

DOI: [https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1\(37\).281827](https://doi.org/10.18524/2410-2601.2022.1(37).281827)

УДК 061.2(47+57):77.026.42:929

Наталія Чех

«НЕФОТОГРАФІЧНЕ»: СЕРГІЙ БРАТКОВ ТА БОРИС МИХАЙЛОВ

У статті проаналізовано ігрові передумови створення, способи здійснення та умови сприйняття творів Б. Михайлова та С. Браткова — мультимедійних інсталяцій «Жертва богу війни» та «Скринька для трьох літер», представлених у виставковому проекті «Алхімічна капітуляція» Центру сучасного мистецтва Сороса в Севастополі в липні 1994 року. В результаті дослідження виявлено, С. Братков та Б. Михайлов обрали в якості художньої мови для проекту «Алхімічна капітуляція» «нефотографічне» — мову карнавальних форм та карнавальних символів. Мультимедійна інсталяція «Жертва богу війни» поєднує в собі такі форми народної сміхової карнавальної культури: театральньо-видовищні форми — гепенінг, зафіксований на відео, та три арт-об'єкти — асамбляжі, що були створені на основі фотографічних зображень. Мультимедійна інсталяція «Скринька для трьох літер» поєднує в собі різні форми народної сміхової карнавальної культури: театральньо-видовищні форми — гепенінг, зафіксований на відео, арт-об'єкти (скринька, дошка тощо); словесно-сміховий твір — пародійне висловлювання на дощці, а також одну з форм фамільярно-майданного мовлення. В обох інсталяціях міфологія матриархату отримує своє узагальнення та завершення в амбівалентному образі Великої матері — Матері—Землі. Автору вдалося показати застосовність концепції «народної сміхової культури» М. М. Бахтіна, а також герменевтики античного міфу О. Ф. Лосева, тощо як критичних дискурсів для аналізу творів й проектів сучасного мистецтва на прикладі проекта киевського ЦСМС «Алхімічна капітуляція» (1994).

Ключові слова: гра, театральність, карнавальне світовідчуття, театралізація життя, двосвітність, карнавальний сміх, художня творчість, міфологічні мотиви, соціокультурні норми, владні відносини, нефотографічне.

У 2022 році у творах українських митців актуалізувалася тема війни та миру. Зміна історичного та соціокультурного контекстів мають вплив й на умови сприйняття художніх творів, що були створені в Україні на початку 1990-х років. Згідно з М. Кузьмою¹: «Роль митця [полягає] не в тому, щоб розв'язати проблеми, вирішувати які належать політикам і діячам; роль митця в тому, щоб показати культуральні вияви реальності в перехідний період між двома режимами і правовими системами» [Kuzma 1997: 108].

Концепт «нефотографічне»², виник в мовленні митців С. Браткова та Б. Михайлова у зв'язку з співпрацею у проекті «Алхімічна капітуляція» ЦСМС

у 1994 році. Цей концепт є прикладом прямого, тобто безпосередньо предметно спрямованого, згідно з М. Бахтінім, слова, що позначає створення робіт, безпосередньо не пов'язаних з медіумом фотографії, про що свідчить інтерв'ю С. Браткова [Сидлин 2007]. В рамках даного дослідження концепт «нефотографічне» є «подвійно спрямованим» словом, яке, з одного боку, виражає перенесення дискурсу про народну сміхову культуру в область дослідження сучасного мистецтва, з другого, – має пародійний аспект щодо використання чужого слова (слова митців С. Браткова та Б. Михайлова). Тобто пряма мова харківських митців у науковому контексті постає «зображеним чи об'єктним» словом та є прикладом мовної гри. С. Братков та Б. Михайлов обрали в якості художньої мови для створення мультимедійних інсталяцій «Жертва богу війни» та «Скринька для трьох літер» «нефотографічне» – мову карнавальних форм та карнавальних символів.

Метою даного дослідження є аналіз ігрових передумов щодо створення та способів здійснення мультимедійних інсталяцій під час виставкового проєкту «Алхімічна капітуляція» (1994) на прикладі творів харківських митців С. Браткова та Б. Михайлова, які під час колаборації стають більш вільними у виборі тем до своїх творів та художніх практик. Проблемне поле цього дослідження охоплює такі питання: як було можливим здійснити художній проєкт у 1994 році на військовому кораблі, що бажали висловити митці, що вони висловили у вселюдському, універсальному, сенсі та яким чином це здійснилося? Дослідження проведено в рамках дискурсу про народну сміхову культуру, відповідно до плану дисертаційного дослідження «Феномен гри у художній творчості Б. Михайлова». У ході дослідження використано дескриптивно-феноменологічний метод аналізу, біографічний метод, компаравістику та герменевтику.

