

ЛИТЕРАТУРА

1. Новиков А. Концепция умного города. URL: <https://postnauka.ru/video/83365> (дата звернення: 10.04.2019).
2. Глазычев В.Л. Урбанистика. Москва : Европа, 2008. Часть 1. 220 с.
3. Тойнби А.Дж. Исследование истории: Возникновение, рост и распад цивилизаций. Москва, 2009. 670 с.
4. Карповець М.В. Місто як світ людського буття: філософсько-антропологічний аналіз : дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Київ, 2013. 224 с.
5. Каган М.С. Град Петров в истории русской культуры : учебное пособие для вузов. 2-е изд. Москва : Издательство Юрайт, 2018. 515 с.
6. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. Strelka Press, 2018. 112 с.
7. Здоровая построенная среда. Резервные возможности укрепления здоровья и экономического роста. Спецвыпуск Института междисциплинарной медицины. Москва : Издательство «Перо», 2018. 40 с.
8. Лэндри Ч. Креативный город / пер. с англ. Москва : Издательский дом «Классика-XXI», 2018. 400 с.

В.В. Фрейдліна. Міське культурне середовище: огляд дослідницьких підходів. – Стаття.

Анотація. У статті подано огляд основних підходів дослідження міського культурного середовища. Проаналізована специфіка та виділені основні риси цивілізаційного, філософсько-антропологічного, соціологічного, культурологічного, системного, семіотичного, архітектурно-історичного, салютогенного підходів. Обґрунтований їх потенціал у дослідженні міського культурного середовища.

Ключові слова: міська культура, міське культурне середовище, дослідницькі підходи.

V. Freidlina. City cultural environment: review of research approaches. – Article.

Summary. The article provides an overview of the main approaches to the study of urban cultural environment. The specificity and the main features of the civilizational, philosophical-anthropological, sociological, culturological, systemic, semiotic, architectural-historical and salutogenic approaches are highlighted. Their potential in the study of urban cultural environment is substantiated.

Key words: city culture, urban cultural environment, research approaches.

УДК 061.2(47+57):77.026.42:929Михайлов«1970/1980»

Н.Б. Чех

аспірант кафедри искусствоведения и общегуманитарного знания

Международный гуманитарный университет,

г. Одесса, Украина

ТВОРЧЕСТВО Б. МИХАЙЛОВА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ДВИЖЕНИЙ НЕОФИЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ СССР

Аннотація. В статті розглядається історико-культурний контекст виникнення феномена сучасної української фотографії на прикладі особливостей творчості українського фотографа Б. Михайлова в 1970-х – 1980-х гг.

Ключевые слова: неофициальная культура в СССР, «Московский концептуализм», «Харьковская фотография», «московский концептуальный круг».

Целью данной статьи является исследование творчества представителя неофициальной культуры Советского Союза второй половины XX века – Бориса Андреевича Михайлова¹, в 1970-е – 1980-е гг. В теоретическом и методологическом плане автор статьи опирается на эстетику художественных движений «Московский концептуализм»² и «Харьковская фотография»³, возникших во второй половине

¹ Б.А. Михайлов (род. 25 августа 1938 года в Харькове, УССР) – выдающийся украинский художник, лауреат международных премий Courtts Contemporary Art Foundation Award (1996), The Hasselblad Foundation International Award in Photography (2000), The Citibank Private Bank Photography Prize (2001), Generalsatellite Corporation Art Prize (2003) и других; приглашённый профессор кафедры визуальных исследований окружающей среды Гарвардского университета (2000), академик Немецкой академии искусств, преподаватель в Лейпцигской академии визуального искусства (2002–2003). С 1997 года по настоящее время Б. Михайлов проживает в Германии.

² «Московский концептуализм» – художественное движение, «романтическая, мечтательная и психологизированная версия международного концептуального искусства 1960-х и 1970-х гг.» (Цит. по: Гройс Б., Московский романтический концептуализм, А–Я. № 1, 1979). С точки зрения художников последнего поколения московского концептуального круга, «Московский концептуализм» можно разделить на «романтический» (И. Кабаков, группа «Коллективные действия») и «Психоделик» (Инспекция «Медицинская герменевтика»).

³ Термин «Харьковская фотография» был введён в культурологический дискурс искусствоведом Т. Павловой (г. Харьков).

1960-х – начале 1970-х гг., которые базируются на осмыслении мифологии советского и постсоветского периодов.

Б. Михайлов оказал значительное влияние на формирование современного фотографического искусства в Украине. Мировая известность и признание Михайлова одним из классиков современной фотографии говорит о необыкновенно высоком интересе к творчеству этого автора как со стороны художественных институтов, так и со стороны истеблишмента, о чём свидетельствует коммерческий успех его работ в настоящее время. Визуальный язык Б. Михайлова начал формироваться, согласно О. Свибловой⁴, с 1966 г. Основной художественной формой и способом репрезентации творчества Б. Михайлова является фотографическая серия (далее – «фотосерия»). Фотографическое наследие Б. Михайлова огромно. Наряду с фотокнигами важными источниками для данного исследования служат архивные материалы (пресс-релизы и каталоги к выставкам Б. Михайлова, письма, заметки коллег; публикации в научных изданиях, печатных и электронных СМИ; тексты интервью, видеозаписи публичных встреч с Б. Михайловым и др.), собранные благодаря содействию сотрудников научного отдела архива Музея современного искусства «Гараж» (г. Москва), Харьковской муниципальной галереи, Исследовательской платформы Пинчук Арт-Центра (г. Киев) и также персонально А. Обуховой, А. Авдеенко, Г. Вышеславского, Т. Тумасьян.

