано: 22 червня 1980, І. Кабаков представляє модель «людського існування та, зокрема, художньої діяльності» (Кабаков, 1984, с. 174) та аналізує локальне мистецтво, головними ідеологами якого у 1970-і роки були Є. Шифферс та Б. Гройс. У статті І. Кабаков наводить схему, що має чотири опорні крапки, що позначаються поняттями «Фаворське світло», «Оно», «Культура», «Я», проводить через ці уявні крапки горизонтальну та вертикальну лінії, перпендикулярні одна одній. Він співвідносить вершини умовного «ромба» із художньою творчістю Е. Штейнберга, В. Янкєлевського, Е. Булатова й своєю творчістю та зазначає, що творчість В. Пивоварова інтегрує всі чотири вказані крапки, тобто може визначити центр схеми. І. Кабаков вказує, що у творчості Е. Штейнберга актуалізується *проблема існування «Фаворського світла»*, у творчості В. Янкєлевського – *проблема «Оно»*³⁴ (*Несвідомого, психічної енергії*), у творчості Е. Булатова – *проблема культури (означування, трансферу концептів з однієї сферії в іншу)*, у власної творчості – *проблема особистості («Я», суб'єктивності)*. І. Кабаков згадує у статті про художню творчість В. Комара та О. Меламіда, як засновників «соціального мистецтва» – «соц-арту», проте зовсім не згадує про художню творчість Б. Михайлова, що дає підстави стверджувати, що під час створення статті (1980), митці не були знайомі один з одним.

³² Часопис «А–Ya» / «А–Я»: Unofficial Russian Art Review друкувався двома мовами у Парижі під редакцією О. Шелковського та А. Сидорова. В жодному числі часопису не має згадок про художню творчість Б. Михайлова. Проте є публікації про митців В. Бахчаняна, І. Кабакова, В. Комара та О. Меламіда, Р. та В. Герловіних, гурту «Коллективні дії» тощо.

³³ Часопис «Беседа. Религиозно-философский журнал» друкувався у Парижі з 1983 по 1991 роки з періодичністю 1 раз на рік (10 випусків, 1987 вип. 5/6). Редактор вип. 1 – Т. Горічева, редактори інших випусків – Горічева та П. Рак. Журнал мав 4 основні рубрики: «Релігія та філософія», «Сучасна культура», «Рецензії», «Інтерв'ю, полеміка та листи». У часописі друкували статті, в яких автори розглядали й аналізували сучасні проблеми релігії, свідомості, культури та Церкви.

³⁴ «Оно», за свідченням І. Кабакова, обирає випадкові форми.

І. Кабаков зазначає, що «<...> *проблема форми та проблема мови* – це і є явище культури» (Кабаков, 1984, с. 178). Безособовий анонімний «ідеологічний продукт» як елемент буття радянського соціуму був об'єктом дослідження Е. Булатова, що призвело до зсуву й у творчості І. Кабакова у 1980-і роки³⁵. Е. Булатов обирає мову радянській ідеології як власну художню мову. *Осміяння та профанація гасел*³⁶ та інших елементів радянської та західної ідеології було притаманне й художньої творчості В. Бахчаняна, В. Комара та О. Меламида, І. Кабакова, В. Черкашина, Б. Михайлова, гурту «Коллективні дії» та інших митців, які робили «соц-артистські» твори. *Осміяння елементів радянської ідеології*, як локальної культурної традиції, було характерно й для митців-авангардистів повоєнного покоління – О. Рабіна та інших. Це було близьким Б. Михайлову за духом та формальними прийомами у «Червоній серії» / «Red», серіях «Лурики», «Соц-арт» тощо (Mikhailov, 2003). Митець свідчить: «Після хрущовських реформ кінця 1950-х – початку 1960-х років мені стало зрозуміло, що все має змінитися. І хоча на поверхні все застигло, я все одно постійно шукав ознаки реальних змін. Ось чому *все життя, побудоване на контрастних ритуалах і змінах, здавалося таким нереальним, часом майже карнавальним*. Життя ніби намагалося вирватися з вузьких форм, які йому нав'язували ззовні. Це саме те, що я намагався показати у своїй роботі» (Mikhailov & Misiano, 2015, р. 40).

Взаємні впливи у творчості митців у 1980-і роки можна побачити на прикладі використання форми графічного альбому з елементами інших («вставних») жанрів. І. Кабаков застосовує чужі зображення (поштові листівки, вирізки з часописів та газет) та фотографії в альбомі «У нас у Бердянську» (1988/2004), що включає серію «Фотографії Юди Блехнера (1886–1966)»; в альбомі-інсталяції «Ольга Георгіївна, у Вас кипить...»³⁷ (1984), у просторовій

інсталяції «Лабіринт. Альбом моєї матері» (1990) тощо (Mikhailov, Kabakov, Turitsyn & Turitsyn 2004). Б. Михайлов використовує в авторських альбомах «анонімні» цитати чи вільний переклад чужої промови та чужі світлини. Обидва митці використовують, як «вставні» жанри, фотографії, зроблені друзями та родичами. Можна стверджувати, що форма, за свідченням І. Кабакова – жанр або техніка, графічного альбому московських художників-авангардистів мала вплив на формотворчість Б. Михайлова у 1980-і роки (Чех, 2019, с. 253). Проте, починаючи з 1984 року й І. Кабаков теж робить якби «родинні» авторські альбоми з «анонімними» (чужими) фотографіями у супроводі з пояснювальними текстами. Це надає їм більш інтимний характер у порівнянні з альбомами графіки «На сірому та білому папері», що створені митцем з 1970 по 1978 роки.

