

**Чех Наталя Борисівна,**

*магістр філософії,*

*голова правління*

*ГО «Інститут промоції заходів культури»*

*orcid.org/0000-0002-8410-3458*

*Natalia.Cheh@gmail.com*

## **ВИТОКИ ТА УМОВИ РОЗВИТКУ «СУБ'ЄКТИВНОЇ ФОТОГРАФІЇ» В СРСР В ОСТАННІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ**

У статті розглянуто культурно-історичні та філософські передумови виникнення «суб'єктивної фотографії» у Радянському Союзі в другій половині ХХ ст. Простежено впливи авангардних течій у світовій та радянській культурі на формування суб'єктивного погляду на фотографію серед професіоналів та фотоаматорів у СРСР в середині ХХ ст. Поняття «суб'єктивність» та «авторська суб'єктивність» розглянуто в дусі ідей французьких екзистенціалістів про «гуманізм» та «екзистенціалізм» тощо. Дійсність, сутність, буття людини є предметами дослідження не тільки екзистенційних філософів. Фотографи також здібні схопити своє суб'єктивне переживання та переживання Іншого в його миттєвості та загостреності. Виявлено, що поряд із закордонними колегами, радянські фотографи в останній третині ХХ ст., звертаються до дослідження умов людського існування та людської природи тощо. У повоєнний час *авторська суб'єктивність стає помітною серед радянських фотографів* у мережах творчих угруповань (самоорганізацій), створених на тлі чисельних художніх студій, фотографічних клубів тощо, які входили до системи державних самодіяльних клубів. Незалежні творчі угруповання, створені у 1970–1980-і рр., використали фотографію як засіб (медіум) до створення *photo-based Art*. *Інший (інша людина) виявляється умовою існування авторської суб'єктивності у мистецтві фотографії*. У ході дослідження було застосовано концептуальний, дескриптивно-феноменологічний методи аналізу та компаративістику й герменевтику. Здійснено історико-культурний аналіз мало-відомих джерел.

**Ключові слова:** авторська суб'єктивність, суб'єктивна фотографія, Отто Штайнерт, Жан-Поль Сартр, Альбер Камю, гуманізм, екзистенціалізм, «Інтерпрес–фото 66», латиська фотографія, литовська фотографія, харківська фотографія, «Безпосередня фотографія», Олександр Слюсарев, Борис Михайлов.

**Chekh Natalia,**

*Master of Philosophy,*

*Chief of NGO "Cultural Activities Promotion Institute"*

*orcid.org/0000-0002-8410-3458*

*Natalia.Cheh@gmail.com*

## **ORIGINS AND CONDITIONS OF DEVELOPMENT OF SUBJECTIVE PHOTOGRAPHY IN THE USSR IN THE LATE 20TH CENTURY**

The article examines the cultural, historical and philosophical prerequisites for the emergence of subjective photography in the Soviet Union in the middle and late 20th century. A subjective view of photography among photographers and photo amateurs in the USSR was formed by avant-garde currents in world and Soviet culture in the middle of the 20th century. The concepts of subjectivity and the author's subjectivity are considered in the spirit of the ideas of French existentialists about humanism and existentialism, etc. The Being, essence, and being of a person are the subjects of research not only of existential philosophers. Photographers are also able to capture their subjective experience and the experiences of others in their immediacy and acuteness. Along with their foreign colleagues, Soviet photographers in the late 20th century turned to the study of the conditions of human existence, human essence, etc. In the post-war period, the author's subjectivity of Soviet photographers manifested itself to the greatest extent in the networks of creative groups (self-organizations), created against the background of numerous art studios, photography clubs, etc., which were part of the system of state amateur clubs. Independent creative groups that were created in the 1970s–1980s, had chosen photography as a medium for the creation of *photo-based Art*.

The Another (the other people) turns out to be a condition for the existence of the author's subjectivity in photography. During the study, conceptual and descriptive-phenomenological methods were used, as well as comparative studies and hermeneutics. A historical and cultural analysis of little-known sources regarding the development of subjective photography was carried out.

**Key words:** author's subjectivity, subjective photography, Otto Steinert, Sartre, Camus, humanism, existentialism, Interpress-photo 66, Lithuanian photography, Kharkiv photography, the Immediate Photography group, Oleksandr Slyusarev, Boris Mikhailov.

**Вступ.** Поняття «суб'єктивна фотографія» досі знаходиться в стадії визначення, проте за пізніх радянських часів цей термін вживається серед істориків мистецтва у СРСР (Морозов, 1986, с. 353) та використовується дослідниками поряд з конструктами «метафорична фотографія», «фотографія життя», «гуманістична фотографія», «концептуальна фотографія» тощо, найчастіше як метафора. Термін *Subjective Photography* («суб'єктивна фотографія») пов'язано з ім'ям фотографа Отто Штайнерта<sup>1</sup> (1915–1978) та фотографічною школою, що склалася в 1950–1970-і рр. у приватному університеті *Folkwang Schule*, де поряд із класами скульптури, графіки, текстилю тощо, існував клас фотографії (*Werkgruppe Fotografie*), який з 1959 р. очолював професор О. Штайнерт. «Суб'єктивна фотографія» – післявоєнний європейський фотографічний рух<sup>2</sup>, що спирався на досвід довоєнної німецької фотографії – руху «*Нове бачення*» / *The New Vision* та обрав його формальні прийоми як своє завдання. М. Schmalriede в каталозі до виставки *Subjektive Photography: Images of the 50's* (1984) вказує, що «Претензія на об'єктивність, яку фотографія *Нової Об'єктивності* [Neue Sachlichkeit, the New Objectivity] намагалася реалізувати в об'єктивному представленні об'єктивного світу, не було знайдено у післявоєнних фотографів. Їхнім інтересом було *власне існування та людський елемент*, що, таким чином, спричинило *суб'єктивний екзистенціальний погляд, розуміння суб'єктивності як творчого*