Несмотря на то, что в настоящее время некоторые аспекты творчества Б. Михайлова рассмотрены в культурологическом дискурсе достаточно подробно, системное теоретическое исследование творчества этого автора отсутствует. Основной круг исследованных проблем на сегодня касается методологических и онтологических оснований творчества Б. Михайлова⁵ (М. и В. Тупицыны, Б. Гройс, Е. Дёготь, Т. Павлова, Г. Вышеславский, Г. Скляренко, Е. Червоник, Н. Чех и др.). Б. Гройс [1], Е. Дёготь [2], О. Червоник [16] и другие исследователи отмечают использование Б. Михайловым антропологического подхода в исследовании окружающей действительности. Подтверждение этому тезису можно найти в таких фотосериях Б. Михайлова, как «Я – не-Я. В поисках героя» (1991), «История болезни» (1997–1998), «Look at me, I look at water...» (1998–2000), «Чай, кофе, капучино» (2000–2010), «The Wedding» (2010), «Boris Mikhailov: German Portraits: Braunschweig» (2010), «Предчувствие войны» (2013), «Парламент» (2013), «Boris Mikhailov. Diary» (2016) и др. К. Чухров⁶ отмечает присутствие антропологического анализа «симбиоза жизни и социалистического бессознательного» в советских и постсоветских фото сериях Б. Михайлова «Suzi et Cetera» (1967); «Неоконченная диссертация» (1984–1985), «В сумерках» (1990-е гг.) и других.

Согласно Е. Респини (2011), Б. Михайлов обитает одновременно в двух мирах – социальной документалистике и актуальном искусстве, «напряжённость между этими двумя ролями делает [его] работу такой сложной и мощной»⁷. К. Баяк (2015) отмечает, что серии Б. Михайлова («У Земли» (1991), «В сумерках» (1990–1993), «История болезни» (1997–1998)) созданы в духе социального документального стиля и свидетельствуют об изменении эпохи [15, с. 240].

Е. Петровская (2005) представляет Б. Михайлова как метафизика, однако «метафизика здесь – не форма онтологии, не «наука» о первоэлементах. Скорее это выпадение из исторического времени, ставшее наглядным, мгновение приостановки и перехода. Демонтаж общества во имя сил социального» [7, с. 190–191]. В 2013 г. Е. Петровская отмечает окончание Михайловым «радикального эксперимента»: «Поскольку он [Михайлов] так внимателен к жизни, скорее это род нефотграфии» [8]. М. и В. Тупицыны (2004) и О. Червоник (2016) акцентируют внимание на вербализации визуального (художественного) языка в фото сериях Б. Михайлова [10–12; 16]. Автором данной статьи (2018) были выявлены основные художественные принципы творчества Б. Михайлова. «Стремление к разрушению (деконструкции) традиционной художественной формы с помощью различных художественных приёмов⁸ приводит

⁴ О.В. Свиблова – директор МАММ / МДФ (МУЛЬТИМЕДИА АРТ МУЗЕЙ, МОСКВА / МУЗЕЙ «МОСКОВСКИЙ ДОМ ФОТОГРАФИИ»). См.: Пресс-релиз к выставке Б. Михайлова «Исторические инсинуации», Москва, ЦСИ «Винзавод», 2008.

⁵ Цит. по : Чех Н.Б. Філософські наративи в фотографічних серіях Бориса Михайлова, Рукопис на здобуття наукового ступеня магістра філософії, 2018 р.

⁶ Ketі Chukhrov. The Socialist Past. – Режим доступа: URL : <http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/s/socialist-past/the-socialist-past-keti-chukhrov.html>.

⁷ См.: Press-relis. BORIS MIKHAILOV'S PHOTOGRAPHIC SERIES CASE HISTORY. MoMA, May 26–September 5, 2011. Respini E. A Conversation with Boris Mikhailov / Eva Respini. – Режим доступа: URL : https://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/01/a-conversation-with-boris-mikhailov/.

⁸ «1) использование длительной выдержки, 2) метода наложения кадров (плёнок) и монтажа парных изображений, 3) использование чужой (анонимной) фотографии, 4) комбинирование текстов и изображений, 5) раскрашивание изображений анилиновыми красителями, 6) раскрашивание изображений цветными карандашами и фломастерами, 7) искусственное «состаривание» фотографий (серая тональность, сепия, ч/б), 8) разрыв, процарапывание, потёртость фотографических изображений, 9) создание скрин-шотов с экрана телевизора, 10) использование «глитч-арта», 11) использование панорамной съёмки, 12) постановка мизансцен в кадре и использование «театрального» реквизита (ready-made) и др.» (Цит. по: [14, с. 92]).

