

## MODERN ARTISTIC PRACTICE

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-97>

### РЕЛІГІЙНІ КОНОТАЦІЇ В СЕРІЇ «ІСТОРІЇ ХВОРОБИ» БОРИСА МИХАЙЛОВА

**Осадча О. А.**

*викладачка кафедри теорії та історії мистецтва  
Харківської державної академії дизайну і мистецтва  
м. Харків, Україна*

Через специфічні історичні умови, динаміка розвитку сучасного українського мистецтва є дещо інертною у протиставленні до глобальних художніх процесів. Вітчизняні майстри були змушені за достатньо короткий строк пройти той шлях, що західні митці проходили протягом півсторіччя. Цим і пояснюється полістилізм творчості представників українського contemporary art та тяглість, невичерпаність проявів в ньому постмодерністських практик.

За висновками Н. Маньковської, однією з важливих особливостей постмодерністської естетики є відмова від бінарних опозицій, властивих естетиці модерністській – «реальне – уявне», «старе – нове» тощо [5, с. 216]. З повоєнного періоду мистецтво в деяких аспектах вертається до тієї точки, від якої тікало з часів Ренесансу: ідея «смерті автора», відторгнення центральної для модернізму тези про оригінальність мистецтва як його найвищу цінність парадоксально нагадують фундаментальні для іконопису принципи відсутності авторства та дотримання канонічних схем, що відтворюють праобраз. Дійсно, аналогічно до християнської іконографії, за рахунок цитування сучасні художні практики подеколи набувають центробіжності, зорієнтованості на себе. Як зауважує Т. Адорно, «якщо твір мистецтва не наслідую нічого, окрім самого себе, то його здатен зрозуміти лише той, хто йому уподібнюється» [1, с. 185]. Це висловлювання демонструє зростаючу вагомість глядацької залученості в процес інтерпретації, де реципієнт якщо не стає співавтором твору, то має ключі до його трактування. Присутня також і специфічна варіація цитації, в якій конкретне візуальне посилання в роботі має на меті через активацію одного культурного шару маркувати на інший контекст. Такими є деякі з робіт в серії

«Історія хвороби» (1997–1998) харківського фотографа Бориса Михайлова (1938 р.н.). Це один з його найбільш резонансних проєктів, де він фіксує соціальну дистопію 1990-х рр., зокрема, той маргіналізований прошарок людей, що з'явився внаслідок драматичних соціальних трансформацій і жорсткості умов перших пострадянських років, до яких вони так і не змогли адаптуватися.

Як вказує О. Червоник, в цій серії постановочних портретів безхатченків автор послуговується кількома модусами роботи з «моделями», серед яких з очевидністю виділяються два [7]. По-перше, це «клінічний дискурс», що акцентує увагу на фронтальному, безмотивному позуванні, та тілі як об'єкті медичного нагляду. Хоча за цим пильним вдивлянням у виразки, синці на оголених тілах, кінцівках та геніталіях, теж вбачається глибоко християнські конотації, пов'язані із середньовічною obsesією стражданнями Христа. І навіть кадри, де чужі руки торкаються тіла того чи іншого протагоніста, демонструючи його вражену та травмовану плоть, стають схожими на жест Фоми Невіруючого, що вкладає перст в рану Ісуса. Так, і фотограф, як Фома, вимагає документальної реєстрації хвороби тіла соціального через тіла індивідуальні. Прикметно, що концепція трансгресивності тілесного страждання синхронізується в релігійному та постмодерному дискурсах. Тут посилаємося на наступну тезу Тищенко П.: «Структурна цілісність екзистенційних моментів страждання утворює те «більше», які охоплює рефлексійно оприявнювані приватні моменти сферою того, що принципово не спостерігається (не виявляється рефлексивно), темного. <...> Релігійна свідомість маркує цю сферу як дух, а постмодернізм – як тіло» [6, с. 36].

Подібно до мотиву рани Христової в середньовічному мистецтві, виразки тут майже відокремлюються від самої людини. Через оприявнення в такий спосіб болю, з одного боку, автор дозволяє глядачеві пережити трансформуючий досвід, подібний до досвіду споглядання перформансу, який І. Базилевич описала як «зіткнення з межами тіла», що намічають шлях до знаходження «безпосередньої людяності» [2].