*джерела*»<sup>3</sup>. Проте послідовники «суб'єктивної фотографії» використовували деякі мистецькі прийоми модерністів 1920–1930 рр.: Ласло Мохой-Надя (1895–1946), Герберта Байера (1900–1985), Ман Рейя (1890–1976) та ін. Дуже схожий висновок робить S. Muchnic з огляду виставки *'Experimental photography: New subjectivity'*<sup>4</sup> (December 19th, 1989 – March 4th, 1990) в музеї J. Paul Getti (США). Куратор виставки *Weston Naef* досліджував «<...> роль інтуїції та емоцій в американських та європейських світлинах між Першою світовою війною та 1960-и рр. <...> Суть *New subjectivity* не в схожих картинках чи навіть у подібних відчуттях; це самовираження. Коли це зрозуміло, цілком логічно, що двадцять представлених «я» з'являються як особистості. Спільним у них є вірність почуттям. <...> Ми знаємо, що ці, на перший погляд, скромні теми не є тривіальними через те, як вони представлені. У безперервній боротьбі фотографії між художніми концепціями правди та краси *'New subjectivity'* представляє красу як переможця» (Muchnic, 1990). Під час лекції в музеї J. Paul Getti Г. Каллахан (США) пояснює своє мистецтво таким чином: «Я не знаю, чому я це сфотографував. Мені просто сподобалося», або «Мені нема що сказати з цього приводу. Я просто хотів показати це вам»<sup>5</sup>.

Якщо використовувати етимологічний принцип інтерпретації концепту Суб'єкт, можна говорити про невідповідність (понятійну неадекватність) між розумінням його значення в латинській мові та пізнішими значеннями. Суб'єкт (від латин. *subjectus* – те, «що лежить внизу, що знаходиться в основі», від *sub* – «під», *jacio* – «кидаю, кладу основу»). В англійській

<sup>1</sup> Отто Штайнерт – фотограф, викладач фотографії, лікар за фахом, був співорганізатором гурту *Fotoform*. У 1951, 1954 та 1958 рр. О. Штайнерт організував в Німеччині три впливові фотовиставки під назвою *Subjektive Fotografie*, під час проведення яких було представлено весь спектр західнонімецької фотографії з часів Другої світової війни. Retrieved March 14, 2024 from <https://www.britannica.com/topic/Fotoform> [in English].

<sup>2</sup> За даними музею *TATE*, рух був міжнародним і включав фотографів з Німеччини, Японії, Швеції, Америки та Сан-Паулу: Гаррі Каллахана, Томаса Фаркаса, Гаспара Гаспаряна, Марселя Гіро, Пітера Кітмана, Такаші Кідзіма, Зігфріда Лаутервассера, Кюші Ніяма, Тоні Шнайдерса, Аарон Сіскінд, Отто Штайнерта, Крістера Стрьомхольма, Людвіга Віндтоссера.

<sup>3</sup> Manfred Schmalriede, «'Subjektive fotografie' and its relation to the twenties», *Subjektive Fotografie*, 27.

<sup>4</sup> *Weston Naef* запропонував особисте рішення експозиції, що було проявом його суб'єктивності. Виставка складалася з 43 робіт 20 фотографів. Проте ми не побачимо серед учасників виставки радянських або українських авторів.

<sup>5</sup> Retrieved March 14, 2024 from URL: <https://www.getty.edu/art/collection/exhibition/103Q40> [in English].

мові найпоширенішим значенням концепта *subject* є «те, що обговорюється, розглядається або вивчається»<sup>6</sup>. Проте в давньогрецькій мові існує слово *οὐσία*, що, по-перше, позначало майно; по-друге, суть, сутність, дійсність, буття, що вочевидь співвідноситься зі значенням концепта Суб'єкт на латині. Плюралістичні моделі суб'єктивності розглядаються у психоаналізі, аналітичній психології, теорії екзистенціалізму, структуралізмі тощо. Серед останніх досліджень концепцій «суб'єктивності» у гуманітарному дискурсі України зазначимо публікації О. М. Йосипенко, О. В. Матвієнко, А. В. Горбань, С. В. Козак тощо. «Попри загальну вживаність філософських концептів суб'єкта і суб'єктивності серед філософів немає однастайності в їхньому розумінні, навіть якщо йдеться про представників одного філософського напрямку» (Йосипенко, 2020, с. 42). О. В. Матвієнко робить історико-філософський огляд вживання поняття «суб'єкт» та «суб'єктивність» з античних часів до ХХ ст. Дослідник зазначає: «Суб'єкт – це людина (або група людей, які репрезентують одні інтереси), яка є активною, цілісною, автономною, суб'єкт – це той, хто здійснює комунікацію, реалізує діяльність та інші види специфічно людської діяльності.<sup>7</sup> <...> На думку багатьох дослідників, суб'єктивність – це властивість, яка притаманна виключно людині» (Матвієнко, 2024, с. 217). А. В. Горбань (2006) досліджує моделі авторської суб'єктивності у літературознавстві. С. В. Козак (2015) досліджує поняття «суб'єктивності» у лінгвістиці<sup>8</sup> тощо. Г. Вишеславський робить детальний огляд умов існування художніх спільнот у 1980-і рр. та зазначає: «<...> на сторінках книги *L'art Contemporain en France* (1987) Катрин Мілле, відомої французької дослідниці, мистецтвознавиці, кураторки, редакторки й співзасновниці декількох фахових часописів (*Lettres françaises, L'Art vivant, Flash Art, Art press*), ще немає такого звичного нині терміну як «постмодернізм». Дослідниця характеризує період після 1980 року як «мистецтво поза авангардом, що повернулося назад» (Милле

1995, р. 237), пише про кризу авангарду, застосовує термін «нова суб'єктивність», і, як гіпотезу, порівнює нові явища у мистецтві з «*новою філософією*»<sup>9</sup>» (Вишеславський, 2018, с. 39). Поняття авторської суб'єктивності у культурологічному дискурсі та мистецтвознавстві не визначено досить ясно. Дослідники Т. В. Павлова (2007, 2018, 2020), О. Осадча (2020) та Н. Чех (2021, 2023) окреслюють інтенцію суб'єктивного стосовно художніх практик харківських митців Ю. Рупіна<sup>10</sup>, Є. Павлова, які у 1971 р. заснували творчий гурт «Час» («Время») на тлі Харківського обласного фотоклубу (ХОФК), та ін.

