

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури
Факультет теорії та історії мистецтва
Кафедра теорії та історії мистецтва

КВАЛІФІКАЦІЙНА БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

на тему: **Реінтерпретація маскулінності як художній метод української
фотографії 1970 - 2020 років**

Виконала: здобувач IV курсу
бакалаврату,
групи мист/бак. —19, заочна форма
навчання
спеціальності 023 Образотворче
мистецтво, декоративне мистецтво,
реставрація
освітньо-професійної програми
«Мистецтвознавство.
Теорія та історія мистецтва»
КОСТЕНКО КАТЕРИНА ІГОРІВНА

Керівник: доктор філософії
ПІТЕНІНА ВАЛЕРІЯ ЄВГЕНІЇВНА
Рецензент: кандидат мистецтвознавства
ГОМИРЕВА ОЛЕНА ІВАНІВНА

Київ — 2024

АНОТАЦІЯ

Костенко К. І. Реінтерпретація маскулінності як художній метод української фотографії 1970 - 2020 років. — Рукопис.

Кваліфікаційна бакалаврська робота за ОПШ «Мистецтвознавство. Теорія та історія мистецтва». Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Київ, 2024.

Мета – комплексне мистецтвознавче дослідження тілесно орієнтованих практик та виявлення і визначення ролі різноманітних концепцій тіла та тілесності в українській фотографії, з фокусом на маскулінність та чоловічу тілесність.

У першому розділі проаналізовано стан наукового дослідження теми фотографії, як і в локальному, так і світовому контексті. Проаналізовано роботи та статті дослідників та дослідниць української фотографії. Також залучений пласт джерел соціологічного характеру, для ширшого означення контексту.

В другому розділі була зацентрована увага на дослідження культурно-соціального та історичного контексту, в якому була сформована фотографія, що оглянута в даній роботі.

Третій розділ представляє собою ширший аналіз робіт фотохудожників, в яких присутні наративи реінтерпретація маскулінності як художній метод української фотографії в рамках періоду 1970 - 2020 років. Розділ розбитий на 4 підрозділи за географічними розподілом. Оглянуто роботи таких художників як: Юрій Рупін, Борис Михайлов, Сергій Солонський, Євген Павлов, Роман Пятковка, Микола Трох, Арсен Савадов, Антон Саєнко, Антон Шебетко, Сергій Мельниченко, Артем Гумілевський, Савка (SAVKA), Ярослав Солоп, Марта Сирко.

Наукова новизна полягає у тому, що дана робота є першою в історії мистецтва дослідженням теми маскулінності як художнього методу української фотографії.

Практичне значення роботи полягає в збагаченні знань про специфіку фотографічних поглядів, тенденцій та перспектив в розумінні маскулінності.

Структура дипломної роботи: робота складається зі вступу, тьох розділів, які містять 9 підрозділів, висновків, списку використаних джерел (41 назв), списку ілюстрацій (19 позиції) та ілюстрацій. Загальний обсяг роботи __ сторінок, з них, основний текст складає __ сторінок.

Ключові слова: *фотографія, маскуліність, тілесністю, ХХ-ХХІ століття, група “Время”, школа “Молодої Миколаївської Фотографії”.*

ABSTRACT

Kostenko K. Reinterpretation of masculinity as an artistic method of Ukrainian photography in 1970-2020. — Manuscript.

Final qualifying work bachelor's degree for EPP «Art Criticism. Theory and History of Art». National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv, 2024.

The aim is to conduct a comprehensive art historical study of body-oriented practices and to identify and define the role of various conceptions of the body and corporeality in Ukrainian photography, with a focus on masculinity and male corporeality.

The first chapter analyses the state of scholarly research on photography, both in the local and global context. The works and articles by researchers of Ukrainian photography are analysed. A layer of sociological sources was also used to provide a broader definition of the context.

The second section focuses on the study of the cultural, social and historical context in which the photography reviewed in this paper was formed.

The third section is a broader analysis of the works of photographers that contain narratives of reinterpretation of masculinity as an artistic method of Ukrainian photography in the period of 1970-2020. The section is divided into 4 subsections according to geographical distribution. The works of such artists as: Jury Rupin, Boris Mikhailov, Sergei Solonsky, Evgeniy Pavlov, Roman Pyatkovka, Mykola Trokh, Arsen Savadov, Anton Saenko, Anton Shebetko, Sergey Melnitchenko, Artem Humilevskyi, Savka, Yaroslav Solop, and Marta Syrko.

The academic novelty of this work is that it is the first study of masculinity as an artistic method in Ukrainian photography in the history of art.

The practical significance of the work is to enrich knowledge about the specifics of photographic views, trends and perspectives in understanding masculinity.

The structure of the thesis: the work consists of an introduction, three chapters containing 9 subsections, conclusions, a list of references (41 titles), a list of illustrations (19 items) and illustrations. The total volume of the work is __ pages, of which the main text is __ pages.

Key words: *photography, masculinity, corporeality, XX-XXI century, Vremya group, Mykolayiv Young Photography*

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Стан наукового дослідження теми	8
1.1. Огляд літератури	8
1.2. Джерельна база дослідження	10
РОЗДІЛ 2. Реінтерпретація маскулінності як художнього методу в світовій фотографії	12
2.1. Соціальні засади розкриття теми маскулінності в мистецтві фотографії	15
2.2. Розкриття теми в творчості українських фотохудожників	18
РОЗДІЛ 3. Розкриття теми в творчості українських фотохудожників...	21
3.1. Історичне та соціокультурне тло розвитку української фотографії ...	21
3.2. Мистецтво Харківської школи фотохудожників. Початок дослідження теми тілесності та сексуальності, методи суцільних експериментів	23
3.3. Аналіз творчості митців з Києва: Микола Трох, Арсен Савадов, Антон Саєнко та Антон Шебетко. Переосмислення чоловічої ідентифікації, стереотипів, первісного дикого образу та розкриття проблематики сексуальної орієнтації в фотографії	34
3.4. Мистецтво “МУРН”, школи “Молодої Миколаївської Фотографії”...	41
3.5. Творчість фотографів Ярослава Солопа та Марти Сирко	46
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	52
Список ілюстрацій	57

Вступ

Протягом історії поняття маскулінності формувалося як соціокультурний конструкт, який адаптувався до динамічних змін у соціальних, культурних і політичних сферах. Еволюція гендерних ролей, норм і суспільних цінностей зіграла вирішальну роль у переосмисленні маскулінності та пов'язаних з нею ідеалів. Ці зміни в концепції маскулінності відбулися в тандемі з ширшими трансформаціями в суспільстві. У сучасному світі активно зростає обговорення навколо концепції маскулінності. Зміни в гендерних ролях, соціокультурних уявленнях і стереотипів каталізують необхідність переоцінки традиційного розуміння чоловічої ідентичності. У цьому контексті мистецтво, як важливий аспект візуальної культури, займає життєво важливу позицію на цьому трансформаційному шляху, допомагаючи досліджувати нові погляди та розуміння маскулінності.

Для сучасної культури характерний стрімкий розвиток тілесно орієнтованих практик та потоки різноманітних концепцій тіла та тілесності. Рамки цього розвитку в українському мистецтві фотографії можна намітити з 1970-х років, до прикладу, в цей час в Харкові молоде покоління людей, зокрема й митців, наважились вийти за межі радянської ідеї. "Намагаючись звільнитися від примусу естетики соцреалізму, учасники групи "Время" ("Час") винаходять стратегії, що часто витікають саме з її заборон: формальні "даремні" експерименти, використання пластичності оголеного тіла, еротизм", - пише Надія Бернар-Ковальчук. [4. ст. 90]. Тема тілесності стала інструментом проти псевдооптимізму соцреалістичної фотожурналістики, в якій зображення оголеного тіла заборонялося цензурою і вважалося небезпечним свавіллям. З того часу багато чого змінилося, з'явилася свобода слова, ми почали відкрито дискутувати на тему гендеру та його ролей в суспільстві, але тіло, як і в суспільстві, так і в мистецтві, залишається тригером моральності та традиціоналізму, метафорою кордонів індивідуальності й особистості.

Ця кваліфікаційна бакалаврська робота фокусується на перегляді маскулінності через об'єktiv українських фотографів, заглиблюючись у дослідження репрезентації чоловічої тілесності в царині сучасного українського мистецтва. Окремо наголошено на мистецькому внеску Харківської школи фотохудожників, яка відіграла вирішальну роль у розвитку української фотографії. Крім того, будуть представлені відомі сучасні художники, які зокрема працюють з темою маскулінності та її переосмислення.

Тема реінтерпретації маскулінності як художнього методу української фотографії та дослідження рамок чоловічої тілесності в мистецтві незалежної України є вкрай актуальною. Попри активне поширення гендерних досліджень та розгортання дебатів про гендерну рівність, тема чоловічої тілесності в контексті візуального мистецтва в Україні залишається малодослідженою та недостатньо висвітленою з теоретичного погляду.

Актуальність та наукова новизна полягає в необхідності заповнити наукову та мистецтвознавчу прогалину в дослідженні та дискусії навколо розуміння маскулінності та її ролі в українському суспільстві, а також відкриття нових перспектив та можливостей для подальших досліджень у цій сфері. Вивчення рамок чоловічої тілесності в українському фотомистецтві дозволить розкрити особливості сприйняття маскулінності в українському суспільстві та відобразити його зміни в контексті незалежної України. Аналіз допоможе виявити нові погляди, тенденції та перспективи в розумінні маскулінності, що є важливим для розвитку українського мистецтва та розширення горизонтів дискусій про гендерні питання.

Дослідження має на меті виявити відмінні творчі підходи цих митців, виявити зміни та етапи, розкрити ідеологічні та естетичні засади нового творчого методу, визначити взаємовплив цих змін з соціокультурними зрушеннями у сприйнятті чоловічої тілесності в контексті українського мистецтва та оцінити їхній внесок у реінтерпретацію маскулінності в контексті українського та світового мистецтва.

Хронологічними рамками визначено 1970-2020 роки. Дотично temu буде розглянути в інші роки діяльності українських фотографів, щоб ширше розкрити специфіку й проблем теми. Нижню часовою межею дослідження є фотопроєкт “Сауна” (або “Баня”), одного з учасників харківської групи “Время” (“Час”), Юрія Рупіна 1972 року. Основний період дослідження описує практику об'єднань та окремих фотохудожників після здобуття Україною незалежності та до 2020 року.

Об'єктом дослідження є творча діяльність українських фотохудожників 1970-2020 років, **предметом** — фотографії та фотографічні серії, які відображають тему маскулінності у творчості українських митців зазначеного періоду.

Методологія, використана в цьому дослідженні, передбачає використання аналітичного, історико-логічного, систематичного, мистецтвознавчого методів у висвітленні візуальної репрезентації маскулінності у фотороботах українських митців, починаючи від Харківської школи фотохудожників і закінчуючи сучасними українськими художниками.

РОЗДІЛ 1. Стан наукового дослідження теми

1.1. Огляд літератури

Дослідження спирається на тему “Реінтерпретація маскулінності як художній метод української фотографії 1970 - 2020 років” бере літературу про розуміння та спроби осягнення призми фотографії. В цьому контексті було взято роботи письменниці, професорки та активістки Сьюзен Зонтаг, а саме її роботу “Про фотографію” [13.], що вважається формотворчою роботою в галузі теорії фотографії. Також були взяті за основу фундаментальну роботу французького дослідника та філософа Ролана Барта “Camera Lucida. Нотування фотографії” [3.], в якій автор вводить особливі терміни у фотографії, а саме споглядач і поняття *studium* і *punctum*, які позначають сфотографований об'єкт, що існує, і значення, яке надає йому Споглядач. І неможливо не згадати про не менш важливу теоретичну роботу Джеймса Елкінса “Що таке фотографія” [16.], в якій автор, ведучи уявний діалог з «Camera Lucida» Ролана Барта, підкреслює, що фотографія може відображати безглуздість, показуючи нам те, чого ми не хочемо або не повинні бачити.

Оскільки дипломна робота має мистецтвознавчий характер Для дослідження важливим було долучити соціологічні дослідження, у фокусі яких розглядається гендерна теорія та філософія. “Toward a New Sociology of Masculinity” авторства Тіма Карігана, Рейвін Коннел [15.], австралійська соціологиня у своїй книзі “Маскулінність” (1995, 2005) [14.] визначила новий термін гегемонна маскулінність — домінантний зразок, ідеал маскулінності та відповідних практик. Соломон-Годо опублікувала роботу "Male Trouble: A Crisis in Representation" [22.], в якій вона пропонує переоцінку або перегляд ідей, представлених мистецьким «канонам» та деякими з її попередниць в історії мистецтва, таких як Марта Рослер і Сюзан Зонтаг. І на останок, важливою соціологічною працею, яка згадується в цій кваліфікаційній роботі, є робота Джудіт Батлер “Gender trouble: feminism and the subversion of identity” [17.], американської соціологині та гендерної теоретикіні.