Завдяки знайомству з І. Кабаковим, Б. Михайлов брав участь як глядач у художніх акціях гурту «Коллективні дії» (група «Коллективные действия» / «КД»), куди потрапляли також й закордонні дослідники сучасного мистецтва та куратори. Проте деякі акції «КД» проходили без участі глядачів. Мною було встановлено присутність Б. Михайлова під час проведення гуртом мистецької акції № 40 («Воріт») 27 жовтня 1975 року³⁸. Акції «КД» у другій половині 1970-х та 1980-і роки здійснювалися за межами міста, на Київському полі у Московській області тощо та отримали назву «Поїздки за місто». Митці створювали певні правила до ігрових подій («description»), здійснювали опис («narration») та документацію акцій на фотоплівку та пізніше на відеореєстратор («documentation») та у 1980–1982 роках зробили в обмеженій кількості перші папки «Московського архіву нового мистецтва» (МАНМ). Папки містили архівні документи до акцій та теоретичні тексти учасників подій («discourse»). Пізніше структура папок МАНМ, за свідченням лідера гурту «КД» – А. Монастирського, як й Київське поле, було для митців простором Гри. Тобто деякі ігрові події гурту «КД» підпадають під визначення Гри Й. Гейзінги.

³⁵ І. Кабаков ставить до себе питання: «<...> чи можливо підключити кут бачення “я” та поняття “я” до тієї безособової структури, якою є “ідеологічна продукція”, яка була взята як культурний початок?» (Кабаков, 1980 / 1984, с. 193).

³⁶ І. Кабаков (1980/1984) зазначає, зневажливе звернення до гасел було характерним до творчості письменників М. Зошенко, І. Льфа та Є. Петрова, що мало потужний відгук серед московських митців у 1970-і роки.

³⁷ Кабаков, І. І. [автограф]. Ольга Георгиевна, у вас кипит! ширма-раскладушка. М.: Самиздат, 1984. 64 л. + вклеенные ил.

³⁸ Кизевальтер Г. *Фотодокументація*. Акція № 40, «Поїздки за місто», том 4. 1985. Архів RAAN. Режим доступу: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/F513> (дата звернення: 24.06.2023).

У Харкові Б. Михайлов брав участь у виставці гурту «Час» у 1983 році у Будинку вчених (Павлова, 2020, с. 56) та у двох групових виставках фотографів 1987–1988 роках у Палаці студентів ХПІ (Павлова, 2021, Педан & Бернар-Ковальчук, 2020). За свідченням Т. Павлової, Б. Михайлов з 1987 року керував фотовідділом Центру експериментального мистецтва «Панорама» (1987–1991). «Пізніше “Панорама” організувала перший показ неофіційного мистецтва в Харківському художньому музеї (виставка [Свєгена] Павлова, 1988), участь у виставці американської, естонської та харківської фотографії у знаменитій нонконформістській московській галереї “Каширка” у супроводі ... лекції [Т. Ілюшиної-Павлової] про Харківську школу фотографії (1989), другу закордонну виставку (Galleria 4, Хеб, Чехія, 1990). Ці та інші заходи “Панорами” вплинули на сучасне мистецтво в Харкові (серед іншого, легітимізуючи абстрактний живопис) і надали популярності харківській фотографії як в Україні, так й за кордоном. Щодня ми стікалися до підвалу на околиці Харкова, де проходила якась безперервна конференція, де обговорювалися проблеми нової художньої фотографії та розроблялись нові змішані проекти живопису і фотографії в одному виставковому просторі (Вільний вернісаж, Харківський театр опери, 1991)» (Павлова, 2021).

Т. Павлова свідчить про життя у пізні 1980-і роки: «Ми жили в якійсь утопії: були вільні, отримували зарплату, достатню для того, щоб ні про що не турбуватися, і зранку до вечора обговорювали проблематику фотографії. Михайлов говорив: а давай зробимо книгу «Ігрова фотографія», ні, давай зробимо дві книги! <...> Ми підбирали міфи як ключі. Задавали тему, й ми починали імпровізувати. У Боба це, звичайно, виходило найкраще. Це не було ні акторство і не пародія, а мабуть, – «карнавальний сміх» у дефініціях Бахтіна. Вульгарна інтерпретація міфу³⁹, вульгату, потрібна

³⁹ Йдеться про фотографічну серію Є. Павлова «Міфології» (1988), яка була створена під час спільного знімання з Б. Михайловим й Т. Павловою в той період, коли вони працювали у творчому об'єднанні «Панорама». Є. О. Павлов (нар. у Харкові, 1949) – митець, фотограф, кінооператор, співзасновник гурту «Час» / «Время» (1971–1983). За свідченням Т. Павлової: «Ігровий момент і є справжньою цінністю цієї серії. Цікаво, що куратори виставки [Б. Михайлов «Заборонений образ», РАС, 2019] назвали «Міфології» вуличним перформансом. Справді, зйомки велися в піщаному кар'єрі у Безлюдівці – на стику природної та промислової зон – пунктом та сакрум харківської фотографії» (Яковенко 2019).

була для вивільнення чистих, справжніх енергій з-під кірки соціального та радянського. Ми йшли через цей сміх у глибину себе» (Яковенко & Павлова, 2019).

Під час інтерв'ю з Н. Бернар-Ковальчук харківський фотограф М. Педан⁴⁰ зазначає, що у другій половині 1980-х років зображення оголеної натури вже не викликало питань, але «<...> небезпека була не в оголеному тілі чи ... вираженні якоїсь сексуальності, а в цій незрозумілості, коли незрозуміло, навіщо ви це робите. Усі страхи наприкінці Радянського Союзу пов'язані з тим, що незрозуміло, звідки йде небезпека» (Педан & Бернар-Ковальчук, 2020, с. 344). Там само фотограф свідчить: «Михайлов показував свої лурики⁴¹ або на “Ф–87”, або на “Ф–88”. Потрібно розуміти, що, звісно, він міг й раніше їх показувати як мистецький проєкт, але лише нам, фотографам. Більшість цих проєктів не друкувалася та публічно не виставлялася. Хтось робив нові фотографії та показував їх мені, Михайлову, Жені [С. Павлову], Мальованому. Але жодної професійної структури для показу не існувало» (Педан & Бернар-Ковальчук, 2020, с. 344).