**Мета статі** – проаналізувати витоки та умови розвитку «суб'єктивній фотографії» в Радянському Союзі в останній третині ХХ ст. Для цього необхідно 1) простежити впливи авангардних течій у світовій та радянській культурі на формування суб'єктивного погляду на фотографію серед професіоналів та фотоаматорів у СРСР в середині ХХ ст.; 2) визначити умови розвитку «суб'єктивній фотографії» в Радянському Союзі в останній третині ХХ ст.; 3) виявити прояви авторській суб'єктивності в аматорській фотографії означеного періоду.

Розвиток «суб'єктивної фотографії» в Радянському Союзі в повоєнний час було обумовлено філософською «відлигою», «вибухом» гуманітарної творчості, зв'язками та співробітництвом з міжнародними фотографічними інститутами та потужним рухом фотоаматорів, що склався наприкінці 1950-х та протягом 1960-х рр. Слід зазначити, що авангардні течії та неофіційні художні спільноти формувалися всередині офіційної радянської культури та на її межах з народною культурою. Так, творча діяльність покоління «шістдесятників» було пов'язано з державними інститутами культури, займаючи свою нішу в філософії, літературі<sup>11</sup>,

<sup>6</sup> Retrieved March 14, 2024 from <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/subject> [in English].

<sup>7</sup> Автор цього визначення, вочевидь, спирається на доробок М. М. Бахтіна та Ж.-П. Сартра. «Не існує іншого Всесвіту, крім людського світу, світу людської суб'єктивності» (Sartre, 1970, р. 94).

<sup>8</sup> Див.: Козак, С. В. (2015). До питання про поняття «суб'єктивність» як об'єкта лінгвістичних досліджень. *Одеський лінгвістичний вісник*, Вип. 5, Т. 2, 63–65.

<sup>9</sup> Прихильники руху «Нова філософія» ставили за мету теоретичне осмислення підсумків подій травня 1968 р. у Франції та ліворадикальних ідей.

<sup>10</sup> О. Осадча зазначає два підходи у художній практиці Ю. Рупіна: 1) «використання чисельних методів фотографії (соляризація, ізогелія, ФДП-метод тощо)» (Осадча, 2020, с. 63–64) та 2) постановної фотографії. Див.: Осадча, О. (2020). Відшукуючи фотографію як мистецтво: теоретичні погляди Юрія Рупіна в контексті офіційного дискурсу фотографії пізньорадянського періоду. *KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [каталог]*. Київ: Букша.

<sup>11</sup> Йдеться про часописи та газети «Літературна Україна», «Ранок», «Новий світ» («Новый мир»), «Прапор» («Знамя»), «Юність» («Юность»), «Навколо світу» («Вокруг света»), «Літературна газета» («Литературная газета») тощо.

монументальному мистецтві<sup>12</sup>, видавничій справі<sup>13</sup>, мистецтві театру<sup>14</sup> тощо. У 1960-х рр. в СРСР з'являється «Нове радянське кіно»<sup>15</sup>. Величезний внесок у формування неофіційних художніх спільнот внесли радянські книжкові видавництва та редакції періодичних видань, «самвидав»<sup>16</sup>, «тамвидав»<sup>17</sup>, будинки культури, будинки вчених, центри культури Академічних містечок, науково-дослідчі інститути та Вищі навчальні заклади на території всього Радянського Союзу.

Мислителі в середині ХХ ст., оскільки було неможливо знайти «універсальну сутність, яка була б людською природою» (Sartre, 1970, р. 68), більш звертаються до обговорення умов людського існування, а ні людської природи. Представники французького екзистенціалізму та філософії абсурду – громадські діячі та письменники Ж.-П. Сартр, С. де Бовуар та А. Камю створили низку творів, які формували світогляд післявоєнного покоління європейців, що в чималій мірі спровокувало появу філософської «відлиги» в СРСР. *Вихідний пункт екзистенціалізму – це суб'єктивність*

<sup>12</sup> Йдеться про Ф. Юр'єва, В. Зарецького, А. Горську, О. Заливаху, Л. Семикіну, Г. Севрук, Г. Зубченко, Е. Неизвестного та інших митців.

<sup>13</sup> Йдеться про діяльність видавництв: «ДЕТГИЗ», «Молода гвардія», «Радянська графіка», «Радянський письменник», «Радянський композитор», «Мистецтво», «Знання», «Вища школа», «ИНОГИЗ», «Видавництво іноземної літератури», «Думка», «Правда», «Політвидав», «Радянська енциклопедія», «Дніпро» тощо. Видавництво іноземної літератури (ВІЛ) в 1964 р. було поділено на видавництва «Світ» та «Прогрес».

<sup>14</sup> З'являються нові театри «Сучасник» («Современник») (1956) (режисери – О. Єфремов, Г. Волчек), Театр на Таганці (1964) (режисер – Ю. Любимов) тощо. Оновлюється театр ім. Ленінського комсомолу («Ленком»). У 1973 р. головним режисером театру був призначений М. Захаров.

<sup>15</sup> Протягом 1960-х рр. у Радянському Союзі було створено кінострічки, які відносять до авторського кіно, «Людина йде за сонцем» (1961), «До побачення, хлопчики» (1964) (режисер – М. Калік), «Кохати» (режисери – М. Калік, І. Туманян); «Іванове дитинство» (1962), «Пристрасті за Андрієм» (1964–1965) / «Андрій Рубльов» (1966–1967), (режисер – А. Тарковський); «Застава Ілліча» (1962) / «Мені двадцять років» (1964), «Липневий дощ» (1966) (режисер – М. Хуцієв); «Тіні забутих предків» (1964, режисер – С. Параджанов), «Саят-Нова» (1968) (режисер – С. Параджанов) / «Колір граната» (1973) (режисери – С. Параджанов, С. Юткевич) тощо.