В розумінні українського контексту розвитку фотографії найбільш вагомим виданням є монографія Надії Бернар-Ковальчук “Харківська школа фотографії: гра проти апарату” [4.], в якій детально досліджено та викладено усі етапи розвитку Харківського осередку фотомистецтва. Авторка досліджує всі етапи локального розвитку фотографії, порушує питання суб'єктивності, взаємодії "високої" офіційної та "низької" вернакулярної фотографії, особливо зосереджуючись на різноманітних джерелах та експериментальному характері мистецтва її представників. На жаль, фотографія в академічних традиціях українського контексту досліджена не так широко, як би це могло б бути. Звідси виникає проблема відсутності необхідної концентрації теоретиків та дослідників цієї теми, хоч і робота дослідників та дослідниць, що працюють в цьому русі, виявляється надзвичайно продуктивною. Перш за все, серед усіх дослідників та дослідниць виступає на перше місце Тетяна Павлова, як учасниця процесів що зароджувались в Харкові у 1971–1989 роках. Саме вона стала тією, хто напряду перебуваючи в процесах творення історії, формувала це все в текстову основу. Серед її статей, що були використані в підготовці цієї кваліфікаційної бакалаврської роботи, слід згадати: “Кінець 1960-х — 1980-ті: Час групи ‘Время’” [10.]; “Харьковская школа фотографии: Юрий Рупин” [1.7.]; “Мы подбирали мифы как ключи” [1.6.]. Неможливо не відмітити ще двох дослідниць, що написали низку важливих статей, які стали певним фундаментом в дослідженні української фотографії — Катерина Яковенко та Олександра Осадча. Мистецтвознавиця, PhD, Олександра Осадча є авторкою статей “Колажний паноптикум Сергія Солонського” [1.4.]; “Роман П'ятковка: польові дослідження ‘комунального тіла’” [1.5.]. Також українська журналістка та дослідниця сучасного мистецтва Катерина Яковленко є авторкою “‘Тело’ Парижской коммуны”, частина перша [1.10.] і частина друга [1.11.]. Всі трое згаданих дослідниць зробили величезний вклад в дослідження сучасного українського мистецтва та фотографії. Фотографія включена в контекст досліджень сучасного мистецтва, серед яких книга Аліси Ложкіної, що об'єднує

в цілісний наратив історію національного образотворчого мистецтва, що охоплює період від виникнення модернізму до сучасності [7.], книга Вишеславського Гліба “Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму”, яка описує метаморфози, що відбувалися у культурі СРСР та України наприкінці 1980-х — початку 1990-х років у зв’язку зі змінами у геополітиці [5.]; та робота “Українські художники: з відлиги до Незалежності” (у 2-х книгах) дослідниці Галини Скляренко [6.].

1.2. Джерельна база дослідження

Джерельна база дослідження складається з опублікованих матеріалів, що становлять собою інтерв'ю, фотоархіви, роботи, що були представлені, надані самими авторами при особистому спілкуванні (Антон Саєнко, серія “Оголена натура”, 2020) та роботи з приватних та публічних колекцій представлених на виставках. Оскільки тема належить до кола малодосліджених тем в локальній історії мистецтва, було використано вивчення та використання певних матеріалів, що не є опублікованими, такі як особисті розмови авторки даної кваліфікаційної бакалаврської роботи з Антоном Саєнко та з Олександром Савчуком.

Базовим для дослідження є відкриті архіви колекцій та статей Музею Харківської школи фотографії (МОКСОП) — першим музеєм сучасної української фотографії, заснований Сергієм Лебединським у 2018 році. Зусиллями команди музею була відцифрована та каталогізована величезна колекція музею та викладена у загальний доступ. Також, МОКСОП, відповідаючи своїй просвітницькій місії, викладає більшість статей та описів до тих чи інших фотографій чи проєктів.

Під час роботи над дослідженням був використаний шар публіцистичних матеріалів, а саме інтерв'ю Романа Пятковки з Костянтином Дорошенко для Суспільне Культура, в якому фотограф розповідав про “харківську школу фотографії” та про особливості формування фотографії самого Пятковки [1.3.]; в інтерв'ю для Української правди Роман Пятковка розмовляє з Анастасією

Іванців про оголеність в фотографії [1.9.]; інтерв'ю Антона Шебетка в *August Magazine* дає змогу нам зрозуміти витoki та етапи формування шляху митця [1.12.]. Також цікавим є інтерв'ю видане в журналі *Korydor*, в якому Катерина Яковленко поговорила з Тетяною Павловою про харківське мистецьке середовище, наукову діяльність та трагізм у фотографії [1.6.].

Роботи з серії “Садомазо” Миколи Троха входять в колекцію *Stedley Art Foundation*, були висвітлені в даній кваліфікаційній бакалаврській роботі, були представленні на виставці «Протагоністи. Живописний заповідник / Паризька комуна» в Українському Домі з 16 травня — 30 червня 2024 року.

Серію Антона Саєнка “Оголена натура”, 2020 року, можна переглянути лише на особистих сторінках художника в соціальних мережах і в даній науковій роботі фони описані перше, спираючись на особисті розмови між художником та авторкою дипломної роботи.

Таким чином, задіяні в даному дослідженні різноманітні комплекси джерел надали можливість значно розширити джерельну базу дослідження теми реінтерпретація маскулінності як художній метод української фотографії.

РОЗДІЛ 2. Реінтерпретація маскулінності як художнього методу в світовій фотографії

В контексті світової культури та мистецтві відбувається постійне перевизначення маскулінності та трансформація розуміння чоловічої тілесності, що зумовлюється зрушеннями в суспільстві. Художники активно експериментують, використовуючи різні засоби вираження, розширюючи межі дозволеного та руйнуючи сталі норми у суспільстві. Найважливішим є те, що використовуючи в своїй художній практиці призму тілесності, піднімаються важливі питання ідентичності, візуального консюмеризму, суспільних криз та травм, просіваються дослідження вразливості та порушення стереотипів, а також відзначається різноманітність.

Важливим каталізатором початку гендерних досліджень в мистецтві фотографії зокрема став жіночий рух. Після експансії феміністських рухів у 1960-х і 70-х роках, фемінізм став впливовою академічною дисципліною та соціально-політичним рухом практично по всьому світу. У сфері мистецтва творці та критики стали більш усвідомленими щодо гендерної політики, особливо в контексті візуального зображення жінок. З 80-х років свідомість та чутливість до гендерних питань зростали завдяки майстер-класам, форумам та виставкам, в яких брали участь жінки-художниці.

У 1990 році Рейвін Коннел ввів поняття гегемонної маскулінності, щодо конструювання мужності та чоловічих тіл. У своїй праці “На захист маскулінності” австрійська соціологиня пише: “Ця концепція спрямована на формування віри в індивідуальні відмінності та особисто діючу силу. В такому сенсі вона побудована на понятті індивідуальности, що розвинулось в епоху модерну в Європі (early-modern Europe) із зростанням колоніальної імперії та капіталістичної моделі економічних відносин.” (15. ст. 19.). Поняття розкривається як історично плинний соціальний конструкт, тобто вона має властивість змінюватися з часом. Гегемонна маскулінність обмежує своє характеристичу лише до чоловіків, що займають верхні позиції в гендерній

ієрархії. Незважаючи на те, що не всі чоловіки можуть відповідати цьому ідеалу, суспільство спонукає і навіть примушує їх наслідувати його. Сучасні митці активно взаємодують, піддають критиці та деконструюють з соціальним явищем, яке описав Рейвін Коннел.

Тіло відіграло захоплюючу роль протягом усієї історії мистецтва, слугуючи суб'єктом у різних формах візуального вираження. Хоча перша фотографія Дж. Ньєпса в 1826 році була зосереджена на пейзажі, а не на тілі, ця людська форма з тих пір стала центральним елементом живопису, фотографії, кінематографії, реклами, проституції, стриптизу та медицини. Демонстрація тіла часто викликала труднощі, що призводило до конфліктів з родичами, партнерами та владою. З часом межі суспільних табу, що оточують тіло, змістилися в різні боки, формуючи траєкторію художньої репрезентації.

Протягом усієї історії мистецтва тіло було як візуальним уявленням про культ сили та мужності, так і засобом, за допомогою якого передаються страждання, злочини та руйнування, прикладом чого є приголомшливі фотографії з концтаборів Лі Міллера. Крім того, деякі художники вирішили досліджувати естетизацію смерті, як-от Р. Шафер, А. Серрано та Ж-П. Віткін. “Хроніка сексуальної свободи” Нан Голдін фіксує інтимні моменти та сексуальне звільнення, тоді як роботи Яна Саудека охоплюють гротеск, пропонуючи унікальний погляд на людську форму. Такі митці, як Сінді Шерман, роблять свій внесок у соціальну критику через такі проекти, як серія “Untitled Film Still”, кидаючи виклик суспільним нормам і очікуванням.

Історія тіла в мистецтві — це складна та багатогранна подорож, позначена змінами в культурному, соціальному та політичному ландшафті. Від прославлення сили та краси до документування болю та захисту змін, художники продовжують досліджувати тонкощі людської форми, надаючи нам багатий гобелен візуальних наративів, які кидають виклик нашому сприйняттю та розумінню самих себе.

Репрезентативним в контексті розкриття підтеми маскулінності в

американському та західноєвропейському образотворчому мистецтві є масштабний фото проєкт Барбікан-центр під назвою “Masculinities: Liberation Through Photography” у 2020 році. Ця групова виставка об’єднала понад 300 робіт понад 50 художників, фотографів і кінорежисерів, таких як Річард Аведон, Пітер Худжар, Ісаак Жюльєн, Ротімі Фані-Кайоде, Роберт Меплторп, Аннет Месседжер і Кетрін Опі, щоб показати, наскільки велику роль фотографія та кіно відіграли в формуванні уявлень про маскуліність і її розуміння в сучасній культурі і соціумі [1.14.].

Якщо говорити про контексти мистецтва фотографії в Українському і Європейському мистецтві, то найбільш наближеними до нас будуть роботи Східнонімецьких митців і Литовської школи фотографії. Між такими німецькими фотохудожниками як Габріеле Штецер, Рудольф Шефер, Свен Марквардт, Манфред Поль та Томас Флоршютц, неначе були пов’язані невидимими нитками з українськими митцями, особливо з Харківською школою фотохудожників. Я припускаю, що Борис Михайлов, Євгеній Павлов, Олександр Супрун, Юрій Рупін та інші, хто вже під кінець існування Радянського Союзу могли подорожувати в рамках кордонів, були дуже гарно ознайомлені з тенденціями розвитку фотографії Східної Німеччини. Можливо, доказом може слугувати збіги у візуальній мові серії Бориса Михайлова “Подивись на мене, я дивлюсь на воду” та в серії Томаса Флоршютца, в якій від деконструюючи, досліджує та вивчає своє тіло.

Що стосується Литовської школи фотографії та її взаємовпливів з Харківською школою та групою “Время”, то з кінця 1960-х до 1980-х між їх представниками були налагоджені міцні дружні та творчі зв’язки. “Сначала Рига... Потом бесспорная фотографическая Мекка Советского Союза — Литва, (стопроцентный фотографический лидер), охватившая тогда всё пространство фотографии: там была и красота, и социальное, и национальное, и новые технологии, и ощущение жизни... Там была большая глубина фотографической культуры... Вильнюс, Каунас, фестивали фотографии в Ниде... Витас

Луцкус...” — згадує Борис Михайлов [1.1.]. У 1969 році було засноване “Товариство фотохудожників” у Вільнюсі, що стало першою мистецькою інституцією в рамках Радянського Союзу, що не тільки сприяла розвитку фотографії, а й мало змогу реалізовувати проекти та брати участь у конкурсах за кордоном. Важливо зазначити, що в Литві радянська політика була послаблена, якщо можна використати це слово в контексті диктатури, в порівнянні з політикою в Радянській Україні. Роботам Вітаса Луцкуса, Віталіюса Бутирінаса, Александраса Маціяускаса та інших литовських фотомайстрів притаманна відсутність самоцензури. Юрій Рупін в своєму щоденнику згадував, що термін "литовська фотографія" надавався особливого магічного значення для фотографів з Харкова, які завжди відчували притягнення до відомих литовських імен, що з'являлися в радянській пресі [9]. Литовці були першими, хто почав застосовувати метод ширококутних фотографії, саме вони почали експериментувати з дозволеним та недозволеним. Але надихаючись творчістю фотографів країни Балтії харківські митці просунулись ще далі [10.].

2.1 Соціальні засади розкриття теми маскулінності в мистецтві фотографії

Протягом 20-го століття феміністські рухи сміливо протистояли звичайним гендерним ролям і динаміці влади, розкриваючи обмеження та згубні наслідки жорстких суспільних очікувань, які нав'язуються як жінкам, так і чоловікам. У цьому прагненні художниці та теоретики-феміністки, такі як Джудіт Батлер, Рейвін Коннел, Донна Харауей та багато інших, започаткували критичний аналіз маскулінності в царині мистецтва, закликаючи митців кинути виклик і деконструювати традиційні чоловічі ідеали. Завдяки своїй проникливій критиці вони показали, що мистецтво не слід сприймати виключно через призму західної людини. Феміністична критика рішуче відкидає патріархальний есенціалізм, ієрархічний поділ «жіночого/чоловічого», де жіночність послідовно знецінюється як другорядна та периферійна. Воно мужньо руйнувала міф про Великого митця, який нібито вловлює правду, позбавлену

політики, оскільки мистецтво за своєю суттю переплетене з політичною тканиною суспільства [20.]. Визнаючи, що виключення жінок як суб'єктів у мистецтві є історичною конструкцією, а не природним явищем, феміністська критика реанімує жіночу суб'єктивність, прославляє жіночу форму та надає жінкам автономний голос, вільний від викривлення чоловічої інтерпретації. Резонансна заява феміністичної критики лунає, недвозначно стверджуючи: Жінка є повноцінним суб'єктом мистецтва, а не музою чи мовчазною опорою [20.].