У 1987 році Б. Михайлов разом з О. Слюсаревим приєднуються як почесні члени до гурту молодих московських митців «Безпосередня фотографія» (група «Непосредственная фотография»). Якщо О. Слюсарев «<...> наполягав на тому, що хоче відродити втрачені емоційні зв'язки фотографії зі світом ... та шукати “плями концентрації енергії”» (Musvik 2022, р. 28), то, за свідченням директорки московської галереї «Школа» І. Меглінської, Б. Михайлов зробив «постмодерністський жест» щодо фотографії як явища; за свідченням істориків мистецтва Т. Салзірн (1989) – щодо «ставлення до традиційного розуміння авторства». «Михайлов знімає режисерську дистанцію, поміщає себе у своїй “людській” іпостасі у контекст мови власної творчості. Образ автора [було] деромантизовано: це вже не маєстро, а об'єкт фотографічного дослідження⁴² (Салзірн, 1987).

⁴⁰ Миша Педан (нар. у 1957, Харкові), Україна – Швеція – фотограф, член гурту «Контакти» («Держпром») у 1984–1988 роках тощо. Співорганізатор та керівник фотоклубу у Палаці студентів у Харкові (1984–1988), куратор групових виставок «Ф–87», «Ф–88». Засновник та куратор «Української Фотографічної Альтернативи» (УРНА).

⁴¹ Технологію створення «луриків» на замовлення ретельно описано у романі «Лурики» (Рупин, 2007).

⁴² Див.: Салзірн Т. Непосредственная фотография. 1987. Рукопис. Архів RAAN. Режим доступу: <https://russianartarchive.net/ru/catalogue/document/D2398> (дата звернення: 24.06.2023).

За свідченням І. Меглінської (Піганової)⁴³, до складу гурту «Безпосередня фотографія» належали І. Піганов, О. Шульгін, В. Леонтьєв, В. Єфімов, І. Мухін. У плані художньої виразності «найчистішими» та «безпосередніми» в гурті, зазначає І. Меглінська, було роботи фотографа І. Мухіна⁴⁴. Учасники гурту яскраво заявили про себе у знакових проєктах кино- та фотосекції Аматорського (творчого) об'єднання «Ермітаж»⁴⁵ (1986, Москва) та «150 років фотографії»⁴⁶ (1989, ВЦ «Манеж», Москва) тощо.

Важливим концептуальним твором у зазначений період виявилася фотографічна серія О. Шульгіна «Знайдені [фотографії]» / «Чужі фотографії»⁴⁷ (1987), створена на основі чужих негативів, які митець знайшов у фотолабораторії одного із проєктних інститутів. Анонімний архів фотографії містив близько трьохсот кадрів учасників геологічних партій тощо. Групові знімки було зроблено «з будь-якою метою, крім художньої». О. Лаврентьєв зазначає в статті «Безпосередня фотографія» про цю фотографічну серію: «Естетика випадковості переплітається тут зі свого роду об'єктивністю та теплим, як би сімейним ставленням до об'єктів. У народі знімають так, як розуміють, формується своєрідний фотографічний фольклор, в якому переплітаються професійні прийоми, штампи та безпосередність того, хто знімає» (Лаврентьєв, 1988, с. 20). Мистецтвознавець відзначає «тактильність, відчутність, потертість знімків [в прямому сенсі] молодих московських фотографів» (Лаврентьєв, 1988, с. 21). Фотографії старшого покоління членів гурту – О. Слюсарєва та Б. Михайлова, за свідченням О. Лаврентьєва (1988), не втратили своєї зорової цінності та гостроти з образно-психологічної точки зору. Для молодих фотографів взаємодія з О. Слю-

сарєвим та Б. Михайловим у контексті «безпосередньої» тобто прямої («straight»), «чистої» фотографії позначає «<...> єдність та спільність творчих проблем візуальної фотографічної культури» (Лаврентьєв, 1988, с. 21).

У 1988–1989 роках режисер І. Диховичний за участю фотографа А. Безукладникова та інших створює документальний фільм «Червона серія». Режисер фільму використовує фотографію у кіно для конструювання подій, а не для їх відображення, підкреслює «зв'язок часів», начебто натякає на виникнення революційної ситуації в СРСР у другій половині 1980-х років. І. Диховичний здійснює кінематографічний монтаж фотографічних рядів під музику: історичну хроніку та фотографічні зображення харківських митців у останній третині ХХ століття – Б. Михайлова, В. Черкашина, членів гуртів «Час», «Держпром», а також московських фотографів-авангардистів – учасників гурту «Безпосередня фотографія» тощо. Фільм посиляється на сторінки історії Російській імперії на початку ХХ століття та Радянського Союзу, має поліфонічний склад, насичений «анонімними» та авторськими зображеннями, що перетворює його форму на історико-культурний полілог. V. Musvik свідчить, «<...> “нудну фотографію” пізньої перебудови також можна розглядати як відсутність «каналізації» (у психоаналітичному сенсі) для важких почуттів і спробу протистояти новому прориву «темного афекту». Зрештою, останнє відсилає нас до травматичного мовчання сталінських часів» (Musvik, 2022, р. 11). У фільм було включено фотографії харків'ян Б. Михайлова – з «Червоної серії», фотографічних серій «Сюзі» та «Кримський снобізм», В. Черкашина – з серії «Фонтани» (1982), М. Педана – з серії «Метро», фотомонтажі Є. Павлова: «Контакти» (1984), «Наодинці з собою» (1986), «Альтернатива» (1985) тощо. Показ фільму «Червона серія» на щорічному Міжнародному фотографічному фестивалі в Арлі (Les Rencontres d'Arles) у Франції у 1989 році відкрив масовому західному глядачеві доступ до невідомих раніше творів радянських фотографів – представників авангардних течій останньої третини ХХ століття.