Б. Михайлова к созданию Новой фотографической художественности» [14, с. 93]. Философскими основаниями творчества Б. Михайлова, по моему мнению, являются диалектика, моральная философия и эстетика постмодернизма.

В 1930-е – 1980-е гг. на территории Советского Союза в художественном творчестве единственным официально признанным стилем был соцреализм. Чаще всего он сводился к «жизнеподобию», а не «жизнеописанию». Начиная с 1930-х гг. соцреализм был главным методом профессиональной выучки художников и критерием оценки их творчества. Советская фотография, как часть художественного процесса, также воплощала принципы соцреализма, несмотря на эксперименты периода первого авангарда 1920-х – 1930-х гг. (А. Родченко, Э. Лисицкий, Д. Сотник, Скрипник, Скоробогатов и др.).

Следует отметить, что во второй половине XX века в мировом художественном процессе появились принципиально новые художественные практики, такие как поп-арт⁹ («соц-арт» в СССР¹⁰), концептуализм¹¹, трансавангард¹² и другие [13, с. 34], которые оказали значительное влияние на возникновение художественных движений: «Московский концептуализм», «Харьковская фотография», а затем и украинская «Новая волна»¹³. В 1950-х – начале 1960-х гг., благодаря изменению политического климата в мире и развитию международного сотрудничества¹⁴, в Советском Союзе начала формироваться культура, альтернативная по отношению к официально принятой¹⁵ – «другое» искусство («андеграундное», «подпольное» искусство); «подпольная» поэзия, «подпольный» джаз. Свой вклад в формирование этого культурного феномена внесли устроители «квартирных» выставок и встреч в мастерских художников в Москве, Ленинграде, Харькове, Одессе и других городах; коллеги и зрители: журналисты, искусствоведы, писатели, философы, представители технической интеллигенции, дипломаты, зарубежные коллекционеры, кураторы и арт-критики.

В Москве в 1956 – 1958 гг. сформировалась «Лианозовская группа»¹⁶, в состав которой входили художник и поэт Е. Кропивницкий, художники О. Потапова, В. Кропивницкая, О. Рабин, Л. Кропивницкий, Л. Мастеркова, В. Немухин, Н. Вечтомов, а также поэты В. Некрасов, И. Холин и Г. Сапгир. К середине 1960-х гг. в Харькове сложился «радикально настроенный литературно-художественный круг» (писатель Э. Лимонов, художники студии декоративного искусства А. Щеглова (ДК «Металлист»): поэт и художник В. Бахчанян, художник и фотограф В. Григов и др.). В мае 1965 г. при содействии участников этого круга в Харькове была проведена первая уличная художественная выставка «Под аркой» во дворе дома по адресу: ул. Сумская, 28. Ещё в начале 1960-х гг. в Харькове появился областной фото клуб (ХОФК), внутри которого сформировалось мощное неконформистское движение – группа «Время»¹⁷ (1971). Согласно Т. Павловой, наиболее известным представителем указанного движения является

⁹ Поп-арт появился в 1950-х гг. и активно развивался в 1960-х гг. в Америке и Британии, а также других странах и культурах. Источником вдохновения для поп-арта является популярная и коммерческая культура. В 1957 г. поп-художник Ричард Гамильтон перечислил характеристики поп-арта в письме своим друзьям архитекторам Питеру и Элисон Смитсон: «Поп-арт – популярный (рассчитанный на массовую аудиторию), краткосрочный (краткосрочное решение), потребляемый (легко забываемый), недорогой, массовый, молодой (нацеленный на молодежь), остроумный, сексуальный, симпатичный, гламурный, большой бизнес». URL : <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/pop-a>.

¹⁰ Согласно М. Мастерковой-Тупицыной [11], «Соц-арт» – направление искусства постмодерна, возникшее в неофициальном искусстве Советского Союза в первой половине 1970-х гг. В 1981 году в CRACA, Нью-Йорк, состоялась выставка «Новая русская волна» целиком посвящённая московскому концептуализму и соц-арту. Куратор проекта – М. Мастеркова-Тупицына.

¹¹ Концептуализм – художественное движение и практика, для которой характерны спектаклярность, проективность, серийность, заинтересованность в маргинальных пространствах и переходных состояниях, включающая обязательный учёт качества зрительской среды, которой автор адресует произведение.

¹² Трансавангард – стилистическое направление в изобразительном искусстве, появившееся в Италии около 1980 г. Подобно аналогичному немецкому и американскому опытам, итальянский трансавангард предлагал преодолеть абстрактно-концептуальный язык нео-авангардистов благодаря возврату к традиционным живописным материалам и технике и фигуре с экспрессионистскими чертами, а иногда и с восстановлению мотивов и форм прошлого. Итальянские художники – трансавангардисты С. Чиа, М. Паладино, Э. Кукчи, Ф. Клементе, Н. Де Мария, были впервые представлены на Биеннале в Венеции в 1980 г.