Маскулінність, складна та багатогранна концепція, далеко не універсальна конструкція; його сутність змінюється в різних культурах та історичних епохах. Таким чином, заглиблюючись у дискусії про маскулінність у мистецтві та фотографії, необхідно враховувати культурні та соціальні перспективи, які формують наше розуміння цього складного явища. Художники та фотографи володіють трансформаційною здатністю досліджувати впливи на маскулінність, такі як раса, етнічна приналежність, соціально-економічний статус і сексуальність, що дозволяє тонко та контекстуально досліджувати предмет [20.].

В мистецтвознавстві зображення мистецтва переважно представляється очима західної людини. Цей наратив, безсумнівно, маргіналізував досвід жінок і відсунув «жіноче питання» на периферію. Жінки були десуб'єктивовані, їхні тіла інструменталізовані, а гендерні норми зведені до бінарної дихотомії, зберігаючи за своєю суттю упереджену когнітивну структуру. Однак концепція інтерсекціональності визнає, що люди володіють кількома пересічними соціальними ідентичностями, які глибоко формують їхній досвід. Досліджуючи маскулінність у мистецтві та фотографії через інтерсекційну призму, ми отримуємо глибше розуміння того, як маскулінність взаємодіє з іншими ідентичностями, такими як стать, раса та сексуальність. Ця перспектива дозволяє висвітлити різноманітний досвід і проблеми, з якими стикаються люди, які стикаються з різними формами маргіналізації чи привілеїв [17.].

В контексті формування сучасної фотографії слід звернути увагу на боротьбу за права ЛГБТК+, зокрема. Прагнення до видимості та визнання, суттєво вплинула на сприйняття та переосмислення маскулінності. Рух за права ЛГБТК+ відіграв ключову роль у зміні суспільного розуміння статі та маскулінності. Художники та фотографи з ЛГБТК+ спільноти безстрашно вирушили на незвідані території, прославляючи та досліджуючи різноманітні вияви маскулінності, водночас кидаючи виклик гетеронормативним ідеалам. Збільшення видимості та сприйняття квір-ідентичностей подарувало альтернативні наративи та погляди на маскулінність у царині мистецтва. Водночас рухи за громадянські права та постколоніальні дискурси підкреслюють взаємозв'язок ідентичностей, включаючи расу, етнічну приналежність та маскулінність. Художники та фотографи відповіли на це, безпосередньо вирішуючи проблеми раси та маскулінності, досліджуючи структуру та досвід расової маскулінності. Вони критично проаналізували історичні структури влади та зруйнували стереотипи, пов'язані з маскулінністю як у колоніальному, так і в постколоніальному контекстах.

Еволюція гендерного розуміння та визнання небінарних і трансгендерних ідентичностей значно розширили дискурс навколо маскулінності в мистецтві. Художники та фотографи активно звертають увагу на мінливість гендеру, фіксуючи маскулінність як яскравий спектр, а не фіксовану конструкцію. Цей інклюзивний підхід проклав шлях до більш широкого дослідження маскулінності, охоплюючи безліч досвідів та ідентичностей.

Традиційні уявлення про маскулінність часто “придушували” здатність чоловіків виражати вразливість або складні емоції. Мистецтво та фотографія, однак, забезпечують унікальну платформу для заглиблення в емоційний ландшафт маскулінності, демонструючи різноманітні почуття та переживання. Зображуючи чоловіків у моменти самоаналізу, ніжності чи вразливості, художники та фотографи сміливо кидають виклик стоїчному архетипу,

представляючи більш автентичне та багатогранне зображення мужності.

Мистецтво та фотографія мають трансформаційну силу, щоб виховувати співчуття та надавати людям можливості. Зображуючи різноманітний досвід і розповіді про маскулінність, художники та фотографи мають здатність надати глядачам можливість знайти спільну мову та досягнути різні точки зору. Ця емпатійна залученість допомагає зняти бар'єри, зменшити упередження та створити суспільство, яке приймає інклюзивність у її справжньому вигляді.

2.2 Особливості розкриття теми чоловічої тілесності в світовому мистецтві

Дослідження чоловічої фізичності та маскулінності в сучасному американському та європейському мистецтві розкриває захоплюючий гобелен унікальних та інтригуючих рис. У царині американського мистецтва з'являється помітна характеристика: деконструкція стереотипів, пов'язаних із чоловічою фізичністю та маскулінністю. Сучасні американські митці сміливо кидають виклик суспільним очікуванням і нормам, виходячи за рамки традиційних ідеалів, щоб досліджувати ширший спектр вираження та ідентичності, які лежать поза загальноприйнятими нормами.

Ідентичність і інтерсекціональність відіграють значну роль в американському мистецтві, причому художники наголошують на складних перетинах маскулінності з іншими соціальними ідентичностями, такими як раса, сексуальність і стать. Визнаючи та заглиблюючись у ці перетини, вони проливають світло на різноманітний досвід і перспективи, які формують маскулінність у сучасному суспільстві.

Соціальні течії протидії лугізму та сексизму і саморепрезентація займають центральне місце в американському мистецтві, оскільки художники відзначають і охоплюють ширший діапазон типів фігур. Їхня мета полягає в тому, щоб представити бачення маскулінності, яке є всеосяжним і розширює можливості, заохочуючи чоловіків прийняти своє тіло та кинути виклик нереалістичним стандартам, які вже давно мучать дискурс.

Плинність і гібридність складають суть дослідження маскулінності в сучасному мистецтві, що також яскраво відображено в українському контексті. Митці безстрашно кидають виклик жорстким визначенням і розмивають кордони, визнаючи та охоплюючи спектр гендерних ідентичностей і проявів. Роблячи це, вони охоплюють постійну мінливу природу статі, сприяючи більш тонкому та всебічному розумінню маскулінності як різноманітної концепції, що розвивається.

У європейському мистецькому ландшафті постмодерністська критика відіграє ключову роль у ідентифікації маскулінності. Митці критично ставлять під сумнів усталені уявлення про маскулінність і силу, деконструюючи традиційні гендерні ролі та досліджуючи перформативні аспекти, притаманні маскулінності. Вони підкреслюють сконструйовану природу маскулінності та її зв'язок із суспільними нормами. Історичний контекст і культурна критика є життєво важливими елементами дослідження маскулінності в європейському сучасному мистецтві. Художники контекстуалізують маскулінність в історичних рамках, досліджуючи вплив колоніалізму, постколоніалізму та глобалізації на маскулінну ідентичність. Завдяки своїй роботі вони висвітлюють динаміку влади, культурні впливи та історичну спадщину, які формують сучасне розуміння маскулінності.

Соціальні та політичні коментарі є ключовими рисами дослідження теми маскулінності в європейському сучасному мистецтві. Художники порушують такі проблеми та питання, як патріархат, гендерна нерівність і згубний вплив токсичної, або гегемонної, маскулінності. За допомогою своїх творів вони прагнуть спровокувати діалог і надихнути на соціальні зміни, ефективно кидаючи виклик і переосмислюючи традиційні уявлення про маскулінність.

Європейське мистецтво також охоплює дивні погляди на маскулінність, забезпечуючи яскраву платформу для вивчення досвіду ЛГБТК+. Художники порушують нормативні конструкції статі, пропонуючи альтернативні наративи, які вшановують різні вияви маскулінності. Посилюючи дивні голоси, вони

сприяють більш інклюзивному та тонкому розумінню маскулінності в сучасному європейському суспільстві.

Перформанс і боді-арт відіграють важливу роль як в американському, так і в європейському сучасному мистецтві, коли йдеться про вираження мужності. Художники використовують свої тіла як засоби для дослідження маскулінності, часто через провокаційні, підірвані чи вразливі виступи. Розширюючи межі та ставлячи під сумнів суспільні норми, вони запрошують глядачів залучитися до складнощів і нюансів маскулінності. Хоча ці дискусії висвітлюють відмінні тенденції як в американському, так і в європейському мистецтві, важливо зазначити, що художники з обох регіонів часто беруть участь у перехресному запиленні ідей та впливів. Вони надихають і вчаться одне в одного, роблячи внесок у глобальну дискусію, яка прагне створити більш інклюзивне та тонке розуміння маскулінності в сучасному суспільстві. За допомогою цих спільних зусиль художники прагнуть розкрити справжню сутність мужності, долаючи кордони та створюючи яскравий гобелен з різноманітних точок зору.

РОЗДІЛ 3. Розкриття теми в творчості українських фотохудожників

Фотографія займає особливу позицію в еволюції мови сучасного мистецтва. Вона служить засобом, за допомогою якого об'єкти досягають автентичності, одночасно надаючи автентичності цим об'єктам з часом. Переконалива привабливість фотографії в нашу сучасну епоху полягає в її унікальній фізичності. Як досить тілесна і механізована техніка, народжена палкими прихильниками високого мистецтва, фотографія опиняється в самому центрі візуальних технологій.

Можна спробувати знайти зв'язок між Європою та Азією, що охоплює два-три тисячоліття. У цьому контексті країни Східної Європи, серед яких Україна займає середнє, проміжне місце. Мистецтво в цьому перехресному регіоні відрізняє його несподівана рівновага — очевидний дисбаланс, який суперечить загальноприйнятим умовам і приймає ексцентричність, а не шукає центровану естетику. Контекст української культури вловлює тілесну сутність, розкриваючи глибинні зв'язки між розумом і тілом, мисленням і тактильним досвідом; виходить за рамки традиційності, кидаючи виклик усталеним нормам і охоплюючи глибоку ексцентричність. Тут мистецтво охоплює подвійність розуму й тіла, виділяючи тілесну сферу як посудину для глибокого художнього вираження та засіб для розкриття складності існування, запрошуючи глядача досліджувати досвід фізичного та метафізичного буття.

3.1 Історичне та соціокультурне тло розвитку української фотографії

Приблизно наприкінці 1960-х років фотографія пройшла значний етап змін і перестала бути виключно засобом документальної фіксації життя. В Європі та Америці на цей час фотографія вже була визнана рівноцінним видом мистецтва. Цей переломний момент також знайшов своє відображення в Радянському Союзі, де почався процес визнання фотографії як власної мистецької галузі. На її розвиток в Україні значно вплинули європейські тенденції, що приходили з інших країн соціалістичного блоку, таких як Польща, Литва та Чехословаччина. Але ці зміни не можна розглядати окремо від політичного та культурного контексту Радянського Союзу. Фотографія, хоч і отримала статус мистецтва, все ще функціонувала в рамках обмежень соцреалізму, що був офіційно затвердженою радянською естетикою [3].

Почати слід з того, як же саме з того, як у традиційному українському суспільстві був сформоване розуміння про чоловічу тілесність. У 2016 році вийшла важлива монографія відомої української етнологині Ірини Ігнатенко “Чоловіче тіло у традиційній культурі України” [11.], на який слід спиратися в розумінні витоків проблеми. Щоб зробити своє дослідження, вона об’їхала 150 сіл України, збираючи місцевий фольклор (пісні, байки, жарти, легенди) та використовуючи судові архівні справи, які свого часу виявив дослідник ХІХ століття Володимир Антонович. Брак сексуальної освіти та патріархальні відносини влади породжували закріплену домінацію чоловічої частини населення у сексуальній сфері, незважаючи на те, що чоловіча тілесність не була центральною у народно-обрядовій культурі. Зокрема, людське тіло в першу чергу асоціювалось з чоловічим тілом, адже згідно вірувань воно було створене першим і самодостатнім. Отже, незважаючи на те, що про тілесність не говорили відкрито, вона не була табуованою, її оспівували, про неї жартували, використовували дану тему в обрядових культурних елементах. Але ми все одно можемо побачити різницю між тим, як дивились на феміну тілесність і маскулінну, остання зустрічалась в фольклорі дійсно рідко [5].

Величезний вплив на уявлення про тілесність та табуованість даної теми в сучасному українському суспільстві мала соціальна політика в Радянському союзу. Під час окупації СРСР ще у 1930-х роках прийшла нова етакратична гендерна модель. На відміну від західних держав, де процес емансипації був еволюційним, органічним і тривалим, сутність більшовицької гендерної політики зводилася до визнання механічної рівності між чоловіками та жінками. Своєрідним маркером для розподілу суспільних ролей виступала тільки біологічна відмінність між статями. З 1960 року в законодавстві Радянського Союзу існувала заборона на зображення оголеного тіла: воно розглядалось як порнографія і розцінювалось як карний злочин. Водночас в США і країнах Західної Європи ламалися суспільні консервативні норми сприйняття тілесності й сексуальності — відбувалася так звана сексуальна революція. Період окупації Радянським союзом був відносно недовгим, але він переламав усе будь-яке сприйняття особистісного “Я”, а й особливо тілесності, що взагалі перетворилася в табу, за згадки про яке могли покарати.