Подібні аналогії з перформансом тим більш легітимні, що більшість знімків Б. Михайлова, включених до серії, мають ігровий постановний характер. Цікавим є спостереження фотографа, яке свідчить про генетичну вмонтованість канонічних схем в масову підсвідомість: «безхатченки дуже легко приймали релігійні пози. Вони відмовлялися при камері займатися коханням, говорили “ні”, але миттєво приймали релігійні пози – вони ніби вже існували в них всередині» [8]. Очевидні

релігійні поставали у відтворенні на фотографіях впізнаваних мистецьких композицій, серед яких зустрічаємо й такі, що пов'язані із біблійною сюжетикою: зняття Спасителя з хреста; фігура одного з апостолів, які в іконографії «Преображення» змальовувалися такими, що лежать на землі, приголомшені явленою їм божественною величию Ісуса; зустріч Марії та Єлизавети; хрестоподібний силует чоловіка, що, ніби пророк, стоїть, розкинувши руки; жінка, що тримає в руках яблуко (символ гріхопадіння), позуючи біля берези, ніби біля еквіваленту дерева пізнання Добра і Зла.

На думку О. Червоник, через імплементацію чітко ідентифікованих схем, виплечаних в межах класичної мистецької традиції, автор створює антагоністичний полюс нарочито позамистецьким в своїй візуальності знімкам, що інтенсифікує динаміку глядацького сприйняття [7]. Іншим фактором, що лише увиразнює присутність християнських підтекстів, є використання для друку нетипово великих відбитків. Тут знаходимо згадану Н. Бернар-Ковальчук в контексті практик харківських фотографів ідею повернення до «картинної форми» – *tableau* – терміну, розробленого в контексті сучасних фотографічних практик Ж.-Ф. Шевріє та М. Фрідом [3, с.18]. Відмова від камерного формату в фотографічному *tableau* покликана не імітувати живописний інструментарій, а активувати необхідну модальність сприйняття роботи глядачем з дистанції, «конфронтації» зображення. Він означився тут виявляється цілком свідомим вибором: «Ось як пересувники робили свої полотна – такі картини-фотографії мають бути зроблені та показані. Це спрацювало: маленькі фото стали великими та показали велике горе» [4].

Звернення до коду релігійної тематики допомагає структурувати великий масив зображень (понад 400 кадрів) в монументальнішу, театралізованішу форму. Вона підриває шаблони документалістики як принципово об'єктивного та неманіпульованого жанру, вихоплюючи софітом авторської уваги замовчувані, нерепрезентовані аспекти дійсності дев'яностих.

### Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики. Київ : «Основи», 2002. 518 с.
2. Базилева И. Опыт преодоления, или куда ведет «запасный выход»? *Художественный журнал*. 2008. № 70. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/22/article/354>.
3. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків : МОКСОР, 2020. 368 с.

4. Десятерик Д. Борис Михайлов: гений мест. *Искусство кино*. 2007. № 6. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article7>.
5. Маньковская Н. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). Москва, 1995. 220 с.
6. Тищенко П. Тело страдания: философско-антропологическое истолкование. *Бюллетень сибирской медицины. Научно-практический журнал*. 2006. № 5. С. 35-47.
7. Червоник О. Урбаністична опера Бориса Михайлова. *Korydor*. 2016. <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/urbanistichna-opera-borysamyhailova.html> (дата звернення: 11.09.2017).
8. Шпис Г., Вачедин Д. Фотограф Борис Михайлов: «Я не журналист, меня не интересуют люди». *Deutsche Welle*, 25 червня 2019. URL: <https://p.dw.com/p/3KzUS>.

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-004-9-98>

## НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА В. БИБИКА

**Савченко А. С.**

*кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры композиции и инструментовки  
Харьковского национального университета искусств  
имени И. П. Котляревского  
г. Харьков, Украина*

Творчество В. Бибика (1940-2003) – композитора, педагога, представителя харьковской композиторской школы, ученика Д. Клебанова – принадлежит второй половине XX в., однако с уверенностью можно сказать, что оно современно и актуально и в наше время. Об этом свидетельствует интерес к его огромному наследию (более ста пятидесяти опусов) [1] исполнителей и исследователей. В поле зрения последних попадает, преимущественно, фортепианная музыка различных жанров и отдельные симфонические сочинения. Вопросы оркестровки и оркестрового мышления в известных нам исследованиях не затрагиваются или рассматриваются фрагментарно. Так, например, в единственной в настоящее время монографии, посвященной творчеству композитора, авторы И. Иванова и А. Мизитова вплетают в контекст повествования