Історію створення мультимедійних інсталяцій «Жертва [в англomовних джерелах] / Жертвопринесення³ богу війни» та «Скринька для трьох букв» докладно описано у багатьох джерелах [Kuzma 1997, De Vaere 2008, Bratkov 2008, Осадча 2016, Бернар-Ковальчук 2020]. Інтерпретація мистецьких мотивів, використаних Б. Михайловим та С. Братковим, була здійснена курагоркою М. Кузьмою у каталозі проєкту «Алхімічна капітуляція» у 1997 році. Найбільш значний аналіз історичного та соціокультурного контекстів, які критично досліджували українські митці на початку 1990-х років, був представлений у текстах М. Кузьми [Kuzma 1997, Кузьма 1998]. Згідно з М. Кузьмою, тема головного проєкту була розвинена митцями досить жорстоко. «Жорстокість як категорія мови є актуальною і сьогодні. Особливо це стосується київської та харківської груп» [Кузьма 1998]. Вона свідчить: «Харківський фотограф Борис Михайлов та ... художник Сергій

Братков представили на виставці політично заряджені роботи на теми милітаризму, постнезалежності та націонал-патріотизму [Kuzma 1997: 110]. Там само вона зазначає, що царина мови може стати «скринькою Пандори» для України⁴.

Відомий філантроп та підприємець Джордж Сорос профінансував створення відділення свого Фонду у Києві, а потім й в Одесі, через кілька років з моменту здобуття Україною незалежності у 1991 році. Діяльність українських відділень Фонду у той період була зосереджена на підтримці та розвитку актуального мистецтва (contemporary art). Київське відділення Фонду деякий час вело переговори з представниками місцевої влади про створення ЦСМ та у 1994 році відкрило виставковий майданчик — галерею у приватній квартирі на вулиці Прорізній, а у 1995 році — на території Києво-Могилянської Академії [Кузьма 1998]. Одним із найвідоміших проєктів ЦСМ Сороса в Україні був проєкт «Алхімічна капітуляція»⁵ — тотальна інсталяція⁶ творів українських митців на військовому кораблі під час фестивалю «Херсонеські ігри» (1994). Першим керівником та курагором виставкових програм ЦСМС у Києві була Марта Кузьма.

На той час у Харкові сформувалася неофіційна спільнота художників та фотографів, серед них були члени гурту «Время»⁷ (1971–1983), кооперативу «Панорама»⁸ (1987–1991), приватної галереї «Up/down» (1991–1997) та інші. Бачення актуальної ситуації в країні харків'янами було цікавим для М. Кузьми та вона запросила до участі у проєкті «Алхімічна капітуляція» двох художників із Харкова — Сергія Браткова та Бориса Михайлова, які вирішили зробити разом щось «нефотографічне»⁹ [Сидлин 2007], використовуючи різні художні практики, які також включали медіум фотографії (*Photo-Related Works of Art*). У цьому випадку йдеться про твори, які були продуковані з частковим використанням фотографічного медіуму, тобто арт-об'єктів, у тому числі асамбляжів, створених на основі фотографічного зображення; фото- та відеофіксації гепенінгів; просторових інсталяцій¹⁰ тощо.

С. Братков (нар. 1960, Харків, УРСР) на той час був учасником групи фотографів «Держпром»¹¹ (1986) та групи митців «Літера А» (1988–1993), займався живописом, авторським кіно та фотографією, створював арт-об'єкти¹²; заснував у своїй майстерні некомерційну галерею «Up/down», де першим проєктом у квітні 1993 року була персональна виставка фотографій С. Солонського¹³ «Body Art». Фотограф свідчить, що «<...> ми жартували, що [галерея «Up/Down»] відкрилася виставкою Солонського, й закрилася вона також виставкою Солонського — інсталяцією «Всі мої дружини були незаймані» (інсталяція була зроблена для виставки «Аналіз крові» на Андріївському [узвозі] в галереї Бланка наприкінці 1990-х). Гарне

місце вийшло тоді у нас. Майстерню Браткова нашими спільними зусиллями перетворили на галерею» [Манко 2016]. Більш досвідчений та найбільш визнаний за кордоном як носій концептуального фотографічного мислення Б. Михайлов (нар. 1938, Харків, УРСР) з 1966 по 1994 роки створив низку фотографічних проєктів. Митець взаємодіяв із учасниками гурту «Время» («Час»), а також з фотографами В. Луцкусом¹⁴, О. Слюсарєвим¹⁵, художником В. Черкашиним¹⁶ [Чех 2022: 149–150], колом московських концептуалістів, учасниками гурту «Непосредственная фотография» («Безпосередня фотографія») та іншими¹⁷.