Офіційна радянська фотографія відігравала складну роль у конструюванні бажаної реальності. Він функціонував як інструмент для візуальної демонстрації соціалістичної утопії, демонструючи бездоганне суспільство, яке вже матеріалізувалося. Ідея полягала не в тому, щоб змінити майбутнє, а в тому, щоб представити його як реальність тут і зараз. Це породило парадокс в офіційній радянській фотографії: хоча вона мала на меті об’єктивне зображення соціалістичного світу, вона діяла в площині ідеалізованої уяви. У цьому візуальному просторі “радянські люди” були зображені крізь призму ідеалістичного майбутнього, вільного від недосконалостей. Однак неофіційна та аматорська фотографія показала зовсім іншу перспективу, проливши нове світло на радянський наратив.

3.2 Мистецтво Харківської школи фотохудожників. Початок дослідження теми тілесності та сексуальності, методи суцільних експериментів

В теоретичній роботі навколо харківської фотографії дослідники такі як Галина Склярєнко, Гліб Вишеславський, Аліса Ложкіна, Тетяна Павлова, серед інших, часто висвітлюють роль її представників як новаторів, які стали каталізаторами занепаду усталеної радянської образотворчої естетики. Їх об'єднувала одна спільна ідея: відмова від офіційно затверджених художніх норм. Їхні пристрасні дискусії про образотворче мистецтво породили нові техніки та естетичні підходи з твердою вірою в те, що фотографія повинна шокувати, шокувати або «здивувати» глядача [4. ст 55.].

Харківські фотографи розуміли, що фотографію не можна обмежувати тими ж параметрами, що й живопис. Хоча обидва середовища передбачають створення двовимірних зображень, їхній вплив обов'язково розходиться [4. ст 102.]. Отже, фотографія мала виробити власну окрему мову, рештою, її проголошували засобом майбутнього, принаймні так вважали фотографи того часу.

Фотохудожники групи «Время» розробили так звану «теорію удару», для того, щоб розкрити увесь потенціал своїх знімків. У харківських колах поняття фотографічного «шоку» або «удару» широко сприймалося через його негайний ефект. Він мав на меті вразити глядача, залишивши його здивованим і посиливши загальний вплив зображення. Фотограф і письменник Юрій Рупін у своїх спогадах зауважив, що харківські фотографи зійшлися на думці, що фотографію можна вважати «художньою», а отже, суб'єктивною лише за двох умов: коли вона була поставлена й коли вона трансформувалася в графічну форму [8]. Поряд із конкретними об'єктами та сюжетами, які «показували» та «бачили», вплив можна було досягти за допомогою колажу та монтажу.

Духом колосальної самоіронії та соціального контексту були пронизані роботи харківських фотохудожників. Коли справа дійшла до формотворчості, вони заглибились у формальні експерименти. Визнаючи, що вони ніколи не зможуть досягти якості робіт американських чи західноєвропейських фотографів, вони замість цього вирішили навмисно зіпсувати свої роботи. Вони

дряпали негативи, безладно розфарбовували відбитки, навмисно недбало експонували плівку або зафарбовували чорно-білі фотографії аніліном. Інколи їм випадала можливість придбати японську камеру, але й це виявилось марним, оскільки відсутність якісного обладнання та фотоматеріалів призвела до утвердження «неякісності» як естетичної категорії. [9.]

Щоб повністю зрозуміти один із фундаментальних аспектів «теорії удару», необхідно розглянути ширший контекст дефемінізації та демаскулінізації радянського режиму. У творчості гурту «Время» стає очевидним пріоритет оголеного жіночого тіла. Підкреслення тілесності у фотографії було актом повстання проти явного та прихованого вихолощення мистецтва та радянського суспільства в цілому. Виділяючи сідниці чи інші «непристойні» частини жіночого тіла, фотографи опосередковано підкреслювали чоловічу силу та активне чоловіче лібідо. Порнографія в СРСР була кримінальним злочином, її юридичне визначення було настільки позбавлено конкретики, що будь-який фотограф, який зробив знімок оголеного тіла, міг бути переслідуючим за бажанням [9.]. Довільне позначення провини служило засобом державного контролю над населенням. Тільки через розуміння цих обставин ми можемо зрозуміти відчайдушний акт непокори, представлений зображенням оголеного чоловічого тіла. Заборона фотографувати оголених моделей «у невідповідних умовах», наприклад, поза лазнею, створила юридичну лазівку, якою скористався **Юрій Рупін** у своїй серії “*Сауна*” (1972), одну з перших у радянській фотографії показує чоловіче оголене тіло.

В період створення згаданого проєкту, а також формування групи “Час” Юрій Рупін працював кореспондентом в “ТАСС”, “Вечірньому Харкові”, “Червоному Прапорі”, на Харківському рекламному комбінаті [9.], фактично ведучі подвійне життя. Роблячі репортажі для типових формальних, підпорядкованих владі медіа, на офіційній роботі, художник яскраво розкривається в тіні, в роботах, які було б небезпечно виставляти на загал.

Рупін разом зі своїми сучасниками занурився в масштабні експерименти, розсуваючи межі маніпулювання зображеннями під час процесу друку. Примітно, що він застосував техніку соляризації, метод желатинового срібного друку, який навмисно зменшує оптичну щільність зображення, в результаті чого певні ділянки виглядають «переекспонованими». Завдяки такому художньому вибору Рупін ефективно позбавляє фотографію від зайвих елементів, майстерно спрямовуючи увагу глядача на суть авторського бачення. Переконливий приклад цієї техніки можна спостерігати у відомій серії Рупіна під назвою «Тривога», де погляд глядача одразу приковує захоплюючий погляд матері, яка привертає увагу своїм незмінним поглядом прямо перед собою.

В своїй серії “Сауна” (або “Баня”) Юрій Рупін бере на себе роль німого спостерігача, немовби через приховану камеру, спостерігає за ванними процедурами групи чоловіків в закритому приміщенні. Тут фотографія набуває характеру вікна, або, навіть, таємного вічка дверей, що дозволяють поглянути на щось заборонене для люду, на щось приховане для суспільства. На знімках ми бачимо чоловіків в динаміці, у русі, вони не відволікаються від процесу та не дивляться в об’єктив, чи то не помічаючи, чи то спеціально ігноруючи фотографа. Усі знімки з серії занурені у димку пари, тут майже немає чітких ліній, за рахунок чого утворюється атмосфера якоїсь фантазії та нереальності. Цілком виправдано може скластись відчуття, що дійсно ці знімки можуть сприйматись як щось фантазійне, адже Юрій Рупін і сам заходить за межі дозволеного, беручи глядача з собою в це занурення в колективну атмосферу буденної інтимності. Чоловіки на знімках ні в якому разі не сексуалізовані. Їх оголеність виглядає надзвичайно реалістично та повсякденно.

Важливим в цій серії є те, що Юрій Рупін робить кожен кадр з тривалою експозицією, фіксуючі динамічний сюжет, за рахунок чого деякі частини тіл головних героїв залишаються розмитими. Тілесність, що показана в проєкті “Сауна” буквальна, буденна та реалістична. Художник фіксує чоловічі тіла в моменті та без зайвого прикрашання та сексуалізації.

Одним із найбільш провокативних і значущих наративів, що виник на хвилі української незалежності, був монументальний проект під назвою “Я не я” відомого фотографа **Бориса Михайлова** в 1992 році.

Борис Михайлов є ключовою постаттю в формуванні Харківської школи фотографії та одним з найкультовіших фотографів східної Європи. У 1987-1989 Михайлов входив до складу московської групи “Непосредственная фотография”. В 1994 Борис Михайлов, Сергій Братков, Сергій Солонський та Віта Михайлова заснували “Групу швидкого реагування” в Харкові. У 1987-1991 очолював відділ фотографії Українського експериментального творчого об’єднання “Панорама”. У 2000 році Михайлов став лауреатом однієї з найпрестижніших у світі фотографічних премій Hasselblad Foundation Award; цього ж року книга “Історія хвороби” була відзначена призом Le prix du Livre de Photographie des Rencontres Internationales de la Photographie d’Arles 2000 (Арль, Франція). В 2001 році Михайлов отримує Kraszna-Krausz Book Awards (Лондон, Великобританія) за кращу фотокнигу, а його доробок відзначено премією The City-Bank Private Bank Photography Prize. У 2015 році був нагороджений премією Goslar Kaiserring.

Серія оголених портретів “Я не я”, вперше була виставлена в галереї Up/Down у Харкові. Примітно, що ця галерея була «неофіційним» приватним арт-простором під кураторством українського художника Сергія Браткова. Всередині галереї серія набула особливого характеру, поєднуючи елементи ритуалу, магії та богохульства. Коли відвідувачі піднімалися сходами, що ведуть до виставкового простору, вони зіткнулися зі сценою, що нагадувала християнську каплицю, але замість традиційних ікон стіни були прикрашені зображеннями самого оголеного художника. Ці світлини зображували автора в різних еротичних, ієратичних та провокаційних позах, часто супроводжуваних символічним реквізитом, серед якого значну присутність займав фалоімітатор. Головною метою цієї подвійної фетишизації, що включає «священне» тіло та контрастну фігуру надлюдини, було породження семіотичного конфлікту.

Ця робота сприймається як скандальна через інтригуючий музейний інцидент, який викрив типовий випадок цензури. У 1994 році Михайлов спробував виставити серію в муніципальному Харківському художньому музеї, але виставку раптово закрили в день відкриття. Директор музею Валентина Мізигіна пролила світло на причини цього акту цензури в інтерв'ю 2013 року. Мізигіна, як представник адміністрації музею, заявила, що вважає роботу Михайлова безглуздом і не вважає її мистецтвом. На її думку, це було просто метою продемонструвати власну красу художника. Однак у тому ж інтерв'ю вона парадоксальним чином визнала, що якби на портретах була зображена «аполлоноподібна» фігура, виставка могла б бути продовжена, виявивши її стурбованість реакцією цільової аудиторії музею. Уся ця ситуація перетворилася на потужний і гострий спектакль, який проливає світло на відверте неприйняття суспільством людського тіла, особливо чоловічого. Він також підкреслив, що інституції, які мають популяризувати та знайомити з мистецтвом, сприяти різноманітним поглядам і спонукати до роздумів про життя та навколишнє середовище, часто обмежують доступ своїх відвідувачів до повного потенціалу культурних установ. Це заважає їм досліджувати та переглядати роль, можливості та сутність особистості в суспільстві.

У цьому контексті твір Бориса Михайлова «Я — не я», який отримав визнання у 1990-х роках, можна трактувати як заповіт самого тіла, подібний до пластичного вираження мови глухонімих. Глядачі, які дивляться на ці фотографії, стикаються з ексцентричною простотою зображень, яка відображає стан когнітивного розладу. Вони інстинктивно шукають зв'язки з прототипами, знайденими у фотографії та класичному мистецтві. Виникає спокуса навіть реконструювати, здавалося б, випадкову фразу з тексту як назву серіалу: «Tat twain asi — це ти «ти». Ця фраза передбачає уявлення про Я, що звертається до себе, а не до особистості, оскільки лише Я має здатність охоплювати «Я», а не саме «Я», як висловився Карл Юнг.

Іншою, достатньо легендарною роботою, можна назвати інсталяцію “Футбол” (2007 рік). Вона присвячена одній з головних тем для Михайлова - старіння і старінню людського тіла і в кінці кінців тлінність життя, темі, традиційної для історії мистецтва. Тут Михайлов, який нічого не розуміє у футболі, хто не любить його і майже не бачив його в реальності, реконструює гру - створив її заново. Його футбол - це веселі, кумедні, іноді знову ж еротичні сценки, зняті на берлінських галявинах. Він знімав самого себе, дружину та сина та німців, які погодились на зйомку. І проект знову - як завжди у Михайлова - вийшов соціальним: "Футбол для старої людини - це якась дурість, ідіотизм. І в цих знімках теж є різкі речі, пов'язані зі старінням, з жінками, з бажанням зрозуміти, що таке німецьке".

В цій серії Михайлов активно досліджує своє старіння, поруч з автопортретами, в яких від відкриває для глядача свою, вже не юну, тілесність, він співставляє своє тіло з молодим тілом свого сина. В цю серію він вкрапляє реді-мейд фотографії, які надають нових неочуканих сенсів його дослідженню. Зокрема, в цій серії Борис Михайлов обіграє тему сексуальності і теми сексу. В контексті серії “Футбол” автор надає футбольному м'ячу сенс сперматозоїда, а ворота набувають сенсу жіночого лона. За задумом автора ця серія ніколи не має закінчуватись, постійно доповнюючись новими знімками, роботами з сімейного фотоарху та новознайденими реді-мейдами, її створення розтягнуто в часових рамках. Тут яскравіше розкривається тема старіння, смерті на народження, що реалізована скрізь призму тілесності та самоіронії.

Огляд серій Михайлова слід би завершити його цитатою з розмови з Вітою Михайловою “Во всех моих сериях есть ощущение истории, так как везде присутствует социальный портрет: тело, одежда, жест, то есть всё то, что несёт в себе признаки времени. Я старался говорить о своём важном и это оказывалось важным очень многих.” [1.1.].