¹³ «Новая волна» – неформальное движение с признаками субкультуры отличающееся определенными мировоззренческими установками (персонализм, иррационализм, субъективизм, антисоветскость), социальным поведением (создание неформальных объединений, конфликтность, субкультурность). Их творчество характеризуется презентативностью, экспрессией метафоричностью, алогизмом, абсурдизмом, использованием мифологических образов, обращением к древним культурам, национальной аутентичности, мистицизму». (Цит по : Вишеславский Г. «Нова хвиля» в візуальному мистецтві України кінця 1980-х - початку 1990-х рр., Рукопис на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства, 2014 р.)

¹⁴ Речь идёт о IV Международном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957), Американской национальной выставке в Москве (the American National Exhibition), которая проходила с 25 июля по 4 сентября 1959 г. и других событиях.

¹⁵ Сам термин «неофициальная культура» возник в конце 1970-х гг.

¹⁶ Благодаря действиям участников «Лианозовской группы» (О. Рабину, В. Немухину, В. и М. Тупицыным и другим), 15-го сентября 1974 г. на пустыре в Беляево состоялась первая публичная выставка произведений «неофициального» искусства в Москве («Бульдозерная выставка»), после которой впервые в СССР стало возможным выставлять и продавать произведения искусства, непризнанные государственными художественными институтами. «Одна из сторон страстной, напряжённой борьбы за легализацию, которая осуществлялась на выставках сперва в Беляево, потом на ВДНХ в павильоне «Пчеловодство», – это как раз установление своего статуса как художника, официально признаваемого» [3, с. 205].

¹⁷ Группа «Время» была создана в Харькове в 1971 г. фотографами Ю. Рупиным и Е. Павловым. В состав группы входили О. Малёваный, Б. Михайлов, Г. Тубалёв, А. Супрун и А. Ситниченко. Позднее к ним присоединился А. Макненко. (Цит по : Павлова Т. Авангард в образотворческому мистецтві Харкова ХХ ст., Рукопис на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, 2018 р.)

Б. Михайлов. В Одессе, благодаря художнику и поэту О. Соколову, возник клуб «Цвет, музыка, слово» им. М.–К. Чюрлениса, объединивший вокруг себя интеллектуальную и художественную элиту в 1960-е – 1970-е гг. О. Соколов (1919–1990) был первым представителем и вдохновителем «Второго одесского авангарда»¹⁸, под влиянием которого сформировалось движение одесских нонконформистов¹⁹. Согласно С. Князеву, центром этого движения были Л. Ястреб, А. Ануфриев, В. Стрельников, В. Хрущ, С. Сычев. «Сычик+Хрущик» остались легендой Одессы, эхом «буйных» шестидесятых, организаторами и единственными участниками исторической «заборной» выставки²⁰ (1967) у Оперного театра в Одессе.

Главным «нервом атмосферы 60-х», согласно лидеру московского концептуального движения И. Кабакову, после завершения «Хрущёвской оттепели»²¹ был страх, «неистребимый, всепроникающий Страх с большой буквы». Этот страх приводил художников к двум вещам: 1) «выдавливанию» во внешний мир фобий, что давало определённую социализацию художественной жизни для некоторых художников; 2) бегству в иные сферы, нереальные и ирреальные, к формулированию того, что можно назвать метафизическим сознанием. И. Кабаков отмечает: «У наиболее отважных [художников: Рабина, Целкова и других] ... страх был персонифицирован в образы внешнего мира, это приводило к изображению страшных фантомов, облика самого страха: газеты «Правда», плакатов на улицах и т.д.» [3, с. 209]. «У тех, кто не смел глядеть в лицо страха ... к уходу в какие-то области, которые находятся далеко над нашей землёй, над этим страшным местом, где царствует боязнь, в какие-то отдалённые области, в какие-то выси, полёты, пролёты и т.д. Т.е. ... одухотворённость была обратной стороной бегства от страха в то место, где, может быть, не так сильна угроза, то есть в нереальные, воображаемые пространства. Думаю, что и движение в сторону живописности, «мазни», всевозможных техник, модуляций, обращение к краске, к разнообразным пластическим и эстетическим кувырканиям – это тоже одна из форм бегства от страха, провалы в какие-то якобы специальные, ремесленно-творческие задания. В 70-е годы группа художников повернулась и стала смотреть прямо в лицо тому самому орудью, которое нацелено на всех, в самое лицо страха, если так можно сказать» [3, с. 210].

Художественное движение «Московский концептуализм» испытало значительное влияние различных направлений в западном искусстве того времени, работавших с визуальным миром и культурными кодами массовой культуры. Концептуальное искусство получило развитие в середине 1960-х гг. в мировом художественном контексте под влиянием ранних работ М. Дюшам²². В это время наблюдается сдвиг не столько в плане экспериментов в выражении, сколько в плане коммуникации и восприятия выражаемого в художественном произведении. В концептуальном искусстве теоретическая основа (концепт), изображение (форма) и интерпретация изображения становятся равноправными частями. Д. Кошут в 1965 г. создал программную работу концептуализма «Один и три стула»²³. В эссе «Искусство после философии» Д. Кошут отмечает, что традиционному модернистскому искусству приходит конец и теперь необходимо не производить, а изучать его природу; «искусство – это сила идеи, а не материала».