Колаборація «С. Братков – Б. Михайлов», яка згодом отримала назву «Група швидкого реагування», при створенні низки творів з 1993¹⁸ по 1996¹⁹ роки, була доповнена співпрацею з С. Солонським, Ю. Братковим, В. Михайловою та іншими. Цілями художньої творчості гурту були образне перетворення дійсності, провокація, здивування глядачів [Сидлин 2007] тощо. «Група швидкого реагування», вочевидь, розвинула «Теорію удару», сформульовану як маніфест неофіційної спільноти фотографів – групи «Время», до складу якої Б. Михайлов належав з моменту її заснування; додала до цього автентичні рисі, зокрема «реакцію на значну політичну подію цього року» [Цит. за: Бернар-Ковальчук 2020: 194] тощо.

У 1994–1995 роках низка кураторів та мистецтвознавців пострадянського простору відзначали кризу експозиційної діяльності [Сідлин 1996: 36–38] й тому пропозиція зробити виставку актуального мистецтва на військовому кораблі в Севастополі, де все ще продовжувався розподіл Чорноморського флоту СРСР, виявилася надзвичайно привабливою для куратора, художників, представників ЗМІ та глядачів. Слід зазначити, що під час правління Петра I було започатковано свято морського флоту на честь перемоги під Гангутом 27 липня 1714 року (за ст. стилем). Ця традиція перервалася під час жовтневого перевороту, проте згодом була відновлена. З 1939 року у Радянському Союзі День військово-морського флоту відзначався щорічно 24 липня. Ймовірно, що фестиваль «Херсонські ігри» був присвячений Дню військово-морського флоту²⁰ «за замовчуванням». Офіційні свята, згідно з М. Бахтіним, дивляться назад, у минуле, та цим минулим висвітлюють існуючий у теперішньому державний лад. «Тон офіційного свята міг бути лише монолітно серйозним, сміховий початок був далеким від його природи» [Бахтин 1965: 13]. У липні 1994 року на військовому кораблі у святковій – карнавальній атмосфері фестивалю так само, як в середні віки, учасники відчували двосвітність (інобуття) порівняно з повсякденним життям, «перероджуючись» на якийсь час для нових людських стосунків. М. Бахтін зазначає, що на час проведення карнавалу відчуження між людьми тимчасово зникає. «Людина поверталася до себе

сама та відчувала себе людиною серед людей» [Бахтин 1965: 13].

Виставковий проєкт «Алхімічна капітуляція» є однією з карнавальних видовищних форм, організованих на основі сміху²¹. За наявності сильного ігрового елемента цей проєкт був театрално-видовищною формою, яка тяжіє до «народно-майданної карнавальної культури». Сутність цієї культури – «<...> саме життя, але оформлене особливим ігровим чином» [Бахтин 1965: 13]. В будь-якій грі, в яку грають люди, за Й. Гейзінгою, встановлюються певні правила, яким підкоряються всі учасники гри. Під час проведення карнавалу люди також живуть за певними правилами – законами карнавальної свободи: тут скасовуються соціальні та культурні норми, а також владні відносини. Як й гра, карнавал має тимчасові рамки. В основі карнавалу перебуває ідея про особливі стани світу й людини – його кінця, відродження та оновлення.

Куратор проєкту та художники вибудували на кораблі по той бік офіційного військово-морського світу та життя на флоті «<...> другий світ й друге життя, ... уякому вони у певні терміни жили» [Бахтин 1965: 8]. Військові моряки на той час флагмана українського флоту «Славутич» виказали доброзичливий прийом митцям і гостям виставкового проєкту, про що свідчить публікація в «The New York Times»²² тощо. «Мистецтво об'єднує людей та виходить за межі національності, – казав капітан «Славутича» Карен Хачатуров. Микола Савченко, голова Українського військово-морського пресцентру також висловився за виставку. «Але “капітуляція”?» – спитав він. «Можливо, вони могли б придумати [до виставки] кращу назву[?]» [Barshay 1994: 33]. Тобто саме назва проєкту містить амбівалентність, двосвітність. Куратор проєкту М. Кузьма зазначає, що «<...> ідея полягала в тому, що це була капітуляція політичного простору перед простором мистецтва. Ідея проєкту привертала увагу до мутації, до поняття алхімії, тобто кожен митець мав свою рефлексію щодо розуміння цієї теми» [Кузьма 1998].