<sup>16</sup> Літературознавець, директор Музею-архіву українського самвидаву при видавництві «Смолоскип» Олесь Обертас, досліджуючи явище самвидаву, писав, що «<...> під словом “самвидав” ми розуміємо не так текст, як специфічний спосіб побутування суспільно значущих непідцензурних документів», «<...> їх тиражування відбувається поза авторським контролем у процесі їх поширення в читацькому середовищі» [Цит. за : Дрофань 2018, с. 55–56].

<sup>17</sup> Йдеться про зарубіжні часописи «Посів» («Посев»), «Новий журнал» («Новый журнал») тощо та видавництва, що друкували твори письменників та поетів з СРСР у 1950–1970-і рр.

*індивіда*. Ж.-П. Сартр в тексті лекції «Екзистенціалізм є гуманізм» (1946), в якій викладено основні положення його фундаментальній праці «Буття та ніщо» (1943), наполягає на тому, що теорія екзистенціалізму – «єдина теорія, що надає людині гідність, єдина теорія, яка не робить з неї об'єкт. ... Що ж стосується нас, то ми саме й хочемо створити царство людини як сукупність цінностей, на відміну від матеріального царства. Але *суб'єктивність (subjectivité), яку можна опанувати як істину, ні є строго індивідуальною суб'єктивністю*, оскільки, як ми показали, в *cogito* людина відкриває не тільки самого себе, а й інших людей» (Sartre, 1970, р. 66–67). Розмірковуючи про природу людини, філософ свідчить: «Щоб отримати якусь істину про себе, я [людина] маю пройти через іншого. ... Інший необхідний для мого існування, так само, як й для мого самопізнання» (Sartre, 1970, р. 67–68). Ж.-П. Сартр виділяє апіорні межі умов існування людини, що «окреслюють фундаментальну ситуацію людини в універсумі» та мають об'єктивну та суб'єктивну сторони. Тут йдеться про Буття людини у Всесвіті («під час праці», серед інших людей, на порозі життя та смерті тощо). «Об'єктивні вони тому, що зустрічаються скрізь й повсюди можуть бути упізнані. Суб'єктивні тому, що пережиті; вони нічого не являють собою, якщо не пережиті людиною, яка вільно визначає себе у своєму існуванні до них» (Sartre, 1970, р. 69–70).

Ж.-П. Сартр та С. де Бовуар декілька разів відвідували Радянський Союз<sup>18</sup>, здійснювали безпосередній та заочний діалог з радянськими філософами М. Мамардашвілі, Е. Соловйовим, П. Гайденом, Н. Мотрошиловою та ін. Н. В. Мотрошилова<sup>19</sup> зазначає, що «<...> вітчизняні автори та читачі, які жили в умовах соціалізму, вивчаючи екзистенціалістів ... знаходили й в собі самих подібні відчуття, умонастрої, що схиляло [їх] до думки про умовність та неуніверсальність віднесення джерел екзистенціалізму тільки до буржуазного суспільства»

<sup>18</sup> Ж.-П. Сартр та С. де Бовуар в першій половині 1960-х рр. відвідали Москву й Ленінград, а також Прибалтику, Крим, Кавказ. Проте після відомих подій в Чехії в 1968 р. вони стали «ворогами» Радянського Союзу.

<sup>19</sup> Неллі (Неля) Василівна Мотрошилова (21.02.1934, с. Староверово, Харківської обл. – 23.05.2021, Москва) – філософ, спеціаліст із західноєвропейської філософії Нового часу та ХХ століття. Доктор філософських наук (1970), професор (1975), н. співробітник ІФ АН СРСР та РАН.

(Мотрошилова, 2012, с. 258). М. Мамардашвілі аналізує роботу Ж.-П. Сартра «Критика діалектичного розуму» (1960) та зауважує, що «[Сартр] складно та послідовно перекладає культивовані ними [послідовниками екзистенціалізму] настрої «тривоги», «панування зла», «занедбаності», «відчуження» тощо у терміни науки про суспільство, намагається втілити ці культурно-психологічні явища в площину спеціального соціально-історичного аналізу, не обмежуючись традиційним культурним аспектом проблем особистості» (Мамардашвили 1966, с. 152, Мотрошилова, 2012, с. 152). Ситуація невизначеності, мотив безглуздості життя, есхатологічний мотив тощо було характерними рисами у творчості А. Камю та Ж.-П. Сартра. Некласичним мислителям на цьому етапі стає цікавим досвід людини в різних художніх практиках (літературі, мистецтві тощо), релігії.

Проте під час Нобелівської промови 10 грудня 1957 р. А. Камю свідчить, що в повоєнні роки його покоління «<...> відмовилося від ... нігілізму та перейшло до пошуку нового сенсу життя. Їм довелося освоїти мистецтво існування за часів, що обтяжені всесвітньою катастрофою, щоб, відродившись, почати запеклу боротьбу проти інстинкту смерті, що господарює в нашій історії» (Camus, 1958, р. 18). «Не дати світові загинути» було мотивом та дією силою інтелектуалів покоління А. Камю. «Перед лицем світу, що перебуває під загрозою знищення, світу, який наші великі інквізитори можуть надовго перетворити на царство смерті, покоління це бере на себе завдання в божівільному бігу проти годинникової стрілки відродити мир між націями, заснований не на рабському підпорядкуванні, знову примирити працю і культуру й побудувати в союзі з усіма людьми ковчег згоди» (Camus, 1958, р. 19).