Согласно Б. Гройсу²⁴, «русскому сознанию всегда был чужд позитивный взгляд на искусство как на автономную сферу деятельности, определяемую лишь наличной исторической традицией. Вряд ли можно примириться с тем, что искусство – лишь совокупность приёмов, «цель» которых утрачена. «Романтический концептуализм» в Москве – это, следовательно, не только свидетельство сохраняющегося единства «русской души», но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для

¹⁸ Автор термина «Второй одесский авангард» является художник и искусствовед С.В. Князев (1959–2009, г. Одесса).

¹⁹ Энергия [одесских] художников была направлена на создание образов, лишенных какой-либо идеологической и политической окраски. Внимание концентрировалось на совершенствовании чистого искусства, в котором содержание и форма – объект эстетического наслаждения и ни в коей мере не политический комментарий. Эта особенность отличала одесситов от движения московских нонконформистов, многие идеи которых им были, безусловно, близки. (Цит. по : Князев С.В. Второй одесский авангард: к истории феномена. URL : <https://www.liveinternet.ru/users/artss/post95492287/>).

²⁰ С. Сычёва и В. Хруща поддержала редакция газеты «Комсомольская искра, на выставке присутствовали редактор И. Беленьков, писатель А. Львов, журналисты А. Иванов, Е. Голубовский и др. (Там же)

²¹ «Хрущёвская оттепель» – период в истории СССР (1953 – 1964), связанный с пребыванием на посту Первого секретаря ЦК КПСС Н.С. Хрущёва. Характеризовался либерализацией режима во внутриполитической жизни СССР, ослаблением тоталитарной власти, появлением некоторой свободы слова, относительной демократизации политической и общественной жизни, открытостью западному миру, большей свободой творческой деятельности. Начальной точкой «Хрущёвской оттепели» послужила смерть И. Сталина в 1953 г. К «оттепели» относят также недолгий период, когда у руководства страны находился Г. Маленков и были закрыты крупные уголовные дела («Ленинградское дело», «Дело врачей»), прошла амнистия осуждённых за незначительные преступления. В эти годы в системе ГУЛАГа вспыхивают восстания заключённых: Норильское восстание, Воркутинское восстание, Кенгирское восстание и др.

²² М. Дюшам (фр. Marcel Duchamp, 28 июля 1887; Бленвиль-Кревон, Франция – 2 октября 1968, Нейи-сюр-Сен, Франция) – французско-американский художник, один из ярчайших представителей дадаизма и сюрреализма, ввёл в художественный оборот понятие «Реди-мейд» (англ. ready-made – готовый).

²³ Дж. Кошут (англ. Joseph Kosuth) – род. 31 мая 1945; Толедо, штат Огайо, США. Это известная инсталляция, которая состоит из собственно стула, фотографии этого стула и статьи из словаря с определением слова «стул».

²⁴ Борис Гройс – искусствовед, философ, писатель и публицист. Профессор философии, теории искусства, медиаведения в Государственной высшей школе дизайна в Карлсруэ, профессор славистики в Нью-Йоркском университете.

искусства выход за свои границы, т.е. попытка сознательно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории Духа и делает его собственную историю незавершенной»²⁵.

В состав группы Сретинского бульвара – неформального объединения художников, сложившегося в 1960-х гг. вокруг талантливого организатора, теоретика искусства и художника Ю. Соболева-Нолева, входили представители первой волны Московского концептуализма, такие как И. Кабаков, Ю. Соостер, Э. Булатов, О. Васильев, И. Чуйков, В. Янкилевский, В. Пивоваров, Э. Неизвестный и другие. В течение первого периода существования «Московского концептуализма» картина, как способ высказывания, сохранила свою актуальность. И. Кабаков отмечает, что поиск «плохой бедной вещи» привёл к появлению новой системы изображений, которая не предполагала создание единичного шедевра, а также к полному отказу от эстетики. В конце 1960-х гг. в работах И. Кабакова впервые появляются *художественный нарратив*²⁶ в форме альбома и перформативная практика – методичное перелистывание изображений (см.: отдельные альбомы²⁷ (1967–1980); цикл из десяти альбомов «Десять персонажей»²⁸ (1972–1975); цикл из тринадцати и десяти альбомов «На серой и белой бумаге» (1977–1980)). Белая поверхность в живописи и графике И. Кабакова является мотивом пустоты. Пустота (прозрачность) воспринимается здесь как зазор между тем, что говорится, и тем, что мы понимаем (см. Кабаков И. «Диван-картина»).