Поєднання серйозного та сміхового аспектів світу, божества, життя людини були однаково священними та легітимними, згідно з М. Бахтиним, «офіційними» у Середньовіччі так само, як й в античності. Так, шанування культу Діоніса в Стародавній Греції спричинило виникнення як комедії, так само й трагедії. З моменту виникнення державного устрою, «<...> рівноправність цих двох аспектів стає неможливим, сміхові форми переходять ... на становище неофіційної форми й постають *формою вираження народного світовідчуття, народної культури*» [Бахтин 1965: 9]. Карнавальне світовідчуття характеризується властивістю оборотності. У каталозі проєкту М. Кузьма згадує про трагедію Есхіла «Евменіди»²³ та комедію Арістофана «Лісістрата»²⁴. Головна героїня комедії, прообразом

якої, вочевидь, була саме Афіна Паллада, яка «мала достатньо влади, щоб покласти край війни [між афінянами та спартанцями]» [Kuzma 1997: 111]. Згідно з М. Кузьмою, «Жертва богу війни» «<...> це відвертий художній коментар на тему милітаризму. (...) менструальна кров як знак споганення завжди викликала бажання відокремити дві різні статі та затвердити панування чоловіка над жінкою» [Kuzma 1997: 111]. Проте зазначені твори харків'ян не слід співвідносити тільки з поняттям жорстокості.

С. Братков та Б. Михайлов обрали для проєкту «Алхімічна капітуляція» (1994) мову карнавальних форм, тобто карнавальну пародію на давньогрецькі міфи та символи радянської влади, яка одночасно відроджує та оновлює; зниження, тобто дегероїзацію, чоловічого та жіночого образів; профанацію – використання засобів гігієни та букв української абетки в якості ігрових предметів тощо; блазні увінчання-розвінчання тощо; та мову карнавальних символів. Тут, вочевидь, є присутнім театральний, ігровий початок, де ігровими предметами стають також арт-об'єкти (скринька, дошка тощо), анонімні та авторські фотографічні зображення, відео, що були створені С. Брагковим та Б. Михайловим та іншими. Архаїчні та міфологічні коди та образи використовуються художниками в святковому дусі. Театральність, тобто дар перетворення дійсності, театралізація життя, карнавальне світовідчуття, карнавальний сміх є ігровими передумовами щодо художньої творчості обох митців. «Подвійний аспект сприйняття світу та людського життя, – згідно з М. Бахтіним, – існував вже на ранніх стадіях розвитку культури. У фольклорі первісних народів поруч із серйозними (за організацією та тоном) культами існували й сміхові культури, що висміюють та ганьблять божество («ритуальний сміх»), поряд із серйозними міфами – міфи сміхові та лайки, поряд з героями – їхні пародійні двійники» [Бахтин 1965: 8].

Серйозність регламенту служби на військовому флоті була подолана митцями шляхом створення вільного фамільярного контакту поміж художниками й учасниками мистецьких акцій та глядачами, що характерне для святкового, карнавального світовідчуття. З найдавніших часів святкування «<...> були пов'язані з кризовими, переломними моментами в житті природи, суспільства і людини. Моменти смерті та відродження, зміни та оновлення завжди були провідними у святковому світовідчутті. Саме ці моменти... і створювали специфічну святковість свята» [Бахтин 1965: 12]. Однак, якщо офіційні державні та релігійні свята багаторазово посилюють ієрархію існуючого світопорядку, неофіційні свята карнавального типу створюють відчуття тимчасового звільнення «<...> від панівної правди та існуючого ладу, [створюють] тимчасове скасування всіх ієрархічних відносин, привілеїв, норм та заборон» [Бахтин 1965: 13].

С. Братков та Б. Михайлов, створюючи мультимедійну інсталяцію «Скринька для трьох лігер», яка складалася з двох арт-об'єктів та відео, звертаються до мотиву античного міфу про Пандору²⁵ – дружину Епіметея, брата Прометея²⁶, та народно-святкового сміху. *Образ Пандори*, створений Гесіодом²⁷, є амбівалентним, він одночасно й звабливий, й згубний. Прекрасна Пандора з цікавості зробила недозволене, відкрила кришку посудини, всередині якої перебувало багато лих й людських страждань, які швидко поширилися світом. Згідно з волею Зевса посудина була закрита, проте, на її дні залишилася Надія (гр. *elpis*). Зазначений міф відбиває перехід від хтонічної міфології до героїчної, фактично в той час відбувався перехід первісного суспільства від матриархату до патріархату²⁸.

Для нашого дослідження важливою є інтерпретація образу Пандори, яка була здійснена О. Ф. Лосєвим. «Цей міф про створення Пандори – ... символ кінця матриархату. І це тим більше чудово, що Пандора спочатку зовсім не є злагодителька людського роду, як її зображує Гесіод, а як доводять авторитетні вчені, символ Матері–Землі, що з'явилася в особі Пандори взагалі прародителькою всіх людей» [Лосєв 1957: 72–73]. Далі Лосєв додає: «Її створили з глини або Гефест, або Прометей, і є джерела, які говорять про шлюб Прометея та Пандори й про появу від цього шлюбу першої людської пари Давкаліона та Піри. Гесіодівська концепція, аж ніяк не єдина, висунута на противагу матриархальної міфології» [Лосєв 1957: 73].