Поняття гуманістичної фотографії в післявоєнні роки насамперед пов'язують з ім'ям міжнародної агенції *Magnum Photos*, що було створено в Парижі Анрі Картьє-Брессоном (1908–2004), Робертом Капа (1913–1954), Джорджем Роджером (1908–1995) та Девідом Сеймуром (1911–1956) у 1947 р. За Ж.-П. Сартром, існує два різні сенси слова «гуманізм». «Під гуманізмом можливо розуміти теорію, яка розглядає людину як мету та вищу цінність» (Sartre, 1970, р. 91). Французькі екзистенціалісти вважали цей сенс абсурдним, бо

людина є істотою, яка існує в безперервному становленні («людина завжди незавершена»). «Проте гуманізм можливо розуміти й в іншому сенсі» (Sartre, 1970, р. 93). *Екзистенціалістський гуманізм* нагадує людині, «<...> що не існує іншого законодавця, крім самої (людини), у занедбаності вона вирішуватиме свою долю» (Sartre, 1970, р. 94–95). За свідченням мистецтвознавця С. Морозова, фоторепортери знають «ціну моменту». Фотографи *Magnum* створювали «великі репортажі» методом репортажно-жанрової знімання («репортажного реалізму», «динамічного реалізму») та ознайомили таким чином громадськість світу «<...> з правдою життя людей різних національностей та соціальних верств» (Морозов, 1986, с. 229). У США з 1936 по 1972 рр. професійні репортери групувалися навколо щотижневого часопису *Life*. Серед американських фотографів-гуманістів особливе місце займає В. Френк Юджин-Сміт (1918–1978), твори якого були близькі до поезики фотографів раннього *Magnum*. «Репортажна фотографія довела, що образне рішення може виникати й на основі достовірності факту, який вдало зафіксований у кадрі, що збуджує у глядача емоції, змушує працювати уяву. Вдалий репортажний знімок робить глядача учасником події» (Морозов, 1986, с. 249). Публіцистика, жанр фотонарису було постійним виразним засобом й у радянських журналістів та фоторепортерів.

А. Камю в доповіді «Митець та його час», що було зроблено 14 грудня 1957 р. в університеті Упсали, яка «ходила в списках» в СРСР, ставить питання, чи можливий чистий реалізм в мистецтві. Натуралісти XIX ст. декларували, що реалізм є точним відтворенням реальності. Тобто реалізм «<...> ставиться до мистецтва так само як фотографія – до живопису: перша відтворює, тоді як другий обирає. Але що відтворює фотографія й що є реальність? Навіть найкраща з фотографій зрештою не відтворює світ досить вірно, вона недостатньо реалістична» (Camus, 1958, р. 44). Там само А. Камю вказує, що соціалістичний реалізм ґрунтується на принципі вибору організації світу ні в реальності, яка оточує людину, а в запланованій на майбутнє – ілюзорній реальності. Тобто «<...> справжнім об'єктом соціалістичного реалізму є якраз те, що не має ніякого відношення до реальності. <...> Й зрештою це мистецтво буде

соціалістичним рівно тією мірою, в якій воно *не буде реалістичним*» (Samus, 1958, р. 48, р. 49).

У жовтні 1966 р. у виставковому центрі «Манеж» (Москва) з великим резонансом було проведено виставку переможців та учасників 4-го Міжнародного конкурсу фотографії “*Inter Press Photo*” («Інтерпрес–фото 66»), що проходила під девізом «За мир, дружбу, гуманізм та прогрес». Створення *IPP* було ініційовано країнами соціалістичної співдружності. Серед організаторів конкурсу були *Міжнародна організація журналістів* (IOJ), *Міжнародна федерація художньої фотографії* (FIAP), що діє під патронатом ЮНЕСКО, тощо. Метою конкурсу *IPP* було зміцнення «дружніх та професійних зв’язків між фотожурналістами та фотолюбителями всіх країн світу»<sup>20</sup>. В конкурсі брали участь 2182 автора з сімдесятьма країнами світу. До експозиції було відібрано 1106 робіт<sup>21</sup>. Гран-прі у конкурсі було присуджено фотографу з Нідерландів Ральфу Принсу за фотографічний нарис «Люди світу, Хіросіма нагадує». В інтерв’ю з членами міжнародного журі президент Асоціації італійських фотожурналістів Етторе Басеві (1966) засвідчив: «Особливо вразив та порадував мене високий рівень робіт фотоаматорів. Звичного поділу знімків на професійні та аматорські на цій виставці не має»<sup>22</sup>. В рамках конкурсу 19 жовтня 1966 р. в Центральному будинку журналіста відбулася теоретична конференція, присвячена проблемам фотожурналістики. Під час конференції було зазначено: «Якщо раніше від фотографії ... [було] потрібно головним чином документальне відображення події, то найближчим часом цього буде вже недостатньо. Стануть надзвичайно важливі емоційне забарвлення знімка, образотворчі нюанси, які при нинішній якості не мають великого значення. Це позначає, що до фотографії будуть пред’явлені вимоги не тільки як до найшвидшого, не беручи до уваги телебачення, засобу зорової інформації, але і в якихось випадках як до твору фотомистецтва»<sup>23</sup>.

Саме творчість аматорів, тобто непрофесійних фотографів, було вагомою рушійною

силою розвитку радянського фотомистецтва в 1960–1970-і рр.<sup>24</sup> За даними часопису «Радянське фото» на кінець 1966 р. в СРСР існувало понад 170 фотоклубів<sup>25</sup>, серед яких – 17 фотоклубів України, в том числі фотоклуби Криму. Фотоклуби використовували фінансову та технічну допомогу від держави для здійснення своєї діяльності від постачання обладнання фотолабораторій, сплати витратних матеріалів для фотодруку для членів фотоклубів, надання приміщень та необхідного устаткування для проведення виставкової діяльності, до сплати витрат на відрядження до участі в пересувній виставкової діяльності та участі фотографів-аматорів в освітніх семінарах та фотографічних фестивалях.

Перший фотоклуб в СРСР було створено в Ленінграді у Виборзькому палаці культури в 1958 р. (фотоклуб «ВПК» / «ВДК»). У 1961 р. було засновано фотоклуб «Новатор»<sup>26</sup> в Москві, що діяв у однойменному Будинку культури будівельників. У Ризі в 1962 р. на базі факультету журналістики міського народного університету культури було створено Ризький фотоклуб<sup>27</sup>, який потім переїхав до Будинку культури поліграфістів. Ризькі фотолюбители були активними учасниками міжнародних та всесоюзних виставок у Москві, Калінінграді, Празі, Ростокі тощо. Латиський митець Гунар Бінде був переможцем конкурсів у Франкфурті-на-Майні, Буенос-Айресі та інших міжнародних конкурсів фотографії. На сторінках часопису «Радянське фото» обговорювалося питання про створення в Латвії єдиного органу до керівництва фотоаматорським рухом. «У повноваження цього органу повинна входити організація республіканських творчих семінарів фотолюбителів, розробка планів роботи клубів, міських і республіканських фотовиставок»<sup>28</sup>. Проте цим планам не вдалося здійснитися повною мірою.