В контексті розгляду робіт Харківської школи фотохудожників дійсно було б помилково не згадати **Євгенія Павлова**, надзвичайно талановитого митця та одного із засновників групи "Время" в 1971 році. В його контексті можна детальніше звернути увагу на тему взаємовпливів між школами фотохудожників та їх учасниками. Створюючи свою серію Павлов спирався на доробок свого литовського колеги та товариша Вітаса Луцкуса "Пантоміма" (1968 — 1972 роки), яка дала можливість "харків'янам" відкрити інші підходи до фотографії та почати свої власні експерименти [5].

У 1972 році Євген Павлов розпочав новаторську серію під назвою "Скрипка". Ця серія відобразила сутність оголених харківських хіпі на березі річки, де "випадковий" випадок підняв скрипку на перший план фотографій. Скрипка, як предмет, може бути натяком на цивілізацію, чи світ формального мистецтва в дикій природі. Тут прочитується думка про вторгнення контексту культури, як чужого, в дикість буття. Чорно-біла серія Євгена Павлова "Скрипка" різко контрастувала з панівною парадигмою радянської фотографії. За словами самого автора, це являло собою однозначний відхід від усталених норм. Сюжет знімків фокусується на гемпінгу молодих чоловіків-гіпі. Вони розважуються десь в серед поля, на річці. Всі фотографії серії об'єднанні зображеною на них скрипкою, як зазначає дослідниця Надія Бернар-Ковальчук в одній зі своїх статей: "вона є ключем для декодування первісного сенсу дії в цілому" [3. ст. 65]. Також можна помітити, що Павлов, в багатьох знімках серії, наслідує загальний ліричний настрій та атмосферу робіт литовських майстрів

Євген зображував глибоке бажання оголених хіпі з'єднатися з природою, злитися з її ритмами та шукати свободи самовираженн. У 1973 році "Скрипка" була опублікована в польському журналі «Фотографія» [1.19.], завдяки чому вона була представлена за межами Радянського Союзу. Проте публікація цієї серії, як самого твору, так і акт його розповсюдження, розглядалася як акт ідеологічної диверсії в Радянському Союзі. Коли в 1973 році вона потрапила на сторінки журналу «Фотографія» в Польщі, Радянський Союз відреагував

вороже, сприйнявши роботу та її публікацію як образу своїх ідеологічних рамок.

Цю серію ідеально розглядати, спираючись на семіотичний підхід Ролана Барта. В серіїх Павлова стадіум (“stadium”) — це те саме зображення оголеності, життя та молодості юних хлопців, це те, що ми помічаємо на перший погляд, очевидні або загальнодоступні аспекти зображення, які мають загальну культурну конотацію або смисл [3. ст. 12]. Пунктумом (“punctum”) — це та сама скрипка, адже вона виступає деталлю, яка привертає увагу конкретного глядача, вбиваючи “стадіум”, або витісняючи загальноприйнятий смисл із зображення, залучаючи увагу спостерігача до особистих асоціацій і емоційних реакцій.

Значне місце у харківській культурі кінця ХХ століття належить есхатологічним мотивам. Такі простежуються в серіях “Селфі” **Сергія Солонського**. У своїй творчості він послідовно досліджує тему тілесності. Наприкінці 1980-х – на початку 1990-х його зображення фрагментації тіла започаткували естетичну революцію в українській фотографії. Поряд з традиційними методами він використовував такі техніки, як накладання, викривлення під час друку, тонування та ручний колаж. Солонський експериментував з довгою витримкою, а іноді фрагментував і збирав фотографії, щоб створити спотворені портрети, які втілювали його художнє бачення. Цікаво, що він часто ставав основним об’єктом його власних фотографій, заглиблюючись у самодослідження та самоідентифікацію в рамках свого мистецтва.

Протягом останніх двох десятиліть Сергій Солонський демонструє незмінну увагу до людського тіла. Фрагментація тіла, очевидна на його картинах кінця 1980-х – початку 1990-х, ознаменувала значний зсув в українській фотографії, викликавши естетичну революцію. Акцент на тілесності та поява нової хвилі експресіонізму забезпечили динамічний відхід від сюрреалістичних фантазій, поширених у період «Час». Ретельні

фотомонтажі Солонського прагнули антропоморфізувати предмет, починаючи з анатомічних досліджень і закінчуючи створенням ідеалізованої форми людини, натхненної роботами Леонардо да Вінчі.

У середині 1990-х років Солонський розпочав серію модульних колажів, які продемонстрували його непохитну прихильність до анатомії як визначальної характеристики його художнього стилю. Ці колажі досліджували сферу тілесної фантазії та матеріалізували дивовижне відчуття свободи від суспільних обмежень і табу. Вони втілювали універсальність, яка виходила за рамки самого себе, водночас імітуючи операції комп'ютерної програми з її унікальним значком Photoshop. Цей несподіваний підрив фалократії, наступний за жестом несхвалення Михайлова в «Я не я», представляв зухвале вторгнення Солонського в сакральну сферу культурного символізму. Це парадоксально мало на меті натуралізувати дійсність.

Тілесні колажі Солонського можна сприймати як портрети. Деякі зображують фантастичні бачення незвичайного музичного слуху, а інші уявляють існування «третього ока». Проте підхід Солонського до портрета виходить за рамки простого візуального задоволення. Він прискіпливо аналізує свої моделі та синтезує їх у нові послідовності, створюючи колажі повністю вручну, не покладаючись на комп'ютерні маніпуляції. Ці тіла часто належать «знаменитостям», а інтимні деталі крупним планом вміло використовуються, щоб запропонувати вуайєристський погляд на їхній світ. Ця манера, схожа на «бабусине дзеркало», популярна на рубежі XIX-XX століть, у поєднанні з перевагою ручної праці у фотозйомці — характерною рисою харківської школи — надає роботам Солонського неповторну ретро-атмосферу в межах царства «алхімії тіла». Реконструкція цих елементів алхімії узгоджується з ширшою темою культурної зміни, яка пронизує його художні спроби.

Проект «Селфі, 2020» представляє собою глибоку та масштабну галерею оголених портретів та автопортретів, яка слугує дослідженню психологічних тем та проблем самоідентичності. Серія була створена під впливом тривожного

періоду пандемії коронавірусу, та відтворювала переживання та тривогу навколо того, як особистість несподівано залишається наодинці сама з собою. Використання монтажу, «минулого» та фрагментації ефективно передає внутрішні стани самоаналізу та невизначеності у зовнішню сферу — зовнішню оболонку. Ця серія красномовно розповідає про викривлення у сприйнятті чоловічої фізичності на відміну від справжніх відчуттів, переплітаючи його з прагненням до самопізнання та особистої ідентичності.

Роман П'яткова, представник другого покоління харківської школи, у 1988 році створив серію фотографій “*За відсутності скрипки*”, як омаж до серії Євгена Павлова. В основі його мистецьких досліджень лежить незмінна зосередженість на темі приватного простору та тілесності як потужних індикаторів панівних соціальних умов, ефективно розкриваючи присутність і вплив «радянського» як у минулому, так і в сьогоденні. Завдяки своїй роботі він заглиблюється у складну взаємодію між особистим середовищем і фізичною присутністю людей, розгадуючи нюанси суспільної динаміки та культурних відбитків. Вдивляючись у глибини приватного простору, він викриває глибинні прояви «радянської» спадщини, кидаючи проникливий погляд на її постійний вплив, який виходить за межі часу та продовжує формувати сучасні реалії. На відміну від серії Павлова 1973 року, П'ятковка фокусується на емоціях, своїх героїв він неначе зображує в образах представників диких племен, які бігають на узбережжі моря з гілками в руках. Також одним з дуже іронічних моментів є те, що серед героїв цих фотографій можна впізнати самого Євгена Павлова, автора серії, до якої створювався омаж. Не останню роль відіграє простирадло, або рушник. Герої водночас і повністю оголені, в ексцентричних і динамічних позах, але водночас, на деяких знімках чоловіки трохи прикривають своє тіло, неначе показуючи, що глядач ще не готовий до того, щоб побачити повністю оголене тіло, наче поруч з дикістю та ексцентричністю розкривається тема вимушеної самоцензури.

Харківська школа фотографії є свідченням сили мистецького непокори та прагнення до нетрадиційних виразів. В часовій перспективі огляду робіт його членів, багато хто може стверджувати, що вони в своєрідній грі з усталеними нормами та власних досліджень меж фотографії, вони розсунули межі для локального розуміння про те, якою може бути фотографія. Завдяки своїм інноваційним технікам, вільному творчому дусі та провокаційним сюжетам ці фотографи залишили незгладимий слід в історії як радянського, так і українського образотворчого мистецтва, порушивши статус-кво та проклавши шлях для нових можливостей для експерименту та дослідження в фотографії східної Європи.

3.3 Аналіз творчості митців з Києва: Микола Трох, Арсен Савадов, Антон Саєнко та Антон Шебетко. Переосмислення чоловічої ідентифікації, стереотипів, первісного дикого образу та розкриття проблематики сексуальної орієнтації в фотографії

Протягом останніх трьох десятиліть сферу художньої фотографії в Україні формувала передусім впливова Харківська школа фотографії. Проте з середини 1990-х років Київ став яскравим центром мега-фотопроектів, що привертає увагу світу мистецтва. В Києві з 1990 по 1994 роки розкривається нове явище в українському мистецтві андеграундної художньої групи як “Паркомунa”. За ідеєю художника Олександра Клименка був відкритий арт-простір у будівлі на вулиці Паризької комуни, 18А. Художники облаштовували свої майстері, а деякі й знайшли тут притулок. Поруч, у сусідніх будинках, також обладнували свої студії інші художники: Ілля Чичкан та Ілля Ісупов, Арсен Савадов і Георгій Сенченко, Кирило Проценко і Максим Мамсіков, серед інших. Так утворилася своєрідна творча спільнота, де в хаосі виникали професійні зв'язки й особисті відносини. Всю цю веселу та буремну історію документував зокрема і **Микола Трох**.

Микола Трох — київський художник, фотограф. Передусім він відомий як той хто документував життя та роботу в сквоті на вулиці Паризької комуни,

18А в Києві, але крім цього він надзвичайно яскравий своїми пошуками в рамках та можливостях фотографії.

Говорячи про тілесність в контексті сучасної української культури, особливо в контексті фотографії, неможливо не згадати про травестію, як художній метод. Взагалі, говорячи про значний вплив минулого на світогляд українського суспільства, що в подальшому можемо трактувати як суспільну травму, візуальна культура ще Радянського Союзу суворо регламентувала не лише тілесність, а й гендер: “радянська людина” і її тіло повинні були відповідати нормі, відповідно жіноче тіло мало підкреслювати материнські завдання, а чоловіче — вчинно були стверджувати силу, стійкість і надійність. Ну і звичайно ж це все трансливалось у, прийнятій владою, візуальній культурі, але багато хто, зокрема і митці, розуміли, що світ працює абсолютно інакше. Особливо яскраво “інший дивний світ” проявлявся і фіксувався під час періоду Перебудови. В контексті розмиття кордонів між чорним і білим, від чітко фемінного і чітко маскулінім, неможливо не згадати роботи Миколи Троха. В деяких своїх знімках, експериментах 1991-1992 роках він досліджував тілесну гібридність. В його знімках все ще присутня іронія, кітч і деструкція, але в серії “Букет троянд” поряд з цим присутня дуже тендітна, за характером, спроба сконструювати фетафоричний образ трансгресії. “Що саме визначає мене як чоловіка?”, “Нівелюючи біологічними характеристиками мого тіла як чоловіками, а тримаючи в руках атрибут, що традиційно в соціумі визначається як характерний жінці, чи впливає це на мою гендерну ідентифікацію?” — питання, які автоматично виникають при перегляді цих фотографій. Митець фіксує свою модель, що не приймає стереотипно “жіночу” позу, але проявляє свою природну пластику, манірність і тілесну гнучкість. Неначе розмивається межа між гендерами, фотограф заглядає за межі нормативності, ними фотограф підіймає теми, табузовані в радянському суспільстві й окреслює зону переходу від старого порядку до нових політичних і естетичних систем.

В іншій своїй серії він продовжує цей лейтмотив ідентифікації в серії

“Садомазо” 1994 року. Драматично поставлені фотографії на яких в тетралізованій манері позують чоловіки в білих сукнях та на пуантах. В їх поглядах присутня розгубленість дичини, що загнана в глухий кут мисливцем; зловлений момент який, мовби, ніхто не мав побачити, чоловіки не мали престати перед публікою в цьому вигляді. “Втім, ‘ставлячи кадр’, я не маю на меті відтворити ситуацію, яку не довелося ‘зловити’ в житті. Це документальні зображення підсвідомих, таємних бажань, прихованих пристрастей, мікродослідження чуттєвих і психологічних” — надиктовує Трох свій маніфест для “Апологія. Маніфести. Декларації. Монологи”, один з важливих для розуміння творчості автора текстів [1. ст 14]. Тобто зчинаний страх не є надуманим, але далі трактування може бути більш розпливчастим. Тіла чоловіків-моделей тут пластичні, але аж ніяк не фемінізовані. Їх застали під час спроби дослідження того, як вони будуть почувати себе в новому вбранні, новому тілі

Микола Трох прагнув викликати у глядачів огиду до огидних і вульгарних аспектів життя, стверджуючи норми, красу та людяність з протилежної точки зору [1.10.]. Його тематика охоплювала бруд, дурість і марноту світу. Чи через камеру, чи без неї, він сприймав ситуації, які забезпечували готові художні сюжети, поєднуючи елементи документалістики з абсурдними, сюрреалістичними чи маньєрними якостями. Трох зафіксував підсвідомість, приховані бажання та інтимні моменти, заборонені для відкритого показу. Його місія полягала в тому, щоб знімати «антирекламні» кадри, зображуючи буденні явища, кидаючи виклик існуючим стандартам краси та гармонії. Твори Троха являють собою унікальний сплав радянської епохи, що зникає, відродившись у збочених формах, і капіталізму, що зароджується, фетишизуючи моду, мистецтво та жіноче тіло.