З 1986 року Б. Михайлов приєднується до активної виставково-видавничої діяльності за кордоном (Mrázková et Remes 1986, Misiano 1988, Eerikäinen et Eskola, 1988). До каталогу

⁴³ Див.: Меглинская И. Почему я пишу о фотографии «Хорошо». *Рукопис*. RAAN. Архівна колекція галереї «Школа» (м. Москва).

⁴⁴ Меглинская И. *Рукопис*. RAAN. Архівна колекція галереї «Школа» (м. Москва). Там само.

⁴⁵ Інформації про участь Б. Михайлова у подіях Аматорського (творчого) об'єднання «Ермітаж» немає. Див.: Особистий архів Л. О. Бажанова (Архів ДЦСМ, Москва).

⁴⁶ На виставці в «150 років фотографії» В «Манежі» (1989) було представлено фотографії Б. Михайлова з «Червоної серії» та серії «Лурики», серії О. Слюсарєва «Піраміди», О. Шульгіна «Телевізори», І. Мухіна «Автопортрет» тощо.

⁴⁷ Серія О. Шульгіна «Чужі фотографії» вперше була презентована на виставці аматорського (творчого) об'єднання «Ермітаж» у 1987 році.

«Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers» (1986) під редакцією D. Mrázková та V. Remes увійшли чорно-білі світлини Б. Михайлова, що було зроблено репортажним методом знімання, де здійснюється *карнавальні профанації – пародії* на символи радянської влади та карнавальні *мезальянси* серед дійових осіб. Деякі з цих світлин було пізніше розфарбовано митцем аніліновими барвниками й увійшло до серії Б. Михайлова «Соц-арт» (Mikhailov, 2003). До каталогу «Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion – Reportagen sozialer Wirklichkeit» (1988) під редакцією V. Misiano та E. Peschler увійшли зображення з серії «Четвірки», в якій кожна сторінка є композицією з чотирьох фотографій одного розміру, три або чотири зображення є секвенцією одного сюжету. Але іноді четверте зображення обрано митцем довільно, що створює ситуацію інтелектуальної гри. Б. Михайлов використовує у цій серії фотографії із родинного архіву. Зображення було створено митцем та його першою дружиною як репортажним, так й постановчим методом знімання. *Жарт, редукований сміх, пародія* стають простором гри митця у цієї серії. Акцентування уваги на неідеальній натурі, режисура, стилізація тощо перетворюють «соціальний репортаж» на ігрову дію. V. Misiano зазначає, що митець створює «<...> не стільки образ об'єктивної реальності, скільки *образ той дійсності, що живе у свідомості пересічної людини [тобто філістера]*» (Misiano, 1988, р. 20).

Слід зазначити також співпрацю митця з фінськими кураторами Н. Eerikäinen та Т. Eskola в рамках виставково-видавничого проекту «*Toisinnakiat. Uusi Neuvostoliiton valokuvuus*» («Інакобачущі» («Інаковидящие», рос.). Нова радянська фотографія») у Гельсінкі у 1988 році. До каталогу увійшли зображення з фотографічної серії «Лурики», де Б. Михайлов здійснює *станковізацію фотографії*, що надає зображенню неповторні риси. Митець робить авторську розмальовку світлин, ретуш, фотографічний монтаж та рукописні дописи поруч зі світлинами, створює концептуальні схеми. Таким чином Б. Михайлов додатково *концептуалізує* вибрані зображення.

Фотографічні серії та текстові арт-об'єкти зі світлинами, створені на другому – «концептуальному» етапі художньої творчості Б. Михайлова, з 1981 по 1988 роки, мають ознаки

жанрів Серйозно-сміхового, за М. М. Бахтіним: 1) «злободенну сучасність»; 2) недостатньо зрілий культурно-історичний досвід та вільну вигадку; 3) відмову від «стилістичної єдності». Найменування творів Б. Михайлова на цьому етапі мають пародійне значення. Під час роботи над концептуальними серіями, які було опубліковано тільки у 1990–2020-і роки у формі авторських альбомів та виставкових каталогів, «В'язкість» (Mikhailov, 2020), «Кримський снобізм» (Mikhailov, 2006), «Незакінчена дисертація» (Mikhailov, 1998), «Лурики» (Mikhailov, 2003) тощо та серією «Четвірки» (V. Misiano & E. Peschler, 1988) / «Місто без центральної вулиці»⁴⁸, митець з'єднується з сучасниками у безпосередньому та глибоко фамільярному контакті. Б. Михайлов створює низку *пародійних жіночих та чоловічих образів*. М. М. Бахтін вказує, що пародія, тобто *створення пародійного двійника, що розвінчує подію чи героя*, є невіддільним елементом «меніпової сатири». Б. Михайлов працює з авторською та «анонімною» (чужою) фотографією⁴⁹, зробленою жінкою, друзями, невідомими авторами; здійснює горизонтальний (кінематографічний) і вертикальний (фотографічний та аплікативний) монтажи тощо. Тобто Б. Михайлов використовує у творах *елементи інших («вставних») жанрів*.

Фотографічні серії Б. Михайлова «В'язкість»⁵⁰ (1982) та «Незакінчена дисертація» (1984–1985) є художніми щоденниками автора та мають *риси гострої злободенності, публіцистики та сатири*. Михайлівський *сміх в обох творах є амбівалентним*, тобто направлений до всіх й до себе. Вулична фотографія⁵¹ Б. Михайлова, яка нагадує світлини О. Слюсарєва, в обох серіях межує з портретами сучасників митця, що зроблені репортажним та постановчим методами знімання. Обидва твори містять *елементи інших («вставних») жанрів*.

⁴⁸ Фотографічна серія Б. Михайлова «Місто без центральної вулиці» була зроблена у 1986–1987 роках.