В лекции, прочитанной в сентябре 2004 г. во время открытия первой персональной выставки в США в бостонском Институте современного искусства (куратор – Н. Баум), Б. Михайлов отметил: «Зашифрованность касалась всех запрещённых аспектов политики, религии, обнажённости, негативности. Желание открытости и необходимости постоянно что-то скрывать сделали двоемыслие основной культурной нормой того времени» [5, с. 174]. Развитие фотографии на советском пространстве определялось Законами СССР «О шпионской деятельности», «О тенденциозном подборе информации», «О порнографии». В результате практически не сохранились фотографии голода 1930-х гг. в Украине, Второй мировой войны, подрывающие моральный облик советских граждан; уличных событий (кроме демонстраций); «нелакированных» трудовых будней 1930-х–1960-х гг. и другое.

Преобладавшая в советский период коллективная («коммунальная») оптика, в отличие от «отчуждённого» видения мира, способствовала преобразованию индивидуального зрения в общественное – в зрение «коллективного другого». Б. Гройс в эссе о Б. Михайлове отмечает: «Попытка открыть глаза на самоинсценировки официальной советской культуры, вместо того чтобы заглядывать за её фасад, впервые была принята в начале 70-х годов представителями московского концептуализма, в числе которых были Илья Кабаков, Эрик Булатов, Виталий Комар и Александр Меламид, а также некоторые писатели и теоретики, с кругом которых был тесно связан Борис Михайлов» [1, с. 10]. «Соц-арт», как художественная практика, созданная Виталием Комаром и Александром Меламидом в 1972 г., изменила восприятие официально принятой иконографии. Среди художников, использовавших визуальные клише соцреалистического канона, были: Эрик Булатов, Леонид Соков, Борис Орлов, Ростислав Лебедев, Александр Косолапов, группа «Страсти по Казимиру», фотографы: Борис Михайлов, Владимир Куприянов и Игорь Мухин. «Соцартистские» работы делали Д.А. Пригов, Сергей Мироненко, Андрей Филиппов, Гриша Брускин, Эдуард Гороховский, Илья Кабаков, Олег Васильев, Леонид Ламм и ряд других художников. Смена «коммунальной оптики» была важным шагом в направлении реконтекстуализации²⁹ соцреализма.

Инсценирование образов человека и общества, отличных от типичных для советского времени, могло повлечь за собой ощутимые последствия для того, кто на это решился. В ранних фотосериях,

²⁵ Гройс Б. Московский романтический концептуализм, 1979 г. – Режим доступа: URL : http://www.mmoma.ru/press/articles/boris_grojs_moskovskij_romanticheskij_konceptualizm.

²⁶ В Советском Союзе всё ещё сохранялась традиция, идущая от Гоголя: пристальное внимание к «маленькому человеку» – это тот гуманистический и sentimentalный акцент, который в западном модернизме напрочь отсутствовал. Этот момент рассказа, нарратив о психологии человеческих отношений, о душевной жизни, теплоте и прочих гуманистических ценностях присутствовал в «Десяти персонажах» с большой силой. Хотя эти люди и были весьма унижены, в то же время они были полны маленьких несостоявшихся утопий, надежд и всего прочего, что составляло соль и основу XIX века. Всё это было весьма ощутимо в этих персонажах и, как потом выяснилось, во всех остальных работах. И, глядя назад, я сейчас вижу абсолютно отчётливо, что в модернизме этот элемент рассказа, нарратива был запрещён, табуирован. Я же попросту не знал этого и всячески поддерживал и педалировал эту сторону своих работ, рассказывал эти истории в соответствии с тем импульсом, который был заложен во мне классической русской литературой. А сейчас, уже через много лет после приезда сюда, я вдруг понял, что повествование не только не является странным и обескураживающим моментом, но чуть ли не светлым будущим искусства, т.е. нарратив и человечность должны неминуемо вернуться в изобразительное искусство. И, наоборот, формализм, цинизм и хамство должны исчезнуть. Вот такая очередная утопия. (Цит. по : [4, с. 257]).

²⁷ Кабаков И. «Шесть маленьких альбомов» (1971-1972); «Шесть пьес для театра одного актёра» (6 альбомов) (1967-1971); «Три маленьких альбома» (1978); «Где они?» (1978); «Далеко» (1978); «Рассказ Юло» (1976) «Говорит Певзнер...» (1978); «Перед потопом» (1977); «Пирамида I» (1978); «Пирамида II» (1978); «Цветы» (1980)». (Цит. по : [3]).

²⁸ Кабаков И. Цикл альбомов «Десять персонажей» (1. «В'шкафусидящий Примаков»; 2. «Шутник Горохов»; 3. «Щедрый Бармин»; 4. «Мучительный Суриков»; 5. «Анна Петровна в и д т сон»; 6. «Полетевший Комаров»; 7. «Математический Горский»; 8. «Украшатель Малыгин»; 9. «Отпущенный Гаврилов»; 10. «Вокноглядящий Архипов»). (Цит. по : [3]).

²⁹ Реконтекстуализация подразумевает наличие регулирующих механизмов (Цит. по : [10]). У Платона (в диалоге «Кратил») это «прага», препятствующая сближению между переводом (интерпретацией) и первоисточником, копией и оригиналом, вещами и именами.