Образ Матері–Землі був присутнім у всіх найдавніших культурах та згодом трансформувалася у численні культу божеств жіночого роду. Вихвалання (увінчання) та водночас осміяння (розвінчання) жіночих образів було звичайною соціальною та художньою практикою, наприклад, той самий образ Пандори у Гесіода. Б. Михайлов здійснює цю карнавальну за формою практику у фотографічних серіях «Сюзи тощо» (1960–1980) / 'Suzi et Cetera' [Mikhailov 2007, Mikhailov 2019], «В'язкість» / 'Viscosity' (1982) [Mikhailov 2020], «Кримський снобізм» / 'Crimean Snobbism' (1982) [Mikhailov 2006, Чех 2022], «Незакінчена дисертація» (1984–1985) [Mikhailov 1998, Чех 2019] тощо²⁹ та С. Братков – у фотографічних серіях «Немає раю» (1995), «Принцеси» (1996) тощо³⁰. «Розвінчання жінки, що виникло з падінням матриархату, не обійшлося без своєрідної космічної символіки» [Лосєв 1957: 72–73]. «Задумів Зевсу, як бачиш, уникнути неможливо...», згідно з Гесіодом (Праці й дні, 105). Саме Зевс – верховне божество й головний герой античної міфології героїчного періоду, згідно з Гесіодом, наказав створити Пандору, обдарував її допитливістю. Амбівалентність жіночого образу проявляє себе також у поділі функцій продуктивних сил, що було більш характерним для періоду героїчної міфології. Біологічна функція жінки у міфі про Пандору, що був створений під час переходу від матриархату до

патріархату, поступається місцем пізнавальної функції³¹.

С. Братков та Б. Михайлов розташували три металеві літери українського алфавіту (І, Ї, Є), які відрізняли в ті часи українську абетку від російськомовної, на дно скриньки з кришкою. Художники використовували при створенні цього арт-об'єкта, крім міфологічного мотиву, мотив троїчності³², який був поширеним у різних релігійно-міфологічних системах: тріади божеств у грецькій та римській міфології (наприклад, сімейні тріади богів, три Мойри, три музи тощо), Трімурті, християнська Трійця тощо. Проте сміховий початок звільняє карнавальні видовищні форми від будь-якого шанування та благоговіння. Скринька була задрапирована художниками зовні тканиною жовтого (золотистого) кольору, а всередині тканиною червоного кольору. Значення твору може бути прочитано амбівалентно: по-перше, як пародія на відомі у слов'янській народній сміховій культурі «три літери», по-друге, золоті літери, що були покладені на червоній тканині, були подібні до орденів й медалей, що супроводжували ритуал культу мертвих (героїв праці) за радянських часів. Іншим, не менш важливим арт-об'єктом в інсталяції, була стилізована в кольорах української державності, дошка оголошень з іронічним висловлюванням «ХЛОПЦІ ГУРТУЄМОСЬ... ДІВЧАТА ЄДНАЄМОСЬ», який прямує до всіх та якби нагадує фразу з народної святкової пісні. Проте це висловлювання було пародією на заклик К. Маркса та Ф. Енгельса з Маніфесту комуністичної партії: «Пролетарії всіх країн, єднайтеся!» (1848), що використовувався в Радянському Союзі «на кожному куті» як один з державних символів. Додатково до арт-об'єктів С. Братков та Б. Михайлов представили відео-документацію серії гепенінгів з цими арт-об'єктами, які тимчасово стали ігровими предметами – засобами «наглядної агітації» у дванадцяти державних організаціях, від ДОСААФу до міської ради Харкова. Таким чином, мультимедійна інсталяція «Скринька для трьох літер» у визначеннях Бахтіна поєднує в собі різні форми народної сміхової карнавальної культури: театральні-видовищні форми – гепенінг, зафіксований на відео, арт-об'єкти (скриньку, дошку тощо); словесно-сміховий твір – пародійне висловлювання на дошці, а також одну з форм фамільярно-майданного мовлення.

У мультимедійній інсталяції «Жертва богу війни» художники звертаються до хтонічних міфологічних мотивів³³, мотиву продуктивних сил природи, мотиву троїчності, мотиву «діалогу на порозі». Б. Михайлов використовував мотив «діалогу на порозі» й раніше у фотографічних серіях «Незакінчена дисертація» (1984–1985) [Mikhailov 1998], «У землі» (1991) [Mihailov 1996], «В сугінках» (1993) [Mihailov 1996] тощо. В інсталяції С. Браткову та Б. Михайлову вдалося алегорично відтворити архаїчний культ

Великої матері, або матері богів – суворого космічного, всепоряджуючого та всепоглинаючого божества [Лосев 1957: 65]. «В епоху матріархату він був його найвищим узагальненням та останнім завершенням» [Лосев 1957: 64]. Міфологія й культ Великої матері³⁴ отримали розповсюдження в Греції у догомерівські часи, у класичний період про нього ледь згадували. «Яскравою ілюстрацією міфології матріархату й взагалі хтонізму є міфи та культу, пов'язані з людськими жертвами та людожерством» [Лосев 1957: 69].