⁴⁹ Йдеться про світлини, зроблені М. Горелик, В. Черкашиним, членами гурту «Час» («Время») тощо, які увійшли у фотографічні серії Б. Михайлова.

⁵⁰ На одній зі сторінок твору митець вказує назву «В'язкість середовища». Метонімія – перенесення назви з одного предмета на інший може виникати на основі суміжності, в цьому випадку зі найменування технічного терміна до властивості навколишнього середовища Б. Михайлова у Харкові у 1982 році.

⁵¹ За О. Слюсарєвим, *вулична фотографія («Street Photography»)* – спостереження фотографа «за тим, що природно відбувається на вулиці». «Це не подія...» Фотограф зазначає в одній з лекцій, що «вирішальний момент» у постановчій фотографії є «створена ситуація».

Наприклад, у «В'язкості» – скорочену біографію автора; у обох творах – нібито судження знайомих або жінки митця, *елементи авантюрної фантастики*⁵²; у «Незакінченій дисертації» це – *пародійно переосмислені митцем цитати діячів культури*. Б. Михайлов, вочевидь, *відмовляється від «одностильності» оповіді*, тобто лірики, високої риторики або трагедії тощо. В обох авторських альбомах окрім фотографічних зображень поруч «<...> зі словом, що зображує, з'являється зображене слово» (Bakhtin, 1999, p. 108) та у «В'язкості» – недбале розфарбування елементів зображення, завдяки чому *митець додатково здійснює станковизацію твору*.

Б. Михайлов надає «Незакінченій дисертації» форму європейського реалістичного роману XIX століття з елементами «меніпової сатири», що має певну структуру. Цей філософський наратив⁵³ є «енциклопедією сучасності» митця та прикладом «<...> випробування філософської ідеї, правди, а не ... випробування певного людського характеру, індивідуального чи соціально-типового» (Bakhtin, 1999, p. 134–135). Там само Б. Михайлов посилається якби на частину лекції мистецтвознавця О. Раппапорта під назвою «Поняття про схему “Дерево життя”», що перегукується з аналізом локального сучасного мистецтва І. Кабакова у статті «Культура, “я”, “оно” и Фаворский Свет» (1980) та наводить особистий умовивід про нову, тобто сучасну, естетику. «Багатовікова релігійна свідомість призвела до того, що кожне зображення в рамці читається, як вже закладений *архетип*: від низького до піднесеного (по вертикалі) [,] від поганого до доброго (по горизонталі) [.] (.) [Крапка –] Область мистецтва. Вище середнього рівня життя (у класиці) [,] *тепер* (.) [крапку] можна переміщати у будь-яке місце» (Mikhailov, 1998, p. 35). У «Незакінченій дисертації» митець декілька разів посилається на судження (філософеми) О. Раппапорта та робить присвячення карнавального типу до

фотографів В. Тарновецького, О. Слюсарева, В. Луцкуса, А. Шешкуса, митця І. Кабакова тощо. Б. Михайлов надміру «цитує» та пародійно переосмислює судження діячів культури, однак допитливий дослідник насилу може знайти першоджерела, що свідчить про серйозно-сміхову природу цих дописів. На світлинах присутнє зображення дружин митця, друзів та колег з Харкову – Є. Павлова, Р. Пятковки, В. Черкашина, інших сучасників та власне Автора. В обох творах Б. Михайлов здійснює трансфер концептів та художніх прийомів через кордон семантичного поля.

Висновки. Історико-культурний аналіз художнього контексту та рідкісних архівних документів (світлин, рукописів, публікацій у радянських та закордонних ЗМІ тощо), які було вперше введено до теоретичного дискурсу свідчить, що значний вплив на формотворчість Б. Михайлова з 1981 по 1988 роки здійснили формальні знахідки В. Бахчаняна (метонімія, зображене слово, колаж), В. Черкашина («фотографічний театр»; постобробка світлин пензлем та олівцем), О. Слюсарева й В. Тарновецького («відсутність події в кадрі»), І. Кабакова (художній наратив, персоналізм) Е. Булатова (семіозис радянського), В. Янкелевського (Несвідоме) тощо.

На другому – «концептуальному» етапі творчості художня практика Б. Михайлова поширилася до створення текстових арт-об'єктів із фотографією, де митець діалектично з'єднав світлини та філософеми повсякденного і теоретичного рівнів. Творам Б. Михайлова, при таманно деякі ознаки «меніпової сатири», що було наведено М. М. Бахтінім. Митець використовує у творах *елементи інших («вставних») жанрів*. У «Незакінченій дисертації» з'являється нове – поліфонічне відношення митця до слова та фотографії, фотографія стає частиною тексту. В цьому авторському альбомі філософський універсалізм гармонійно поєднується з граничною світоглядністю (безпосередністю), народно-майданним сміхом та Грою. Починаючи з «концептуального» етапу художньої творчості, при найменуванні творів Б. Михайлов демонструє нове – радикальне ставлення до слова, як до матеріалу літератури.

Непередбачуваність та випадковість в ігровій діяльності Б. Михайлова проявляються завдяки маніпуляціям із простором та часом.

⁵² Йдеться про карнавалізацію фотографії в обох серіях, наприклад, колаж – у «В'язкості» й фотомонтаж – у «Незакінченій дисертації» тощо.

⁵³ «Структура філософського наративу визначена нами раніше як взаємозв'язок п'яти елементів (за К. Берком): «Агента», «Оточення», «Цілі», «Дії», «Інструменту» та «Філософського питання» чи «Філософської проблеми». Зміст фото-серії, вираженої у формі філософського наративу, завжди є філософським. Проте фото-серія може мати структуру наратива» (Чех, 2019, с. 244).