<sup>24</sup> Див.: Стигнєєв, В. (2019). Век фотографии. 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. С. 261–262.

<sup>25</sup> Див.: Адреса фотоклубов. *Советское фото*. 1967. № 1. С. 46–47.

<sup>26</sup> Засновниками фотоклубу «Новатор» були професійні фотографи старшого покоління О. В. Хлебников, Г. М. Сошальський, за участі В. І. Улітіна.

<sup>27</sup> Засновником й першим головою фотоклубу був оператор Ризької студії телебачення В. Фолкманіс. У 1966 р. в Латвії існувало вже десять фотоклубів.

<sup>28</sup> Клуб фотолюбителей Риги. *Советское фото*, 1966. № 8. С. 26.

<sup>20</sup> *IPP* состоится в Москве. *Советское фото*. 1966. № 3. С. 38.

<sup>21</sup> Призы и награды участникам «Интерпрес–фото 66». *Советское фото*. 1966. № 12. С. 1.

<sup>22</sup> «Интерпрес–фото 66»: Интервью с членами международного жюри. *Советское фото*. 1967. № 1. С. 6.

<sup>23</sup> Проблемы современной фотожурналистики. *Советское фото*. 1967. № 1. С. 25.

Місцем особливої захопливої сили для фотографів у 1960–1970-і рр. був пітерський фотоклуб «ВПК», в якому в 1962 р. було ініційовано проведення всесоюзного конкурсу фотоклубів «Наша сучасність», та прибалтійські фотоклуби в Ризі, Вільнюсі, Каунасі, Шяуляї тощо. Знаковою подією було проведення виставки «Дев'ять литовських фотографів» в 1969 р. в Центральному будинку журналістів в Москві, де свої роботи представили фотографи Антанас Суткус<sup>29</sup>, Альгимантас Кунчюс, Вітас Луцкус, Маріус Баранаускас, Людвикас Руйкас, Ромуальдас Ракаускас, Антанас Міежанскас, Віталій Бутирін та Александрас Маціяускас, що призвело до появи теоретичного дискурсу про «Литовську школу фотографії»<sup>30</sup>. «<...> майстри Литви вважають за краще виявляти приховану красу, зовнішню іноді трансформують засобами техніки так, що до глядача доходить зміст сюжету, а не ознаки поверхневої привабливості» (Морозов, 1986, с. 290). Багато фотографів з Литви створювали великі тематичні цикли, працюючи над цим ні один рік. Першу професійну спілку фотографів в СРСР – «Асоціацію литовських фотографів-художників»<sup>31</sup> було створено у 1969 р. За безпосередньої участі Асоціації проводилося Бієнале прибалтійської фотографії, міжнародні семінари з фотографії в Нідерландах та численні фотовиставки, де брали участь й українські фотографи.

В Україні найбільш активними були учасники фотоклубів Києву<sup>32</sup> («Київ», «Ікар»<sup>33</sup>, «Зірка», «Либідь» тощо), Запоріжжя (1963), Львову («Семафор»), Дніпропетровську («Дніпро»), Харкову (ХОФК) та Одесі («Одеса» (1965), «Фотон» (1973) тощо. В середовищі Харківського обласного фотоклубу в 1971 р. виникло незалежне співтовариство фотографів – гурт «Час» («Время»), що започаткувало дискурс про «Харківську фотографію» («Харківську школу фотографії»). До складу гурту

належали Олег Мальований, Борис Михайлов, Євген Павлов, Юрій Рупин, Олександр Ситниченко, Олександр Супрун, Геннадій Тубалев та пізніше Анатолій Макієнко. Харківські митці розвивали *суб'єктивний погляд на фотографію* (Павлова, 2007, Павлова, 2018, Чех, 2021) та втілювали *карнавалізацію фотографії* (Чех 2022, Чех, 2023а, Чех 2023b). Б. Михайлов здійснює «карнавалізацію фотографії» шляхом створення «гротескно-карнавальних образів сучасників ... та “Я-образу”» (Чех, 2023а, с. 353).

Фотографи-професіонали, що «володіли пером», любителі фотографії та дослідники фотографії друкували фотографічні зображення, тексти про історію, теорію фотографії та практику фото- і кінозйомки в часописах «Радянський Союз» («Советский Союз»), «Вогник» («Огонёк»), «Радянське фото» («Советское фото») тощо. З 1959-го р. у чеському ревію «Фотографія» / *Revue Fotografie* почали друкуватися матеріали та зображення радянських авторів<sup>34</sup> (В. Калмикова, В. Охломова та ін.). У березні 1969 р. в цьому часописі було опубліковано матеріал про литовського фотографа А. Маціяускаса. Цей часопис виходило у світ чотири рази на рік з березня 1957 р. чеською мовою, з 1959 р. на російській та з 1963 р. англійській мовах і поширювалося на території СРСР по підписці. Знаковим явищем для радянської фотографічної спільноти було публікації харків'ян – фотографічної серії «Скрипка» Є. Павлова в першому номері часопису *Fotografia Journal (Warsaw)* у 1973 р. та вибраних зображень Ю. Рупіна у п'ятому номері щомісячного часопису *Československá Fotografie (Praha)* у 1974 р., що включали зображення оголеної чоловічої натури. Б. Михайлов втілює карнавалізацію у фотографії вже на перших («метафоричному» та «концептуальному») етапах творчості (1966–1988), проте його світлина було опубліковано вперше пізніше, в книзі Д. Мразковой та В. Ремеза (1986). «<...> витоками художньої творчості Б. Михайлова з 1966 по 1980 рр. було театральність, образи народної сміхової культури, театралізація життя» (Чех, 2023b, с. 177).

В середині 1960-х рр. редакція щомісячного часопису «Радянське фото» складалася

<sup>29</sup> А. Суткус зустрічався з Ж.-П. Сартром під час його перебування у Литві та зробив серію світлин філософа впродовж зустрічі.

<sup>30</sup> Варганов А. С. (2018). Очерки эстетики фотографии доцифрового периода. С. 194.