Інсталяція «Жертва богу війни» складається з трьох асамбляжів, створених на основі фотографічних зображень, та відео, що фіксує гепенінг, впродовж якого художники збирали використані предмети жіночої гігієни вздовж залізничного полотна. Гепенінг супроводжувався читанням С. Братковим поезії В. Хлебнікова [De Vaere 2008]. Ліворуч від центрального зображення в триптиху розташоване зображення, що символізує чоловічий початок, праворуч – зображення, що символізує невинність, яка може бути принесена в жертву богові війни. Образ дитинства (невинності), доповнений художниками образами, що виражають чоловічий та жіночий початки, утворюють сімейну триаду.

Центральне місце в «триптиху» посідає зображення, що символізує жіночий початок. Анонімне чорно-біле фотографічне зображення жінок у купальних костюмах³⁵ із прикріпленими по нижньому краю предметами гігієни (бинтами), розташоване в центрі інсталяції, створює амбівалентний образ жіночого початку, з одного боку, це – християнський образ цноти та милосердя, з іншого боку, – архаїчний образ жінки, створеної Гефестом за наказом Зевса (Гесіод. Теогонія. 570) із землі, що нескінченно породжує та приймає у своє лоно. «У Платона виражається загальногрецька думка, коли говориться (Plat. Menex. 238 a), що “наша земля – ??наша мати”, що “нею народжені люди” і що “у вагітності та народженні не земля наслідує жінці, а жінка – землі”» [Лосев 1957: 61].

Розфарбоване аніліновими барвниками анонімне фотографічне зображення юних моряків Тихоокеанського флоту СРСР з плюшевим ведмедем на передньому плані із серії Б. Михайлова «Лурики»³⁶ (1975–1985) до 1994 року було багаторазово репрезентовано на виставках у СРСР та за кордоном, починаючи з другої половини 1980-х років. «Лурики, – згідно з Б. Михайловим, – викрили іконографію всього радянського побуту... Вони були як радянський альбом, збірка сюрреалістичного, смішні ситуації: люди вітають один одного перед Кремлем, наприклад. Лурики розкривають гумор стереотипних поєднань» [Mikhailov 2004: 271]. Зображення, що було представлено в проєкті «Алхімічна капітуляція», є візуальною пародією на відому в Радянському Союзі музичну тему «Сплять втомлені іграшки...» з

телевізійної програми для дітей «Надобраніч, малюки». У контексті інсталяції на військовому кораблі зображення має амбівалентний характер, по-перше, це – образ дитинства, що є зниженням образу «чоловік–воїн», тобто є зведенням високого (образу героя), з іншого боку, це – образ невинної жертви. Тобто це зображення є прикладом карнавального амбівалентного сміху (веселого, радісного та насмішкуватого одночасно). В цьому разі сміх митців був спрямований назовні. Пізніше в серії фотографій «Якби я був німцем» (1994), яка була створена «Групою швидкого реагування» («ГШР»), сміх митців був спрямований не тільки назовні, а й на самих себе. С. Брагков використовує надалі мотив розвінчання індивідуально-типових чоловічих образів у фотографічних серіях «Немає раю» / 'No Paradise' (1995) [Bratkov 2008: 7–15], «Вибори» / 'Elections' («ГШР» сумісно з С. Солонським, 1996) [Bratkov 2008: 25–29], «Моряки» / 'Sailors' (2001) [Bratkov 2008: 125–128], «День ВДВ» (2002), «Міліцейська естафета» (2003) тощо.