Михайлівські горизонтальні та вертикальні монтажі мають універсальний характер. *Надмірність* змісту у творах Б. Михайлова пов'язано зі зверненням до *архетипічних образів Матері-Землі, Аніми, Анімуса, Тіні, Мудреця, колообігу часу, збереження енергії* тощо. Митець здійснює *зміщення сенсів* – перевизначає поняття та робить зміну назв деяких фотографічних серій згодом. *Інтенсивність (напруженість)* в ігрових подіях змінюється митцем на смішне

Ніщо. «Фотографічний театр» Б. Михайлова здійснюється з 1981 по 1988 роки завдяки драматургії й режисурі та станковизації фотографії. Карнавалізація фотографії на другому – «концептуальному» етапі художньої творчості Б. Михайлова здійснюється зі створенням гротескно-карнавальних образів сучасників митця та «Я-образу». «Нова естетика» постає підґрунтям до створення концепції «Нової фотографічності» Б. Михайлова.

Список використаних джерел:

1. Барановская О. Н. (2018). Игровое мышление и нормативная организация жизни культуры. *Наукове видання Філософія та гуманізм*, 1(7), 11–18.
2. Бернар-Ковальчук Н. (2020). *Харківська школа фотографії: гра проти апарату*. Харків : MOKSOP. 368 с.
3. Варганов А. (1989) Черкашин Валерий. На перекрестке. *Советское фото*. № 4. С. 28–30.
4. Кабаков И. (1999) 60–70-е: Записки неофициальной жизни в Москве. *Wiener Slavistische Almanach*. Wien : Sonderband 47. 267 с.
5. Кабаков И. (1984) Культура, “я”, “оно” и Фаворский Свет. *Беседа. Религиозно-философский журнал*. Ленинград–Париж. С. 164–193.
6. Кривенцова А., Ридный Н. (2008) Борис Михайлов: «Концептуализм для меня – это аналитическая позиция». URL: <http://xz.gif.ru/numbers/70/mihailov> (дата звернення: 24.06.2023).
7. Лаврентьев А. (1988) Непосредственная фотография. *Советское фото*. № 9. С. 19–23.
8. Лаврентьев А. (1982) Родченко в фотографии. *Техническая эстетика*. № 6. С. 1–6.
9. Нарушите А. (2020) Незакінчена справа незакінченої дисертації: Борис Михайлов та «Естетика нудьги». *KNARKIV PHOTO FORUM 2020: [каталог]*. Київ : Букша. С. 126–129.
10. Николаев О. Семинар в Таллине. *Советское фото*. 1982. № 8. С. 27.
11. Павлова Т. (2020а) До історії Харківської школи фотографії. *KNARKIV PHOTO FORUM 2020: [каталог]*. Київ : Букша. С. 22–49.
12. Павлова Т. (2020b) Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму. *ВІСНИК ХДАДМ*, 3, 54–61. URL: <https://doi.org/10.33625/visnik2020.03.054>.
13. Павлова Т. В. (2018) *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття*. Doctor Thesis. Львів. 36 с.
14. Павлова Т. В. (2021) Авангард червоний та зелений: Від «теорії удару» до «Контакту». URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-kontakt> (дата звернення: 24.06.2023).
15. Павлова Т. В. (2007) *Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру)*. PhD Dissertation. Харків. 219 с.
16. Раппапорт А. (1982) Специфика фотографической эстетики. *Техническая эстетика*. № 6. С. 17–19.
17. Рупин Ю. (2008) Дневник фотографа. URL: http://samlib.ru/r/rupin_j_k/dnevnik_fotografa-2.shtml (дата звернення: 24.06.2023).
18. Рупин Ю. (2007) Лурики. URL: http://samlib.ru/r/rupin_j_k/luriki.shtml (дата звернення: 24.06.2023).
19. Склярченко Г. Я. (2020) *Українські художники: з відлиги до Незалежності*. У 2-х книгах. Книга друга. Київ : Нусс . 304 с.
20. Черневич Е. (1972) Коментар до теми. *Техническая эстетика*. № 6. С. 7–11.
21. Чех Н. (2022) «Нефотографічне»: Сергій Братков та Борис Михайлов. *Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології*, 1(37), 118–137. URL: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1\(37\).281827](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1(37).281827).
22. Чех Н. (2022) Просто граючись: Валера та Наташа Черкашини. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 18 (1), 146–153. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444).
23. Чех Н. (2021) Символічна подорож «Скрипки» Є. Павлова від актуального світу до віртуального та назад. *ВІСНИК ХДАДМ*, 2, 389–391. URL: <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389>.
24. Чех Н. Б. (2023) Феномен гри в художньої творчості Бориса Михайлова: 1966–1980. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 19(1), 168–180. URL: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283146](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283146).
25. Яковенко К. (2019, 15 липня) Татьяна Павлова: «Ми подбирали мифы как ключи. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mify-kak-kljuchi.html> (дата звернення: 24.06.2023).
26. Bakhtin M. & Emerson C. (Tr.) (1999) Problems of Dostoevsky's Poetics. *Theory and History of Literature. The University of Minnesota Press*. Vol. 8. 334 p.