<sup>31</sup> Першим президентом Асоціації був фотограф Анастас Суткус. Його заступником був Александрас Маціяускас. Retrieved March 14, 2024 from <https://www.photography.lt/en/press/creating-history-an-3cwt.html> [in English].

<sup>32</sup> URL: [https://www.fotoclub.info/festival/collection/preview.html?club\\_id=357](https://www.fotoclub.info/festival/collection/preview.html?club_id=357) (дата звернення: 14.03.2023).

<sup>33</sup> Початком офіційної діяльності фотоклубу «Ікар» було 1980 р.

<sup>34</sup> Ииру В. Десятый год – от Ф-57 к Ф-66. *Фотография*. 1966. Март. С. 3–10.

з відділів мистецтва фотографії, техніки та відділу фотолюбителів. В цей час на сторінках журналу були постійними такі рубрики, як новини фотоклубів, «Наш заочний семінар», «Корисно знати», «Сторінка кінолюбителя», «Юним фотолюбителям», «Техніка фотографії», «Майстри світової фотографії», «Сторінками закордонних журналів», «Критика і бібліографія» тощо. Журнал «Радянське фото» публікував числені анонси всесоюзних та міжнародних конкурсів фотографії, в яких брали участь як професіонали, так і любителі фотографії. Переможці конкурсів отримували таким чином унікальну можливість опублікувати свої роботи на сторінках радянських та закордонних друкованих ЗМІ незалежно від професійної належності.

На межі 1970–1980-х рр. «<...> лабораторія знову почала панувати на практиці фотографів-художників. Тепер експеримент поєднується з документальністю; так, на думку прихильників такого методу роботи, можна точніше висловити своє сприйняття дійсності. У цьому досягається й суб'єктивне рішення тієї чи іншої теми, що не суперечить об'єктивності, тобто особисте судження відображається і як суцільне» (Морозов, 1986, с. 357). Багато радянських фотографів-аматорів в останній третині ХХ ст. звертаються до зображення свого життя та повсякденного життя свого оточення. «Абсолютна істина проста, легко досяжна і доступна всім, вона схоплюється безпосередньо» (Sartre, 1970, р. 66). Не зважаючи на час, для людини необхідно «бути у світі», діяти у світі, бути серед інших людей, бути смертними. Крім безпосереднього схоплювання «істини буття», митців цікавить також «істина про себе», яку неможливо з'ясувати без присутності Іншого. Це виявилось основним мотивом до художньої творчості багатьох латиських, литовських, харківських та інших фотографів – аматорів та професіоналів.

У 1987 р. в Москві було створено незалежне угруповання фотографів – митців концептуального напрямку «Безпосередня фотографія» («Непосредственная фотография»), які використали фотографію як засіб до створення *photo-based Art*. До гурту належали вже відомі за кордоном Радянського Союзу фотографи-аматори старшого покоління О. Слюсарев та харків'янин Б. Михайлов (Чех, 2023а).

Обидва митці на той час вже були неофіційними класиками радянської фотографії. Вони відтворюють у фотографічних циклах та серіях на засадах авторської суб'єктивності побутові мотиви, що подекуди перетворюються на фантастичні (сюрреалістичні), мотиви безглуздості життя, есхатологічні мотиви тощо.

Головним героєм творів послідовників суб'єктивної фотографії у Радянському Союзі в останній третині ХХ ст. постає «маленька людина у незначних обставинах», де суб'єктивність Автора стикається з суб'єктивністю Іншого. Фотографія О. Слюсарева намагається зняти «ситуацію невизначеності», «занедбаності» людини та, таким чином, передає стан інтенсивної авторської суб'єктивності. Б. Михайлов найчастіше демонструє в художньої творчості «первинне прагнення до Іншого», вказує на парадоксальність та комічність людського буття. Обидва фотографи підводять глядача до розуміння екзистенційних станів Буття.

**Висновки.** Внаслідок масового знищення радянських громадян у системі ГУЛАГ та участі діячів культури у Другій світовій війні у поезії, літературі, образотворчому мистецтві, театрі, кінематографі тощо у повоєнний період почали висловлюватися умонастрої поколінь людей, які подолали почуття страху перед радянською тоталітарною системою. Ці покоління прагнули на встановлення культурних зв'язків зі світовою спільнотою та повернення культурної пам'яті. «Суб'єктивна фотографія» у Радянському Союзі виникла на перетині 1) гуманістичної фотографії, на кшталт *Photojournalism* (фотографічного журналізму); 2) німецької *Subjective Photography*; 3) авангардних течій в культурі СРСР у 1950–1970-і рр. та 4) народної культури, яка була неподільною частиною офіційної радянської культури.

До умов розвитку «суб'єктивної фотографії» в Радянському Союзі в останній третині ХХ ст. відносяться: 1) потужний клубний рух серед фотоаматорів; 2) інтенсивна міжкультурна та міжконфесійна комунікація серед покоління «дітей війни» та повоєнного покоління митців; 3) масова фотографічна просвіта громадян та розвиток видавничої справи у СРСР; 4) участь радянських фотографів-професіоналів та аматорів у міжнародних змаганнях з фотографії; 5) суб'єктивний погляд на фотографію серед митців тощо. Витоки та умови



розвитку «суб'єктивній фотографії» в СРСР призвело до появи авангардних течій у мистецтві фотографії в 1970–1980-і рр.

Внутрішній досвід людини, що має справу з суб'єктивним світом, також безпосередній, як і зовнішній досвід, та, за І. Кантом, необхідно його припускає. Комунікація та інші

дії, породжені людиною, належать до області *інтерсуб'єктивного*, що виходить за межі об'єктивного та суб'єктивного сприйняття себе та світу. Тобто ми можемо говорити про суб'єктивну фотографію лише у разі становлення самосвідомого духу людини з фотоапаратом.