Лосев зазначає: «Людські жертви існували в Греції протягом тривалого часу та отримували різне мотивування залежно від тієї чи іншої епохи. <...> [Героїчний античний] міф вже найжорстокішим чином засуджує людиногубство й карає його винуватців³⁷. [Вся антична] Міфологія відображає не тільки розквіт людиновбивства, але і його припинення, а також й практику людиновбивства вже в період цивілізації. З піднесенням людського суб'єкта над звіриною природою зникала й вся ця похмура міфологія; замість неї зароджувався той новий героїзм, який вдавався до вбивства лише в особливих випадках, як, наприклад, у боротьбі зі стихійними чудовиськами або взагалі з ворогами рідного племені чи народу» [Лосев 1957: 69–70]. У період класики в Греції найважливішими вважаються безкровні жертви (плоди та приготовлені з них страви та напої, мед, молоко, оливкова олія тощо). В якості кривавої жертви приносилися тварини, птахи і риба. Питання принесення людської жертви в ранньому християнстві є суперечливим, «<...> жертвопринесенням вважалися молитва, милостиня, діяння любов до ближнього; оскільки Христос сам приніс себе в жертву ... Християни відмовлялися від усіх жертвопринесень, у тому числі й від прийнятих у культурі імператорів, й тим само протиставляли себе державній владі, яка розглядала відправлення культу імператора як доказ лояльності» [Ирмшер, Йоне 1989: 205]. Криваві жертвопринесення були характерними для багатьох культур, включаючи християнську культуру середньовіччя. Битва за священний Грааль відбувається в світі й у наші дні. У каталозі проєкту М. Кузьма свідчить про те, що «<...> війна позбавлена сенсу, але нею керує кодекс певних правил, і ... всі взаємини, до яких причетна влада, побудовані на моделі війни, а суспільство формується через збройні конфлікти ...» [Kuzma 1997: 108]. С. Брагков каже під час інтерв'ю про себе

та Б. Михайлова: «Ми – пацифісти, ми – проти війни!» [Сидлин 2007].

Фотографічне зображення корабельної гармати (образу чоловічого початку, влади, держави) з ганчіркою, просоченою червоною фарбою, є алегорією Ареса – божества варварської кровопролитної війни. Проте С. Братков та Б. Михайлов навмисно закрили горнило корабельної гармати незіпсованою ватою. Фотографічне зображення «безмовної» гармати було з'єднане художниками з пакетом, який був заповнений предметами жіночої гігієни, зібраними вздовж залізничного полотна, й таким чином перетворене художниками у символ миру. Предмети гігієни, використані художниками в якості ігрових предметів, у мультимедійній інсталяції «Жертва богові війни» мають також амбівалентний сенс: по-перше, вони є символами нескінченного колообігу «народження – життя – смерть», що є властивістю Матері–Землі, яка відроджує та одночасно поглинає, по-друге, – є образом вразливості жіночої статі та прикладом профанації митцями жіночого початку. Тобто арт-об'єкти у інсталяції також є прикладом карнавального амбівалентного сміху (веселого, радісного та насмішкуватого одночасно). Таким чином мультимедійна інсталяція «Жертва богові війни» у визначеннях Бахтіна поєднує в собі такі форми народної сміхової карнавальної культури: театральні-видовищні форми – гепенінг, зафіксований на відео, та три арт-об'єкти – асамбляжі, що були створені на основі фотографічних зображень.

Висновки: Виставковий проєкт «Алхімічна капітуляція» у Севастополі, організований за підтримки київського ЦСМ Сороса у липні 1994 року, відображає «справжнє свято часу, свято становлення, змін та оновлень», тобто є сміховою видовищною формою карнавального типу, згідно з Бахтіним. Флагман ВМФ України «Славутич» під час проведення фестивалю «Херсонеські ігри» стає «кораблем дурнів», який нікуди не пливе. Театральні-видовищні форми, представлені у проєкті «Алхімічна капітуляція» на військовому кораблі, значною мірою тяжіли до народно-майданної сміхової карнавальної культури. Ядро цієї культури знаходиться на межах мистецтва та життя.

Святковість виставкового проєкту була пов'язана не лише з обраним місцем проведення події – військовим кораблем, а й з тими значними змінами в суспільстві, які відбувалися в Україні з 1991 по 1994 роки. Зміна державного устрою, мовної парадигми, співпраця із зарубіжними арт-інституціями та партнерами призвела до появи в художній практиці українських митців нових видовищних форм: відео-арту, відео-фіксації художніх акцій (гепенінгів, перформансів тощо), просторових інсталяцій тощо. Гепенінги С. Браткова та Б. Михайлова, які було створено для проєкту «Алхімічна капітуляція», є театральні-видовищною формою, що тяжіє до

народно-майданної карнавальної культури.

Ігровими передумовами до створення мультимедійних інсталяцій «Жертва богу війни» та «Скринька для трьох літер» С. Браткова та Б. Михайлова є дар перетворення дійсності, театралізація життя, карнавальне світовідчуття, двомірність. При створенні вказаних творів художники використовували хтонічні та героїчні міфологічні мотиви, мотиви тріочності та «діалогу на порозі». В обох інсталяціях стихійно-жахлива міфологія матриархату отримує своє узагальнення та завершення в амбівалентному образі Великої матері – Матері–Землі. Амбівалентність жіночого початку проявляється у породженні богів (Велика мати) та роду людського («жінка–земля»). Амбівалентність чоловічого початку полягає в героїзації чоловічого образу («чоловік–воїн») та зниженні й профанації чоловічого образу («чоловік–дитина», жертва).