27. Chekh N. B. (2019), 'Unfinished dissertation' by Boris Mikhailov: structural and narrative analysis of the photo series, *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 8, 241–258. URL: <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258>.
28. Eerikäinen H. & Eskola T. (1988) *Toisinnakiat. Uusi Neuvostoliiton valokuvaus*. Helsinki : SN-Kirjait Publishing. 120 p.
29. Jung C. G. (1978) *The Spirit in Man, Art and Literature*. Princeton University Press. 184 p.
30. Mikhailov B. (2006) *Crimean Snobbism*. Tokio : Rat Hole Press.
31. Mikhailov B. (2002) *Salt Lake*. Göttingen : Steidl Verlag. 80 p.
32. Mikhailov B. (2007) *Suzi et Cetera*. Köln : Walther König Verlag, 208 p.
33. Mikhailov B. (2019) *Suzi et Cetera (Part 2)*. Palermo : 89 books Press, 204 p.
34. Mikhailov B. (2020) *Viscidity*. PPP Editions Press.
35. Mikhailov B. (2006, 2009) *Yesterday's Sandwich*. London : Phaidon Press. 124 p.
36. Mikhailov B. (2019) *Yesterday's Sandwich II*. Tokyo : Super Labo. 90 p.
37. Mikhailov B., Kabakov I., Tupitsyn M. and Tupitsyn V. (2004) *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art*. Porto : Porto Museu Serralves. 247 p.
38. Mikhailov B. & Schube I. (2009) *Boris Mikhailov: Maquette Braunschweig*. Göttingen : Steidl Verlag.
39. Mikhailov B., Stahel U. (Ed.), Dyogot E., Heiden Von der A., Schischkin M., Schube I., Petrovsky H. and Tupitsyn M. (2003) *Exhibition Catalogue, Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Boris Mikhailov : A Retrospective / Eine Retrospektive*, Zurich : Scalo Verlag Ac. 176 p.
40. Mikhailov B., Tupitsyn M. and Schwarzenbach A. (1998) *Unfinished dissertation by Boris Mikhailov*. Zürich : Scalo Verlag Ac. 220 p.
41. Misiano V. (2015, 2022) *Boris Mikhailov on Liberation, Vulgarity, and Chance in Photography*. Retrieved June 24, 2023 from <https://aperture.org/editorial/boris-mikhailov-on-liberation-vulgarity-and-chance-in-photography>.
42. Misiano V. und Peschler, E. (Hrsg.) (1988) *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion – Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Edition Stemmler Verlag. 224 p.
43. Mrazkova D., Remes V. & Jeffrey I. (Ed.) (1986) *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London : Thames & Hudson Ltd. 176 p.
44. Musvik V. (2022). *Boring Photographs: American New Topographies, 'Socialist Boredom', and Post-Soviet Deadpan Photographs*. *European Journal of American Studies*, 17-4. Retrieved June 24, 2023 from <https://journals.openedition.org/ejas/19138>.
45. Pavlov E. & Pavlova T. (2018) *Violin*. Kyiv : Rodovid. p. 128.
46. Salzirn T. *Exhibition Catalog*. (1994) 'I am not Me'. Saint Petersburg: PhotoPostscriptum.

References:

1. Bakhtin M. & Emerson C. (Tr.) (1999) *Problems of Dostoevsky's Poetics. Theory and History of Literature, The University of Minnesota Press*. Vol. 8.
2. Baranovskaya O. N. (2018). *Igrovoe myshlenie i normativnaya organizatsiya zhizni kulturyi* [Play thinking and the normative organisation of cultural life]. *Filosofiya ta gumanizm*, 1(7), 11–18 [in Ukrainian & in Russian].
3. Bernar-Kovalchuk N. (2020). *Kharkivska shkola fotografii: gra proty apparatu* [Kharkiv School of Photography: a game against the camera]. Kharkiv: MOKSOP [in Ukrainian].
4. Chekh N. B. (2019), 'Unfinished dissertation' by Boris Mikhailov: structural and narrative analysis of the photo series, *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, 8(2), 241–258. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258> [in Russian].
5. Chekh N. (2021). *Symvolichna podorozh "Skrypky" Ye. Pavlova vid aktualnogo svitu do virtualnogo ta nazad* [The symbolic journey of Ye. Pavlov's "Violin" from the actual world to the virtual and back]. *VISNYK KhDADM*, 2, 389–391. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389> [in Ukrainian].
6. Chekh N. (2022). *Prosto hraiuchys: Valera ta Natasha Cherkashyny* [Just playing: Valera and Natasha Cherkashin]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 18(1), 146–153. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444) [in Ukrainian].
7. Chekh N. (2022). «Nefotografichne»: Serghij Bratkov ta Borys Mykhajlov [‘Non-photographic’: Serhiy Bratkov and Boris Mikhailov]. *Δόξα. Zbirnyk naukovykh prac z filozofiji ta filologiji*, 1 (37), 118–137. [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1\(37\).281827](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1(37).281827) [in Ukrainian].
8. Chekh, N. (2023). *Fenomen ghry v khudozhnjoji tvorchosti Borisa Mikhajlova: 1966–1980 roky* [The phenomenon of Play in Boris Mikhailov's creative work (1966–1980)]. *Artistic Culture. Topical Issues*, (19(1), 168–180. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283146](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283146) [in Ukrainian].
9. Chervnevich E. (1982) *Kommentariy k teme* [Commentary to theme]. *Tekhnicheskaya estetika*. 6. 7–11.
10. Eerikäinen H. & Eskola T. (1988) *Toisinnakiat. Uusi Neuvostoliiton valokuvaus*. Helsinki: SN-Kirjait Publishing [in Finnish].