### Список використаних джерел:

1. Вишеславський, Г. А. (2020). Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ПСМ НАМУ. 256 с.
2. Горбань, А. В. (2006). Авторская субъективность как структурная модель художественного текста. *Вісник Житомирського державного університету*, 26, 113–116.
3. Дрофань, Л. (2018). Українське шістдесятництво в іменах. *Мистецтвознавство України*, 18, 53–64. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152369>
4. Йосипенко, О. (2020). Суб'єкт і суб'єктивність: В. Декомб vs С. Ложьє. *Філософська думка*, 6, 42–57. <https://doi.org/10.15407/fd2020.06.042>
5. Матвієнко, О. В. (2024). Суб'єкт, суб'єктність та ефективна комунікація. *Культурологічний альманах*, 1, 213–218. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.26>
6. Морозов, С. (1986). Творческая фотография. М.: Планета. 415 с.
7. Мотрошилова, Н. В. (2012). Отечественная философия 50–80-х годов XX века и западная мысль. М.: Академический Проект. 376 с.
8. Осадча, О., Павлова Т. В. (2020). *KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [каталог]*. Київ: Букша.
9. Павлова, Т. В. (2018). *Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття*. Doctor Thesis. Львів. 36 с.
10. Павлова, Т. В. (2007). *Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру)*. PhD Dissertation. Харків. 219 с.
11. Чех, Н. Б. (2023а). «Гра в мистецтво» Бориса Михайлова (1981–1988): історико-культурний аналіз художнього контексту. *Культурологічний альманах*, 3, 340–356. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.47>
12. Чех, Н. (2021). Символічна подорож «Скрипки» Є. Павлова від актуального світу до віртуального та назад. *ВІСНИК ХДАДМ*, 2, 389–391. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389>.
13. Чех, Н. (2023b). Феномен гри в художньої творчості Бориса Михайлова: 1966–1980 роки. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*, 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)
14. Camus, A. (1958). Discours de Suédois. Retrieved March 14, 2024 from <https://athenaphilosophique.net/wp-content/uploads/2019/07/Camus-Albert-Discours-de-suède.pdf>
15. Muchnic, S. (1990, January 3). ART REVIEW: 'The New Subjectivity' Closes Getty Museum Photography Series. Retrieved March 14, 2024 from <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-01-03-ca-66-story.html>
16. Sartre, J.-P. (1970). L'existentialisme est un humanisme. March 14, 2024 [https://psychaanalyse.com/pdf/L%20EXISTENTIALISME%20EST%20UN%20HUMANISME%20-%20JEAN-PAUL%20SARTRE%201970%20\(14%20Pages%20-%20106%20Ko\).pdf](https://psychaanalyse.com/pdf/L%20EXISTENTIALISME%20EST%20UN%20HUMANISME%20-%20JEAN-PAUL%20SARTRE%201970%20(14%20Pages%20-%20106%20Ko).pdf)

### References:

1. Vysheslavskiy, H. A. (2020). Contemporary art Ukraine – vid andehraundu do meinstrimu [Contemporary art of Ukraine – from the underground to the mainstream]. Kyiv: IPSM NAMU. [in Ukrainian].
2. Horban, A. V. (2006). Avtorskaia sub'yektivnost kak struktornaia model khudozhestvennogo teksta [Author's subjectivity as a structural model of a literary text]. Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu, 26, 113–116 [in Ukrainian].
3. Drofana, L. (2018). Ukrainske shistdesiatnytstvo v imenakh [The Ukrainian 1960s in Names]. *Art Research of Ukraine*, 18, 53–64. <https://doi.org/10.31500/2309-8155.18.2018.152369> [in Ukrainian].
4. Yosypenko, O. (2021). Subject and subjectivity: V. Descombes VS S. Laugier: Analytics of subjectivity and intersubjectivity. *Filosofska Dumka*, (6), 42–57. <https://doi.org/10.15407/fd2020.06.042> [in Ukrainian].
5. Matviienko, O. V. (2024). Subiekt, subiektnist ta efektyvna komunikatsiia [Subject, Subjectivity and effective communication]. *Culturological almanac*, 1, 213–218. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.26> [in Ukrainian].
6. Morozov, S. (1986). Tvorcheskaia fotohrafiya [Creative Photography]. Planeta [in Russian].

- 
7. Motroshylova, N. V. (2012). Otechestvennaia fylosofyia 50–80-kh hodov XX veka y zapadnaia mysl [National Philosophy of the 50-80s of the 20th Century and Western Thought]. Akademicheskii Proekt [in Russian].
  8. Osadcha, O., Pavlova, T. V. (2020). KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [katalogh]. Kyjiv : Buksha [in Ukrainian].
  9. 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].
  10. Pavlova, T. V. (2007). Fotomystectvo v khudozhnij kul'turi Kharkova ostannjoi tretyny XX stolittja (na materiali pejzazhnogho 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].
  11. Chekh, N. B. (2023a). “Hra v mystetstvo” Borysa Mykhailova (1981–1988): istoryko-kulturnyi analiz khudozhnogo kontekstu [“Play in the Art” by Boris Mikhailov (1981–1988): historical and cultural analysis of the artistic context]. *Culturological almanac*, 3, 340–356. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.47> [in Ukrainian].
  12. 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].
  13. Chekh, N. (2023b). Fenomen ghry v khudozhnjoj 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].
  14. Camus, A. (1958). Discours de Suédois. Retrieved March 14, 2024 from <https://athenaphilosophique.net/wp-content/uploads/2019/07/Camus-Albert-Discours-de-suède.pdf> [in French].
  15. Muchnic, S. (1990, January 3). ART REVIEW: ‘The New Subjectivity’ Closes Getty Museum Photography Series. March 14, 2024. Retrieved from <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1990-01-03-ca-66-story.html> [In English].
  16. Sartre, J.–P. (1970). L’existentialisme est un humanisme. March 14, 2024 Retrieved from [https://psychanalyse.com/pdf/L%20EXISTENTIALISME%20EST%20UN%20HUMANISME%20-%20JEAN-PAUL%20SARTRE%201970%20\(14%20Pages%20-%20106%20Ko\).pdf](https://psychanalyse.com/pdf/L%20EXISTENTIALISME%20EST%20UN%20HUMANISME%20-%20JEAN-PAUL%20SARTRE%201970%20(14%20Pages%20-%20106%20Ko).pdf) [in French].