Вийшовши за межі поверхневості, Трох створив символи та провокаційні середовища, які відображали епоху трансформації. Спираючись на минулі трансформаційні періоди, які протиставляли культурно значущі твори з різоче

порнографічними, він обіймав несподівані ракурси та гротескную нестабільність, вловлюючи суть «мутаційних 90-х». Для Троха навколишній світ здавався порнографією, що виходить за межі сексуальних зображень і охоплює всі грані існування. Владні стосунки, промисловість, любов, мистецтво — усе сприймалося як порнографія. У цей період Трох експериментує з формою і кольором, використовуючи анілінові фарби, фломастери, написи, колажі. Під впливом Яна Саудека він прийняв менш естетичний підхід, наповнюючи свої твори атмосферою постчорнобильського карнавалу.

Важливо згадати, як для художнього середовища зазначеного в кваліфікаційній роботі періоді є важливим пряма взаємодія з соціальним та політичним. Створення майже всіх, що описуються в цій теоритичній роботі, підтверджують зазначений факт, а художники і фотографи створюють роботи, першочергово від загального і глобального. Однією з таких соціальних проблем, яку можна згадати є криза, що була пов'язана з професією шахтарства в Україні 90-х – 2000-х років. Професія шахтаря має історичне значення як одна з найстаріших промислових спеціальностей, коріння якої сягає хвилі глобальної індустріалізації 19-го століття. У регіоні Донбасу видобуток вугілля розпочався у скромних масштабах і поступово набирал обертів, формуючи місцеву культуру та ідентичність [2]. У 1980-х і 1990-х роках ця професія переживала життєву героїзацію, коли люди кидали виклик системі, відстоювали свої права, об'єднувалися та сприяли становленню незалежної української держави. Проте політичний ландшафт 2004–2014 років реалізовував стратегії, які суттєво підірвали авторитет професії, виставляючи її в негативному світлі та перетворюючи “героя-шахтаря» на стигматизованого «войовничого демона”. Тільки час покаже, що чекає попереду для цієї професії та її розповіді.

З цими темами, зокрема, працював і художник, одна з робіт якого, "Смуток Клеопатри" (1987 р.), для багатьох стала відліком початку українського сучасного мистецтва. Одним з лідерів в починаннях київської андеграундної художньої спільноти є **Арсен Савадов**, митець, який працюючи з фотографією

застосував організаційні методи, що нагадують кінематографічне виробництво. Такі відомі проекти, як “Книга Мертвих” і “Коллективне червоне”, є прикладом його інноваційного підходу та демонструють його бажання розширювати межі. Його мистецькі спроби зосереджені на концептуалізмі та на українському неobaroco, а його талант був визнаний на світовій арені, коли він представляв Україну на 49-й Венеціанській бієнале. Критики широко визнають Арсена Савадова стрижневою постаттю сучасного українського мистецтва, що належить до покоління, що виникло наприкінці 1980-х. Він відомий своїм втіленням впливів українського трансавангардного та неobarочного рухів. Значною віхою в його творчості стало створення у 1987 році спільної роботи з Георгієм Сенченком “Скорбота Клеопатри”, яка стала переломним моментом в українському мистецтві. Якщо Арсен спочатку співпрацював з Георгієм Сенченком, а потім з Олександром Харченком у сфері фотографії та відео, то з часом він пішов на індивідуальний творчий шлях.

Широке визнання Савадов отримав завдяки своїм проектам, зокрема “Донбас-шоколад”. Вчені В. Соколов і Ю. Осокін класифікував субкультури на основі спільнот, які вони представляють, і в цьому контексті соціально-професійна субкультура шахтарства постає як особлива сутність, яка характеризується своїм унікальним територіальним існуванням, яке можна описати як приміське. Крім того, гендерна динаміка, пов’язана з цією субкультурою, як правило, демонструє переважно чоловічі риси [2.].

У роботах Савадова розгортається захоплююча гра погляду та сексуальної об’єктивації. Одягаючи кремезних чоловіків у балетні пачки, митець наділяє їх атрибутами, що нагадують жіночі предмети споглядання. Ця підвищена видимість кидає виклик поширеним радянським міфам про солдатів і шахтарів, викриваючи притаманну їм підпорядкованість і замовчування існування, нав’язане їм у системі. Примітно, що повторювана поза, яку приймають герої Савадова, додає ще один шар інтриги його артистизму. Нахилившись до землі з руками за спиною, ця поза спочатку перегукується з

хореографією «Лебединого озера», де танцюристи імітують граціозних птахів. Однак фігури Савадова, на відміну від балерин, стоять на обох колінах, а їхні руки нагадують не витончені розтяжки, а зламані крила. Ця поза символізує підкорення, і її сексуальні конотації. Арсен Савадов не випадково обирає саме тему балету, адже в СРСР телевізійна трансляція «Лебединого озера» була вагомим індикатором серйозних політичних зрушень в країні. Цей балет транслювався на телебаченні під час трауру та похоронів генеральних секретарів ЦК КПРС, зокрема Брежнєва, Андропова та Черненко. Крім того, спектакль «Лебедине озеро» став символом серпневого путчу 1991 року, оскільки три дні поспіль безперервно транслювався на всіх телеканалах під час тих подій. Ця довговічна балетна постановка стала потужною та пам'ятною емблемою значних політичних потрясінь у країні. Арсен Савадов жорстоко іронізує над ситуацією, що склалась навколо цієї субкультури, не знаходячи іншого можливого варіанту того, як можна розглянути та заглибитись з цю тему.

Дослідження репрезентації ЛГБТК+ спільноти в сучасній українській фотографії відкриває роботу **Антоня Шебетка**, молодого фотографа з Києва. Шебетко знімає теми, які, на жаль, можуть привнести в його життя пряму небезпеку, заглиблюючись у теми сексуальності, еротики, гендеру та тілесної трансформації.

Одна з його інсталяцій, “*Формація*” (2017 — 2019 рр.), переосмислює межі фотографії. Шебетко конструює просторові фігури, збираючи серію фотографій, надрукованих на широкоформатних банерах. Використовуючи промислові металеві конструкції, знайдені на території заводу, та архітектурні елементи цементного цеху, митець надає твору скульптурності. Ця інсталяція розширює дослідження тіла та інтимності, що визначає творчість Шебетко, а навколишній простір викликає глибоке відчуття крихкості, вразливості та здатності до змін людського тіла. Художник черпає натхнення у щорічному фестивалі в Метробуді, де відбуваються перетворення.

Статистика показує, що 5-10% населення світу вважають себе

гомосексуалістами. У гомофобних і консервативних суспільствах, де зберігаються переслідування та відсутність правового захисту, ЛГБТК+ особи часто виявляються вимушеними ховатися, замкнені в метафоричній «коморі». Проект Шебетко *“Звичайні люди”* (2017-2020) містить колекцію безликих портретів, зіпсованих вручну або знятих без видимих облич, на яких зображені українські геї, які приховують свою сексуальну орієнтацію від своїх сімей, колег і друзів. Портрет розглядається як жанр, який передає чесність, спрямований на розкриття особистості та характеру людини. Знищуючи портрети та закриваючи обличчя своїх підданих, Шебетко здійснює символічний акт. Через свої фотографії митець кидає виклик і деконструює поширені «токсичні гіпермаскулінні образи», які часто асоціюються з гей-спільнотою [1.12].

Також слід звернути увагу на окремі знімки Антона Шебетка, в яких він фіксує своїх друзів, чоловіків, оголеними, в смішних та дивакуватих позах, змушуючи хлопців вийти зі своєї зони комфорту та тим самим впливаючі на глядача та його можливе стереотипне сприйняття маскулінності. Фотограф намагається робити фотографії, які в першу чергу здивують його самого. Йому важливо допомогти глядачу відкрити інше уявлення про тіло та сексуальність.

Формуючи асоціативний ланцюжок навколо теми людської тілесності та оголеності виникають ланки пов'язані з так званим первісним духом, необумовленою та водночас виразною дикістю. Хто така людина та де її місце в ієрархії світового порядку та природи? Ці питання виникають під час перегляду серії фотографій Антона Саєнка *“Оголена натура”*. Антон народився в місті Суми, живе та працює в Києві. Працює з живописом, фотографією, ленд-артом, перформансом та інсталяцією. В своїй практиці працює з темою простору, який використовує як матеріал для своїх творів; експериментує з розумінням самої форми та суті мистецтва, роздумуючи про автономність останнього.

Проект *“Оголена натура”* починався з звичних для Антона Саєнка зйомок

пейзажів, але під час побудови одного з кадрів він зрозумів, що в композиції не вистачає конкретної форми, доміанти — цією домінантою став сам художник, коли зайшов в кадр. В процесі роботи над фотографіями художник прийшов до висновку, що силует одягнутого, дещо урбанізованого, образу значно контрастує з тихими та дикими пейзажами. Таким чином художник приходить до ідеї повного злиття з диким, первісним духом природи.

На фотографіях Антона ми бачимо дикого звіра, який захоплює простір та атмосферу навколо. Цей звір бігає поміж лісових хащів та безкраїм полям, інколи сміливо та впевнено ступаючи босоніж у невідомому глядачу маршруту, а інколи він неначе в жаху озирається та тікає від невідомого. Фотографії з серії просякнуті таємничістю, навіть, містичністю. Але водночас оголена людська фігура повністю захоплює простір навколо себе, звертаючи увагу на свою домінантність.

Цікаво прослідковується в фотографіях мультимедійність в практиці художника: чітко продумана композиція, кольори, ритміка, що виділяє чужу для середовища фігуру. Композиційні прийоми, які використовує Саєнко, виділяють силует в кадрах, але водночас чоловіче тіло захоплюючи середовище, стає природною та невід'ємною його частиною. В цій серії Антон підходить до дослідження простору скрізь захоплення його людським тілом. Художник відкриває усе “цивілізоване”, натомість пробуджуючи первісні інстинкти, потенціал для деструктивної поведінки.

3.4 Мистецтво “МУРН”, школи “Молодої Миколаївської Фотографії”

Свій проект “*Шварцнегер — мій кумир*” **Сергій Мельниченко** розпочав у 2012-2013 роках. У цій незвичайній серії він фіксує розгортання розповіді молодих людей із жвавого міста Миколаєва. Об’єднані непохитним прагненням стати втіленням величі, ці чоловіки не залишають каменя на камені у своєму невпинному прагненні. В об’єктиві Мельниченко зображено їх, які займаються спортом, акробатикою та фітнесом, з одним вражаючим аспектом: вони

повністю роздягнені. Художник, прагнучи наповнити свою роботу характерною сумішшю природності, сміливості та нотки кітчю, вміло використовуючи наготу як потужний інструмент в своєму прагненні.

У мінливому суспільстві та стрімкому технічному прогресі епохи, ідеали змінюються та трансформуються з неймовірною швидкістю. Навіть недавнє минуле, наприклад 1990-2000-ті, стрімко перетворюється на сферу ностальгії та критичного аналізу. Якби ми охопили дух і прагнення кожної епохи одним провокативним словом, безсумнівно вплив б “крута” сутність початку 90-х в Україні. Потік голлівудських фільмів заповнив пострадянський простір, супроводжуваний відеопрокатом, наповненим касетами VHS, а згодом піратськими DVD-стендами, відкриваючи спокусливе царство західної культури широкій аудиторії. Серед цих кінематографічних витворів панували бойовики, створюючи архетип супер-чоловічого, гіпертрофованого маскулінного, непохитного героя, який безстрашно перемагає всіх ворогів, рішуче стоячи як самотній воїн на полі бою. І там, в уособленні того самого «крутого хлопця», Арнольда Шварценеггера ми знаходимо культову фігуру, шановану цілим поколінням, яке виросло серед мерехтливих екранів відеокасет і розвішаних плакатами стін. Шварценеггер з його невпинною рішучістю та непохитним прагненням до самовдосконалення втілює ідею про те, що старанна праця над фізичною формою принесе рясні плоди та шалений успіх. Саме цей культурний контекст проявляється в основі серії Сергія Мельниченка. Проект розповідає про п'ятьох друзів самого Сергія та про актора, приклад якого об'єднує молодих спортсменів. Ці молоді люди, зафіксовані в об'єктиві Мельниченка, стоять відверто оголені в межах типового занедбаного спортивного залу радянських часів — гострого нагадування про незліченні зали, де школярі по всій країні колись відточували свою фізичну майстерність. Мистецький вибір зобразити їх у неприкрашеному стані породжує неперевершене відчуття автентичності, зухвалості та чесності, що бездоганно втілює дух і непохитний оптимізм молодості.