11. Jung C. G. (1978) *The Spirit in Man, Art and Literature*. Princeton University Press [in English].
12. Kabakov I. (1999) 60–70-e: Zapiski neofitsialnoy zhizni v Moskve [60s–70s: Notes of unofficial life in Moscow]. *Wiener Slavistische Almanach*. Wien : Sonderband 47 [in Russian].
13. Kabakov I. (1984) Kultura, “ya”, “ono” i Favorskiy Svet. [Culture, “I”, “It” and Tabor Light]. *Beseda. Religiozno-filosofskiy zhurnal*. Leningrad–Parizh. S. 164–193 [in Russian].
14. Kriventsova A., Ridny N. (2008) Boris Mihaylov: «Kontseptualizm dlya menya – eto analiticheskaya pozitsiya» [Boris Mikhailov: ‘Conceptualism for me is an analytical position’]. Retrieved June 24, 2023 from <http://xz.gif.ru/numbers/70/mihailov> [in Russian].
15. Lavrentev A. (1988). Neposredstvennaya fotografiya [Direct photography]. *Sovetskoe foto*, 9, 19–23 [in Russian].
16. Lavrentev A. (1982). Rodchenko v fotografii [Rodchenko in photography]. *Tekhnicheskaya estetika*, 6, 1–6 [in Russian].
17. Mikhailov B. (2006) Crimean Snobbism. Tokio : Rat Hole Press.
18. Mikhailov B. (2002) Salt Lake. Göttingen : Steidl Verlag.
19. Mikhailov B. (2007) Suzi et Cetera. Köln : Walther König Verlag.
20. Mikhailov B. (2019) Suzi et Cetera (Part 2). Palermo : 89 books Press.
21. Mikhailov B. (2020) Viscidity. PPP Editions Press.
22. Mikhailov B. (2006, 2009) Yesterday’s Sandwich. London : Phaidon Press.
23. Mikhailov B. (2019) Yesterday’s Sandwich II. Tokyo : Super Labo.
24. Mikhailov B., Kabakov I., Tupitsyn M. and Tupitsyn V. (2004) Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art. Porto : Porto Museu Serralves.
25. Mikhailov B. & Schube I. (2009) Boris Mikhailov: Maquette Braunschweig. Göttingen : Steidl Verlag [in English].
26. Mikhailov B., Stahel U. (Ed.), Dyogot E., Heiden Von der A., Schischkin M., Schube I., Petrovsky H. and Tupitsyn M. (2003) Exhibition Catalogue, Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Boris Mikhailov : A Retrospective / Eine Retrospektive, Zurich : Scalo Verlag Ac [in English].
27. Mikhailov B., Tupitsyn M. and Schwarzenbach A. (1998) Unfinished dissertation by Boris Mikhailov. Zürich : Scalo Verlag Ac [in English & in Russian].
28. Misiano V. (2015, 2022) Boris Mikhailov on Liberation, Vulgarity, and Chance in Photography. Retrieved June 24, 2023 from <https://aperture.org/editorial/boris-mikhailov-on-liberation-vulgarity-and-chance-in-photography>.
29. Misiano V. und Peschler E. (Hrsg.) (1988) Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion – Reportagen sozialer Wirklichkeit. Edition Stemmler Verlag [in German].
30. Mrazkova D., Remes V. & Jeffrey I. (Ed.) (1986) Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers. London : Thames & Hudson Ltd [in English].
31. Musvik V. (2022). Boring Photographs: American New Topographies, ‘Socialist Boredom’, and Post-Soviet Deadpan Photographs. *European Journal of American Studies*, 17–4. Retrieved June 24, 2023 from <https://journals.openedition.org/ejas/19138>.
32. Narushyte A. (2020) Nezakinchena sprava nezakinchenoji dysertaciji: Boris Mikhailov ta ‘Estetyka nudjghy’ [Unfinished topic of an Unfinished Dissertation: Boris Mikhailov and ‘Aesthetics of Boredom’]. KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [katalogh]. Kyjiv : Buksha. S. 126–129 [in Ukrainian].
33. Nikolaev O. (1982). Seminar v Talline [Seminar in Tallinn]. *Sovetskoe foto*, 8, 27 [in Russian].
34. Pavlov E. & Pavlova T. (2018) Violin. Kyiv : Rodovid [in English & in Russian].
35. Pavlova T. (2021). Avanhard chervonyi ta zelenyi: Vid ‘teorii udaru’ do ‘Kontaktu’ [Red and green avant-garde: from ‘strike theory’ to ‘contact’]. Retrieved June 24, 2023 from <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-kontakt> [in Ukrainian].
36. Pavlova T. V. (2018) Avanghard v obrazotvorchomu mystectvi Kharkova XX stolittja [Avant-garde in the fine arts of the twentieth-century Kharkiv]. Doctor Thesis. Ljviv [in Ukrainian].
37. Pavlova T. (2020a). Do istorii Kharkivskoi shkoly fotohrafii [To the history of the Kharkiv School of Photography]. KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [katalogh]. Kyjiv : Buksha. S. 22–49 [in Ukrainian].
38. Pavlova T. V. (2007) Fotomystectvo v khudozhnij kuljturi Kharkova ostannjoji tretyny XX stolittja (na materiali pejzaznogho zhanru) [Photographic art in the Artistic culture of Kharkiv in the last third of the 20th Century (on the Material of the landscape genre)]. PhD Dissertation. Kharkiv [in Ukrainian].
39. Pavlova T. (2020b) Persha publichna vystavka ghrupy «Vremja» v Kharkovi: manifest novogho artmediumu [The first public exhibition of the ‘Vremya’ group in Kharkiv: a new art medium Manifesto]. *VISNYK KhDADM*, 3, 54–61. <https://doi.org/10.33625/visnik2020.03.054> [in Ukrainian].
40. Rappaport A. (1982) Spetsifika fotograficheskoy estetiki [Specificity of photographic aesthetics]. *Tekhnicheskaya estetika*, 6, 17–19 [in Russian].

41. Rupin Yu. (2008) Dnevnik fotografa [Diary of a photographer]. Retrieved June 24, 2023 from http://samlib.ru/r/rupin_j_k/dnevnik_fotografa-2.shtml [in Russian].
42. Rupin Yu. (2007) Luriki [Luriki]. Retrieved June 24, 2023 from http://samlib.ru/r/rupin_j_k/luriki.shtml [in Russian].
43. Salzirn T. Exhibition Catalog. (1994) 'I am not Me'. Saint Petersburg : PhotoPostscriptum [in English & in Russian].
44. Skliarenko H. (2020). Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti [Ukrainian artists: from the Thaw to Independence], vol. 2. Kyiv : Huss [in Ukrainian].
45. Vartanov A. (1989). Cherkashin Valeriy. Na perekrestke [Valery Cherkashin. At the crossroads]. *Sovetskoie foto*, 4, 28–30 [in Russian].
46. Yakovenko K. (2019, June 15). Tatyana Pavlova: "Mi podbirali mifyi kak klyuchi" [Tatyana Pavlova: 'We select myths like keys']. Retrieved June 24, 2023 from <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mifyi-kak-kljuchi.html> [in Russian].