таких как «Приватная серия» (конец 1960-х), «Сюзи и другие» (1960-е – конец 1970-х), «Соцарт», «Красная серия» (1968–1975), «Лурики» (1971–1985), «Соляные озёра» (1986) и других Б. Михайлов показывает, как «советские люди пытались привести свой внешний вид в соответствие с нормами господствующей в тот период советской эстетики» [1, с. 13]. 1980-е гг. стали для Б. Михайлова концом советской эпохи, а с точки зрения методологии – «подытоживанием всего «советского». Основным ощущением в 1980-е гг. для Б. Михайлова было то, что идеология больше не является главным предметом его исследования. «Мне казалось, уже нельзя описывать жизнь с точки зрения диссидентства и что процессы, связанные с андеграундом и сопротивлением, постепенно завершаются» [6, с. 393].

Смена лидеров в Советском Союзе в 1980-х гг. создавала ощущение перемен. Для Б. Михайлова это время в фотографии было переходом к новому описанию жизни. Его ирония меняет свои формы. Героем становится некий «средний советский человек». Это не «люмпен – пролетарий» из «Красной серии» (1965–1978) и не коммунальный человек московского концептуализма. Это был герой, которого Б. Михайлов случайно нашёл на отдыхе (серия «Бердянск, пляж, воскресенье с 11:00 до 13:00», 1981). В этот период времени «метафорическое описание мира, в котором неточность художественного сознания уже проигрывала конкретике изображения, всё больше заменялась [у Михайлова] на документальное. Шёл процесс умирания романтического катарсиса и перехода к скрытому и зачастую скучному интеллектуализму. В какой-то мере ... это было переходом к анонимно-реальной фотографии, в которой моё участие уже как бы полностью отсутствовало» [6, с. 394].

Встреча Б. Михайлова и И. Кабакова состоялась в Центре технической эстетики в 1981 г. в Москве [6, с. 396] и стала катализатором для осуществления Михайловым идеи монтажа рядов картинок, одного за другим; подтолкнула к работе с «присваиванием чужого творчества», созданию книг с использованием чужого текста. «Масса фотографий упаковывалась в книгу; это была уже не просто картинка с текстом, а книга, которая складывалась из двух потоков – из изображения и текста. ... Фотография в таком варианте становилась не главным элементом, а комментарием к тексту, и это уже была не классика, а анонимность» [6, с. 397–398]. Б. Михайлов характеризовал работы И. Кабакова того периода как «бесцветный бытовизм», картины «ни о чём», но «о нас» («о нашем»).

В мастерской И. Кабакова проходили встречи деятелей неофициальной и официальной культуры; показы новых работ. Там же Б. Михайлов познакомился с художниками В. Янкилевским, И. Чуйковым, Д. Приговым, А. Раппопортом и другими. Вместе с московскими художниками он участвовал в акциях группы «Коллективные действия». Однако главным для Б. Михайлова в этот период было цеховое общение с коллегами-фотографами в Москве: А. Слюсаревым, С. Гитманом, Б. Савельевым, В. Тарновецким, Добровольским, позднее – А. Шульгиным, И. Пигановым, А. Безукладниковым, И. Мухиным; в Харькове – В. Кочетовым, Е. Павловым, О. Малёванным, Р. Пятковкой и др. Встречи Б. Михайлова с коллегами-фотографами в советское время сопровождались слежкой и иногда заканчивалась изъятием фотоматериалов.

Б. Михайлов характеризует харьковскую фотографию 1970-х – 1980-х гг. понятиями «деконструктивизм», «концептуальное», «эстетическое». С точки зрения Б. Михайлова, харьковские фотографы представляли «бытовой эстетизм» – А. Супрун; «интеллектуальный эстетизм» – Е. Павлов, О. Малёванный, Ю. Рупин; «сумасшедший эстетизм» – А. Ситниченко, «с иронией хорошо работал и работает В. Кочетов». «Я замешивал ВСЁ: и негативизм, и концептуализм, и человеческое... Но, что я добавил, так это СОВЕТСКОЕ И ЛИЧНОСТНОЕ (Герловиных, которые работали с личностным, я тогда не знал). И ещё, если Слюсарев занимался в Москве конструктивизмом, то в Харькове... я занимался деконструктивизмом, что больше соответствовало тому месту, в котором я жил» [6, с. 401].

В Харькове была распространена работа со старой, дореволюционной фотографией. Её собирали, из неё создавали коллажи. Б. Михайлов собирал портреты советского времени, раскрашивал их как «для заказа», используя яркие анилиновые красители. Кроме того, Б. Михайлов, также как и И. Кабаков, не выбрасывал, собирал свой брак – картинки плохого качества. В это время у профессиональных фотографов было принято делать надписи под фотографиями, которые комментировали изображение, т.е. были «тавтологичны» выражаемому. Михайлов сопровождал свои работы ироническими надписями. Например, вместо стандартной надписи «Первый поцелуй» он мог написать: «Она была была инженером и она была смелая. И она разделась в тумане». В результате знакомства с И. Кабаковым и художниками Московского концептуального круга Б. Михайлов впервые использует метод совмещения текстов и фотографических изображений в сериях «Вязкость» (1982) и «Неоконченная диссертация» (1984–1985).