Спорт сам по собі втілює саму суть змагання та особистісного зростання, що робить цілком правдоподібним те, що об'єкти цих фотографій були зображені в різних спортивних костюмах. Спочатку це був запланований шлях для цієї серії. Однак такий підхід позбавив би митця можливості передати вибухову суміш юнацького бадьорості, впевненості в собі, безмежної енергії та притаманних недоліків, які є унікальними для перехідної фази двадцяти років — часу, коли центральне питання “Хто я?” вимальовується в глибині чиєїсь істоти. Класичне мистецтво часто шанує оголену форму як втілення піднесеної краси та естетичної привабливості. Проте в рамках візіонерського проекту Мельниченка цей жанр набуває освіжаюче обґрунтованого й тепло-іронічного відтінку. У парадоксальних позах, прийнятих моделями, плавно поєднується витончена пишнота напружених м'язів із відтінком комічної рельєфності. Кожне зображення, зняте в цій серії, є глибоким відображенням реальності улюбленого рідного міста Сергія Мельниченка Миколаєва, розташованого на півдні України. Ці портрети дозволяють зазирнути в життя покоління міленіалів, яке живе в провінційних ландшафтах, позначених певною інертністю. Деякі з них визнають обмеження, накладені на них долею, але наполегливо докладають усіх зусиль. Незалежно від того, керовані глибокою «любов'ю до мистецтва», пошуком соціального визнання чи, можливо, простою звичкою, вони постають неоспіваними героями, які складають тканину анонімних 99,9% — без яких не було б жодної історії про тріумф.

Інший представник Миколаївської школи фотографії, **Артем Гумілевський**, створює масштабні в усіх сенсах автопортрети, які зосереджені на дослідженні власного “Я” базуючись на особистій тілесності. Фотограф розпочав свій проект “Велетень” у березні 2020 року, період, який вривався у світову історію, коли кордони закривалися як і між цілими країнами, так і зсередини наших будинків. Соціальний статус, психотип, раса, стать чи вік більше не є перешкодами; кожна людина стала потенційною загрозою для інших. Колись відчутний, доступний світ, який ми знали, перетворився на

далеке видовище, яке можна спостерігати виключно через комп'ютерні екрани [12. ст 32.].

На цьому фоні постає складна та інтригуюча постать. З кожною фотографією, опублікованою з України, виникають питання щодо його мотивів, його особистості та основного повідомлення, яке він прагне донести. Чому він вирішив оголитися в таких нетрадиційних, комічних, загадкових і милих позах? Заклик до самоаналізу та самопізнання більше не вимагає відступу в ідилічні гори; замість цього ми опиняємося втягнутими в пряме зіткнення з нашим власним его, позбавленим фільтрів. Для одних це протистояння відкриває болісні усвідомлення внутрішньої порожнечі, тоді як для інших воно розгортає захоплюючу одісею самопізнання та просвітлення [12. ст 32.].

Таким чином, саме в цій царині самодослідження формується серія «Велетень». Під час карантину фотограф почав створювати постановочні автопортрети в межах власного дому. На початковій фотографії він, здається, ховається серед кімнатних рослин у кутку, символізуючи колективну безвихідь, яка пережила пандемію. У той час як наступні роботи можуть охоплювати самоіронію, зображення себе в оголеному вигляді відкриває глибокі моменти самоусвідомлення. Згодом серія виходить за рамки самоізоляційних розваг, перетворюючись на особистий щоденник, у якому кожен образ перегукується зі значущими подіями, роздумами чи інтимними емоціями. Ці фотографії, що відрізняються своєю щирістю та вразливістю, пробуджують співпереживання. Якщо портрет відображає історію людини, то його зміст формує навколишній простір.

На першій фотографії він зображений у кутку своєї кімнати, приховуючи свою наготу за рослиною, рамку навмисно обрізано трохи вище його живота. Коли він обробляв зображення та розмірковував над тим, щоб поділитися ним в Instagram, він вагався, борючись із невпевненістю та сумнівами щодо можливих суджень. Маючи на той час приблизно десять тисяч підписників, це рішення було важким. Однак, набравшись сміливості, він виявив, що його зовнішність

має значення виключно для нього самого, а оточуючі сприймають його за внутрішнім станом, а не за зовнішньою естетикою.

Це ознаменувало початок глибокої подорожі до самодослідження — процесу інтерпретації в просторах, які його огортали, і пошуку глибших значень за межами його дому. Через цю метаморфозу його сприйняття тіла зазнало сейсмічної зміни. Він навчився приймати себе безумовно, звільнившись від суспільних очікувань успіху чи привабливості. З'явилося усвідомлення того, що прагнення до змін, якщо такі взагалі були, впливає з міркувань благополуччя, а не поверхневої естетики. Така нова мотивація стала потужним каталізатором особистої трансформації. Інтроективні роздуми Артема Гумілевського в рамках серіалу «Гігант» переплітаються з тлом пандемії COVID-19, відображаючи епоху, коли кордони закривалися не лише між націями, а й між самими людьми. Сусіди перетворилися на загрозу, змушуючи нас відступити всередину. Цього разу Гумілевський обрав самовикриття, приправлене самоіронією, як засіб прийняття та охоплення власної ідентичності. Отже, його щоденник автопортретів відіграє роль щемливого благання про співчуття та відкритість. За межами сфери прийняття тіла, яку сміливо пропагує серія, лежить глибоке повідомлення. Попри тяжкість жахливої навали, яка спіткала його країну, творчість Артема Гумілевського має урочисте значення, яке виходить за рамки простої розваги. Через своє вразливе саморозкриття він роззброює і закликає до миру, спонукаючи нас протистояти наслідкам конфлікту та захистити загальне право людини на різноманітність у всіх її формах.

Використовуючи та інтегруючи рамки власної людської подоби, розкриває теми дослідження особистості молодий художник **Савко (Savko)**. Савко народився в 1994 році в Покрові Дніпровської області, Україна. Він є випускником школи “МУРН” під керівництвом Сергія Мельниченка. Особливістю його фотографій є активне використання методів деформації фотографій та цифрового колажування. В першу чергу в своїх роботах автор за

допомогою візуальної мови будує зв'язок з глядачем, в спробі познайомити його зі своїм світоглядом, через символіку та сюрреалістичні образи. Плавні лінії, геометрія, технології та природні форми є невід'ємною частиною натхнення в його роботі.

Серія автопортретів “*Полароїди*”, 2020 р. стає документацією різних станів автора. Автор відмовляється від штучності в створенні зображень (як і в початковому задумі та підготовці, так і в постобробці), автор залишає кадри з усіма артефактами, пилом, подряпинами. Натомість основним візуальним інструментом є подвійна та мультиекспозиція.

В задумі кожен кадр стає своєрідним дзеркалом, що відображає не лише фізичні риси, а й глибокі емоційні стани: внутрішня тривога, умови невизначеності та нестабільності завтрашнього світу. Подвійна експозиція візуально посилює роздуми глядача про те, як автор намагається визначити свій стан, зберегти душевну рівновагу та знайти внутрішню гармонію.

Вибір полароїдної зйомки обімовлений тим, що кожен знімок полароїдом є унікальним, оскільки він створюється безпосередньо на фотопапері, і не має негативу або цифрового файлу, з якого можна зробити копії. Це надає особливого значення кожному кадру, перетворюючи його в ексклюзивний художній об'єкт.

3.5 Творчість фотографів Ярослава Солопа та Марти Сирко

“Ці міфи (а на що ще вони потрібні?) націлені на те, щоб примирити фотографію та суспільство (чи є в цьому необхідність? – звичайно, фотографія – річ небезпечна)...” — Ролан Барт [3. ст. 125].

Серія «*Пластикові міфологія*», започаткована львів'янином **Ярославом Солопом** у 2011 році, занурюється в царину давньогрецьких міфів і легенд, зосереджуючись навколо Богів і Героїв, які населяють ці позачасові оповіді. За допомогою постановочних фотографій Солоп послідовно досліджує теми оголеності, сексуальності та еротики, які, на думку Жоржа Батая, лежать в основі походження людства та самого існування. Давньогрецька міфологія

служить для митця як призмою спогадів дитинства, так і лінзою, через яку можна побачити сучасні соціальні реалії. Солоп відтворює сцени та образи з грецької міфології, екстраполюючи їх на сьогодення та пропонуючи нові інтерпретації. Заглиблюючись у міфологію, Солоп аналізує людські стосунки, переосмислюючи поняття інтимності, влади та насильства.

Зображуючи класичних героїв, митець свідомо позбавляє їх героїки та надмірного пафосу. Він візуально сплющує фігури, поміщаючи їх у таємниче та сюрреалістичне середовище, де вони майже розчиняються. Проте окремі елементи цієї загадкової атмосфери відсилають до сьогоднішніх соціально-політичних реалій. Солоп включає стародавні символи в сучасний наратив, демонструючи мінливість і непостійність ідеалів, а також їх еволюцію з часом. Граючи з межами між реальністю та вигадкою, політикою та казками, Солоп створює у своїй серії одну з можливих міфологій нашого часу, яка, за його словами, є «пласкою та простою», або, точніше, «пластичною»— позбавлений колишньої величі, піднесений міфами минулого.

Античність є основою візуальної мови багатьох людей. Важко спиратися на міфи інших культур як основу. Використовуючи міфи стародавньої Греції, художник сподівається, що і образи, і основні повідомлення будуть легко зрозумілі глядачам. Це класичний вибір. Про античність часто згадували в історії, наприклад, в епоху Відродження. Любов і розуміння Солопа грецьких епосів походять із дитинства, де замість звичайних казок його бабуся й мати розважали розповідями про подвиги Геракла та пригоди аргонавтів. Включення заголовків до його творів забезпечує чіткіше розуміння міфів про Сізіфа, Прометея та ін. Поєднання візуальних елементів і назв покращує сприйняття та інтерпретацію творів мистецтва.

Солоп не використовує спеціального підходу до грецьких епосів; скоріше він використовує міфологію як зручну основу для інтерпретації міфів сучасної епохи. Що стосується демонтажу величних образів, то його намір полягає в тому, щоб підірвати акцент на поточних цінностях і пріоритетах. Він часто

використовує іронію та гумор, навіть спрямовуючи їх на себе, змішуючи чутливий стоїцизм і витонченість грецьких героїв із сучасним символізмом, поширеним у нашому оточенні. Назви його творів слугують підказкою для розшифровки іронії всередині проекту.

Сексуальність - це вроджена потреба людини, що походить від тіла. Кожна людина народжується з певним фізіологічним сексуальним потенціалом, який потім розвивається через особистий життєвий досвід. Сексуальна поведінка людини проявляється в різних формах і аспектах, охоплюючи психологічні, фізіологічні, політичні, соціальні, духовні, релігійні та культурні виміри. Таким чином, сексуальність є кульмінацією всіх цих форм людського вираження, деякі генетично вкорінені, а інші виникають у процесі соціалізації.

На фотографіях Солопа чоловіки часто зображені відкрито оголеними, а жінки в подібному вигляді з'являються рідше. Однак його роботи не прагнуть викликати наготу чи тілесність. Якщо людське тіло на його фотографіях випромінює еротику, то це насамперед інтерпретація, нав'язана глядачем. Людське тіло, по суті, стійке до змін — воно є постійною, незмінною сутністю, яка зберігає свою форму та призначення протягом століть. Хоча архітектура, геополітика, назви країн і мода зазнають трансформацій, тіло залишається відносно послідовним. Можуть бути варіації, наприклад повніші фігури, зображені в епоху Рубенса, але основні компоненти тіла, кінцівки, очі та голова, залишаються незмінними. Якби ми забули, що Ярослав зробив ці світлини у 2012 році, а вивчати їх через століття, було б важко визначити точний час їх зйомки. Намір Солопа полягав у тому, щоб подолати обмеження часу, і саме завдяки введенню виразно пластичних елементів йому вдається привернути увагу до цих деталей, а не просто до наготи. Тілесність тіла також відіграє значну роль у його творчості, викликаючи відгомін античності та скульптури.

Античними мотивами сповнені роботи іншої львівської фотографки Марти Сирко. Маючи мистецтвознавську освіту, Сирко займається концептуальною фотографією і своїми фотопроектами досліджує теми

тілесності. В своїй практиці вона, спираючись на освіту мистецтвознавчині, зіставляє прийоми різних епох, щоб розповідати актуальні історії.

В її серії “Ренесанс” авторка черпає натхнення з епохи Ренесансу, або Відродження, що була періодом великого культурного і художнього оновлення в Європі, що тривала приблизно з XIV по XVII століття. Однією з головних тем проєкту є зображення людського тіла та тілесності та її возвеличення. Цікавим є вибір саме цього періоду, що був ознаменований поверненням до класичних традицій античної Греції та Риму. Тобто художниця надихається саме поверненням до більш ранніх доконаних форм в мистецтві та їх переосмислення.

Фотографка зосереджує увагу на цінності та потенціалу тіла людини. Вона неначе детально досліджує анатомію людського тіла, прагнучи відтворити його у найреалістичнішому вигляді, щоб краще зрозуміти м'язи, кістки та інші структури. Поряд з дослідженням тіла художниця прагне ідеалізувати людське, в нашому контексті, чоловіче тіло, натхненне класичними, античними, ідеалами краси. Це все дослідження проявляється не тільки загальною атмосферою фотографій, позами моделей та їх тілами, а й важливою для авторки постановкою та роботою зі світлом, що чітко підкреслює рельєф та міць тілесного наповнення.

Пізніше Марта розвиває тему зображення тіла в ідеалізованій його формі в проєкті 2023 року “Солдати”. Тільки тепер це тіло ідеалізоване та піднесене в сенсах до інших вершин, де об'єктом “ідеалу” стає героїчно перенесене і подолане випробування. Тут, в новій реальності, вже немає місця цьому ідеальному тілу, що є натурою для митців Ренесансу, на перший план виходить реальна Людина, Особистість, що бореться з найстрашнішим злом.

ВИСНОВКИ

У роботі було визначено художню специфіку в пошуках вираження теми маскулінності та чоловічої тілесності у творчості український фотографів. Дослідження маскулінності через українських фотографів і дослідження чоловічої фізичності в сучасному українському мистецтві є дуже актуальною темою. Незважаючи на те, що сфера гендерних досліджень зростає, теоретичне розуміння чоловічої фізичності в українському візуальному мистецтві недостатнє. Дослідження має на меті заповнити цю прогалину та надати нові перспективи та можливості для подальших досліджень.

Було проведено роботу про взаємозв'язок між українською культурою фотографії та роботами закордонних митців. Визнається, що порівняння українського мистецтва з європейським контекстом, зокрема східнонімецької та литовської фотографії, виявляє деякі подібності та зв'язки. Митці зі Східної Німеччини та Литви спілкувалися з українськими художниками, зокрема з Харківської школи фотохудожників та групи «Время». Ці зв'язки як соціальні, так і творчі вплинули на розвиток фотомистецтва в Україні. Створення «Товариства фотохудожників» у Вільнюсі дало можливість литовським фотографам брати участь у проектах і конкурсах за кордоном, сприяючи розвитку їхнього мистецтва. Відсутність самоцензури в литовській фотографії дозволяла експериментувати та розширювати межі дозволеного. Це, у свою чергу, надихнуло та вплинуло на подальше відкриття нових мистецьких можливостей харківських художників.

Також в роботі також було спрямоване на виявлення характерних творчих підходів, виявлення змін та етапів, вивчення ідейно-естетичних засад, оцінку внеску українських митців у реінтерпретацію маскулінності. Дослідження використовує аналітичні, історико-логічні, системні та мистецтвознавчі методи для аналізу візуальної репрезентації маскулінності у роботах українських фотографів, зосереджуючись на Харківській школі

фотохудожників та сучасних митців.

У контексті української фотографії тема тілесності виникла як засіб протистояння та виклику радянським ідеалам протягом 1970-х років. Засобом протидії псевдооптимізму в соцреалістичній фотожурналістиці стало зображення оголеного тіла, яке раніше було заборонене та цензуроване. Незважаючи на прогрес у свободі слова та дискусіях навколо гендерних ролей, тіло залишається тригером моралі та традиціоналізму в суспільстві та мистецтві.

Дослідження тематики чоловічої тілесності та маскулінності в роботах українських фотохудожників, їх об'єктивна наукова оцінка, критичний аналіз мистецтвознавчої спадщини дозволять накреслити шляхи переосмислення стереотипів концепції українського мистецтва, сприяють введенню в науковий обіг нових імен, переоцінці лідерів і визначальних напрямів українського художнього процесу кінця ХХ — початку ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апологія. Маніфести. Декларації. Монологи. — за редакції С. Васильєва — Terra Incognita, 1996 р. — 15 ст.
2. Гендерні дослідження, проект «Донбаські студії» / Фонд ІЗОЛЯЦІЯ. Платформа культурних ініціатив; Представництво Фонду імені Генріха Бьоля. — Київ, 2015. — 228 с.
3. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії / Переклад та наукова редакція: Червоник О.; Літературна редакція: Балдинюк В.; Коректура: Подорожня О.; Дизайн, верстка: Кельм Н., Жук О.; Виробництво: RED ZET Editions; Проектне супроводження: Бернар-Ковальчук Н.; Грантове супроводження: Осадча О.; Директор публікації: Лебединський С. — 2022. — ISBN 978-3-947922-08-6. — Наклад: 2000 примірників. — 176 с.
4. Бернар-Ковальчук Надія. «Харківська школа фотографії: гра проти апарату» / Наукова редакція: Олена Червоник, Валентина Клименко, Коректура: Олена Подорожня. Видавництво: MOKSOP, 2020. ISBN 978-3-947922-05-5.
5. Вишеславський Г.А. Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму. — Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. — 256 с. ISBN 978-617-640-521-4.
6. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. У 2-х книгах. Книга друга. — 2020. — 304 с. ISBN 978-617-7518-57-9.
7. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття. — 2021. — 554 с. ISBN 978-617-779906-0.
8. Паркомуна. Місце. Спільнота. Явище. — Київ: Publish Pro, 2018. — 208 с. ISBN 978-966-97696-4-0.
9. Рупин Ю. Дневник фотографа. — Самвидав.
10. Павлова Т. Кінець 1960-х — 1980-ті: Час групи «Время».

11. Ігнатенко І. Чоловіче тіло у традиційній культурі українців. — Харків: Книжковий клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2016. — ISBN 978-617-12-1532-0.
12. МҮРН / Mykolayiv Young Photography / Автори: Мельниченко С., Лесів К. — Київ: Rodovid, 2022. — ISBN 978-617-7482-51-1.
13. Sontag S. On Photography. — Published by arrangement with Farrar, Straus & Giroux, 1973. — ISBN 0-7953-2699-8.
14. Connell R.M. Masculinities. — Berkeley: University of California Press, 1995. — 255 p. ISBN 978-0-520-08754-1.
15. Carrigan T., Connell B., Lee J. Toward a New Sociology of Masculinity // *Theory and Society*. — Sep., 1985. — Vol. 14, No. 5. — С. 551-604. Published by: Springer.
16. Elkins J. What Photography Is. — London: Routledge, 2011. — 240 p. ISBN 978-0-415-99569-6.
17. Butler J. Gender trouble: feminism and the subversion of identity. — 172 p. — ISBN 978-0-415-90042-3.
18. Efimova A. Feeling around: Boris Mikhailov with Alla Efimova // *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. — Нью Брансвік: Rutgers University Press, 2004. — 271 p. ISBN 978-0-8135-3454-1.
19. Cotton C. The Photograph as Contemporary Art. — 3rd edition. — London: Thames & Hudson, 2014. — 256 p. ISBN 978-0-500-20418-4.
20. Turner M. Exposed: Photography & the Classical Nude / With essays by Blanshard A., Carden-Coyne A., Zewadski W.K. — Sydney: The Nicholson Museum, The University of Sydney, 2011. — ISBN 978-1-7421-0206-1.
21. Rupin J. Fotografo dienoraštis. — Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2022. — 272 p. ISBN: 978-9-955-99936-2
22. Solomon-Godeau A. Male trouble: a crisis in representation. — New York: Thames and Hudson, 1997. — 264 p. ISBN 978-0-500-28037-9

Електронні джерела

1.1. Віта Михайлова. Борис Михайлов: з розмов про фотографію. 10 Грудня 2020 [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://moksop.org/borys-mykhaylov-z-rozmov-pro-fotografiiu/>

1.2. Глеба Г. Ю. Місце травестії: чи був квір у харківській фотографії?. Г. Ю. Глеба, К. Ю. Яковленко. Your Art. 2020. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://supportyourart.com/researchplatform/queer-kharkiv-school>

1.3. Дорошенко Костянтин. “Роман Пятковка: 'Я працюю у медіумі оголеного тіла’”. Суспільне. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://suspilne.media/4095-roman-patkovka-a-pracu-u-mediumi-ogolenogo-tila/>

1.4. Осадча Олександра. “Колажний паноптикум Сергія Солонського”. MOKSOP, 06 березня 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://moksop.org/kolazhnyu-panoptykum-serhiiia-solons-koho/>

1.5. Осадча Олександра. “Роман Пятковка: польові дослідження ‘комунального тіла’”. MOKSOP, 17 серпня 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://moksop.org/roman-piatkovka-pol-ovi-doslidzhennia-komunal-noho-tila/>

1.6. Павлова Тетяна. “Мы подбирали мифы как ключи”. Korydor (журнал про сучасну культуру), 15 липня 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://korydor.in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mify-kak-kljuchi.html>

1.7. Павлова Тетяна. Харьковская школа фотографии: Юрий Рупин. Art Ukraine, 10 листопада 2015. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://artukraine.com.ua/a/kharkovskaya-shkola-fotografii--yuriy-rupin>

1.8. Сандуляк Аліна. “Оголене тіло як політичний жест: Харківська школа фотографії у містах України”. Лівий берег, 16 серпня 2018. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://lb.ua/culture/2018/08/16/405267_ogolene_tilo_yak_politichniy_zhest.html

1.9. Це не Playboy: як фотограф Роман П'ятовка розповідає історії оголеним тілом. Українська правда. Життя. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/10/11/226873/>

1.10. Яковленко Катерина. «Тело» Парижской коммуны. Часть вторая. Korydor, 2017. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archive.pinchukartcentre.org/bibliography/yakovlenko-k-telo-parizhskoj-kommuny-2>

1.11. Яковленко Катерина. «Тело» Парижской коммуны. Часть первая. Korydor, 2017. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://archive.pinchukartcentre.org/bibliography/yakovlenko-k-telo-parizhskoj-kommuny>

1.12. Shebetko Anton. “INTERVIEW: ANASTASIYA PALKO”. Aught. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://aughtmag.com/en/interview-anton-shebetko>

1.13. Barker Frances. “Art, Performativity, & Gender as a Tool of Capitalism in Emily Mae Smith’s ‘The Studio’”. Theory and Society, Vol. 2, No. 4: Summer 2017. The Chart. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://thechart.me/art-performativity-gender-capitalism-emily-mae-smith/>

1.14. Cumming Laura. “Masculinities: Liberation Through Photography review – men as types”. The Guardian. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/23/masculinities-liberation-through-photography-review-barbican-art-gallery-stereotypes>

1.15. Goins Darren C. “Performing masculinities: U.S. representations of the male body in performance art monologues”. LSU Doctoral Dissertations, 2004. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2539

1.16. Odnoviun Valentyn. Two Creative Circles: Intersections among Lithuanian and Kharkiv art photographers from the late 1960s until 1980s. Literatura and Menas. December 4, 2024. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://literaturairmenas.lt/daile/valentyn-odnoviun-fotografija-sovietmeciulietuva%E2%80%93charkovas>

1.17. Pavlova Tatiana. “Avanguard red and green. From ‘Blow theory’ to ‘Kontakt’”. VASA Journal on Images and Culture. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://oeildelaphotographie.com/en/avanguard-red-and-green-from-blow-theory-to-kontakt-dv/>

1.18. Zimmer William. “Ukrainian Photos, Rich and Raw”. The New York Times, July 23, 1995. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1995/07/22/nyregion/art-review-ukrainian-photos-rich-and-raw.html>

1.19 Fotografia, 1973 (1), Warszawa: Wydawnictwo Arkady.

Список ілюстрацій

Ілюстрація 1

Юрій Рупін, “Сауна” (“Баня”), 1972 р.



Ілюстрація 2

Борис Михайлов, “I AM Not I”, 1992 р.



Ілюстрація 3

Борис Михайлов, “Футбол”, 2007 р.



Ілюстрація 4

Сергій Солонський, "Селфі", 2020 р.



Ілюстрація 5

Сергій Солонський, "Голі Селфі", 1994 - 1995 рр.,



Ілюстрація 6

Євген Павлов, "Скрипка", 1972 р.



Ілюстрація 7

Роман Пятковка, "За відсутності скрипки", 1988 р. (омаж до роботи Євгена Павлова "Скрипка" 1972 р.)



Ілюстрація 8

Микола Трох, без назви, 1991 р.



Ілюстрація 9

Микола Трох, Букет Троянд, 1992 р.



Ілюстрація 10

Микола Трох, Садомазо, 1994 р.



Ілюстрація 11

Арсен Савадов, “Донбас Шоколад”, 1997 р.



Ілюстрація 12

Антон Саєнко, “Оголена Натура”, 2019–триває



Ілюстрація 13

Антон Шебетко, “Formation”, 2011–2016 рр



Ілюстрація 14

Антон Шебетко, “Portraits”, 2020–триває



Ілюстрація 15

Сергій Мельниченко, “Шварцнегер — мій кумир”, 2012–2013 рр.



Ілюстрація 16

Артем Гумілевський, “Велетень”, 2020–триває



Ілюстрація 17

Савка (SAVKA), “Полароїди”, 2020–триває



Ілюстрація 18

Ярослав Солоп, “The Plastic Mythology”, 2011–2016 рр.



Ілюстрація 19

Марта Сирко, “Ренесанс”, 2019 р.