В заключение отметим, что первые попытки представителей неофициальной культуры СССР выйти в публичное пространство для демонстрации своего творчества состоялись в Харькове (1965)

и Одессе (1967). Для Б. Михайлова 1960-е гг. были началом его художественной практики, 1970-е – 1980-е гг. – попыткой вывести фотографию различными способами в общее поле культуры с помощью вилирования, раскраски, работы с текстами, использования «метода параллельных ассоциаций»³⁰ и других художественных приёмов. Знакомство и дружба с И. Кабаковым и художниками московского концептуального круга заложили основу работы Б. Михайлова в 1980-е гг. и далее. Именно в 1980-х гг. в творчестве Б. Михайлова произошёл переход от агрессивно-эстетического восприятия мира к работе с паттерном «здесь и сейчас», с которым он продолжает работать и в настоящее время.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гройс Б. Борис Михайлов = Boris Mikhailov. Москва : Ad Marginem, 2015. 52 с.: ил. (Серия «Имена»). На рус. и англ. яз.
2. Деготь Е. Русское искусство XX века. Москва : Трилистник, 2000. 224 с.
3. Кабаков И. 60–70-е. Записки неофициальной жизни в Москве. *Wiener Slavistische Almanach*. Wien : Sonderband 47. 1999. 267 с.
4. Кабаков И.О возможности построения рая в отдельно взятом аду. *Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве* / Сборник материалов ; редактор-составитель Г. Кизевальтер. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. С. 248–258.
5. Михайлов Б. Лекция. *Синий диван*. Москва : Три квадрата, 2005. Вып. 6. С. 173–186.
6. Михайлов Б. Подытоживая советское. *Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве* / Сборник материалов ; ред.-сост. Г. Кизевальтер. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. С. 391–402.
7. Петровская Е. Борис Михайлов – новый метафизик. *Синий диван*. Вып. 6. Москва : Три квадрата, 2005. С. 187–196.
8. Петровская Е. О «конце фотографии». *KORYDOR*. 2013. 19 ноября.
9. Платон. Избранные диалоги / Платон ; пер. с древнегреч. С.К. Апта, Я.М. Боровского, Т.В. Васильевой, А.Н. Егунова, С.П. Маркиша, М.С. Соловьёва, С.Я. Шейнман-Топштейн; вступ. ст., комм. Л.Сумм. Москва : Эксмо, 2013. 768 с.
10. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм. Русское искусство второй половины XX века. Москва : Ad Marginem, 1998. 206 с.
11. Тупицына М. Критическое оптическое. Статьи о современном русском искусстве. Москва : Ad Marginem, 1997. 224 с. (Коллекция «Passe-partout»).
12. Червоник О. Урбаністична опера Бориса Михайлова. *KORYDOR*. 2016. 22 лютого.
13. Чех Н.Б. Соціокультурні та історичні передумови виникнення сучасної української фотографії. *Матеріали Всеукраїнської конференції студентів та аспірантів філософських факультетів – XXI наукові читання пам'яті Георгія Флоровського*, Вип. VII. Одеса : ОНУ, 2018. С. 34–35.
14. Чех Н.Б. Філософські наративи в фотосерії Б. Михайлова «Незакінчена дисертація». *VII Уйомовські читання (2019) : матеріали Наукових читань пам'яті Авеніра Уйомова* / від. ред. К. В. Райхерт. Одеса : ОНУ, 2019. С. 86–95.
15. Bajac Q. «A New Documentary Style». In *Photography at MoMA: 1960 – Now*. The Museum of Modern Art, 2015/ 238–241 p.
16. Mikhailov B. Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art / Ilya Kabakov, Boris Mikhailov, Margarita Tupitsyn, Viktor Tupitsyn. – Museu Serralves, 2004/ 247 p.

Н.Б. Чех. Творчість Б. Михайлова в контексті художніх рухів неофіційної культури СРСР. – Стаття.

Анотація. У статті розглядається історико-культурний контекст виникнення феномену сучасної української фотографії на прикладі особливостей творчості українського фотографа Б. Михайлова у 1970-х – 1980-х рр.

Ключові слова: неофіційна культура в СРСР, «Московський концептуалізм», «Харківська фотографія», «московське концептуальне коло».

N. Cheh. Mikhailov's creativity in the artistic movements context of informal culture in the USSR. – Article.

Summary. The article presents the historical and cultural context of the occurrence of modern Ukrainian photography phenomenon on the example of Ukrainian photographer B. Mikhailov works in the 1970s – 1980s.

Key words: informal culture in the USSR, “Moscow conceptualism”, “Kharkiv photography”, “Moscow conceptual circle”.

³⁰ Согласно Б. Михайлову, метод «параллельных ассоциаций» позволяет определить, где мы находимся, сравнивая фотографическим путём жизнь в СССР с западной.