Сімейна триада, виражена в інсталяції «Жертва богу війни» через образи невинності дитинства, чоловічого та жіночого початків, є художньою алегорією культу Великої матері – матері богів. Митці посилюють дегероїзацію образу «чоловік–воїн» та образу війни в інсталяції шляхом створення асамбляжів на основі фотографічних зображень. У мультимедійній інсталяції «Скринька для трьох літер» митці використовують ідею відродження та оновлення української мови.

В мультимедійній інсталяції «Жертва богу війни» ми зустрічаємося з проявом сатиричного (заперечного) сміху, де автори ставлять себе поза явищем, що осміюється. В інсталяції «Скринька для трьох літер» проявляється народно-святковий сміх, який спрямований С. Братковим та Б. Михайловим на всіх, включаючи себе, «він заперечує й стверджує, ховає та відроджує». Карнавальне світовідчуття та амбівалентність у сприйнятті світу та людського життя проявляється й у розвінчанні митцями індивідуально-типових чоловічих та жіночих образів.

Примітки

¹ Марта Кузьма (нар. 1964, Passaic, New Jersey, США) – історикinja мистецтва, кураторка, до 1993 року була директоркою виставкових програм Міжнародного Центру фотографії у Нью-Йорку; з 1993 до 1997 роки – директорка ЦСМС, з 1997 до 1999 року була директоркою виставкових програм ЦСМС тощо. У 2004 році була сокуратором (з М. Джіоні) Міжнародної біенале «Маніфеста 5».

² Використання концепту «нефотографічне» не обмежується виключно співпрацею харківських митців. Про це свідчать численні публікації щодо аналізу творів інших митців, наприклад, Р. Краусс, де вона використовує цей концепт, але не визначає його. Історикinja мистецтва використовує фотографію як «знаряддя теоретичного калібрування» зображень, вона

пов'язує концепт «фотографічне» з концептом «індекс», згідно з Ч. Пірсом.

³ «Жертвопринесення – ритуальна дія, що відноситься до найдавніших культових форм. За допомогою жертви люди сподівалися отримати благословення богів, запобігти нещастю, спокутувати провину та очиститися від злочину, принести подяку за отриману допомогу та порятунок, вшанувати божество та вступити з ним у зв'язок. ... Об'єктом жертвопринесення було все, що люди вважали за необхідне для життя або цінне» [Ирмшер, Йоне 1989: 205].

⁴ Проблема державної мови в даний часні є такою гострою, якою вона була у перші роки незалежності в Україні.

⁵ Учасники проекту «Алхімічна капітуляція» – Марта Кузьма (куратор), Олександр Гнилицький, Наталія Філоненко, Максим Мамсіков, Арсен Савадов, Ілля Чічкан, Георгій Сенченко, Савадов-Сенченко, Сергій Братков, Борис Михайлов, Олег Тістол, Микола Мащенко, Олександр Харченко, Фонд Мазоха, Андрій Сагайдаковський, за участю співробітників ЦСМС Наталії Манжалій та Людмили Моцок.

⁶ «Тотальна інсталяція ... побудована на включенні глядача всередину себе, розрахована на його реакції всередині закритого ... простору, ... вирішальне значення при цьому має її атмосфера, аура, що виникає через фарбування стін, освітленість, конфігурацію кімнат тощо, при цьому численні, "звичайні" учасники інсталяції — об'єкти, малюнки, картини, тексти – стають рядовими компонентами всього» [Кабаков 1999: 86].

⁷ До складу гурту «Время» (1971–1983) входили фотографи Євген Павлов, Юрій Рупін, Борис Михайлов, Олег Мальований, Олександр Супрун, Анатолій Макієнко, Олександр Ситниченко. Ціллю учасників гурту «Время» були фіксація або створення подразливої ситуації, здивування та провокація глядачів.

⁸ «Панорама» була центром андеграундної арт-діяльності у Харкові з 1987 до 1991 роки. Фотовідділ кооперативу очолював Б. Михайлов, художній відділ – історикія мистецтва Т. Павлова. Офіс кооперативу знаходиться у підвальному приміщенні житлового будинку на Салтівці. Наприкінці 1980-х років сюди приїзять художники, фотографи та куратори з Києву, Мінську, Москви та з-за кордону.

⁹ Поняття Фотографічне (фотографічний процес) пов'язане насамперед із фізичним впливом світла на світлочутливу поверхню та фізико-хімічним процесом, що відбувається у світлочутливому шарі, що і є фізичними передумовами до здійснення фотографічного зображення.

¹⁰ Перший крок до створення просторової інсталяції – вихід за межі картинної площини.

¹¹ Згідно з Т. Павловою: «Спочатку група була заснована в 1984 році як

Kontakt («Контакт») і збиралася в Палаці культури будівельників, де працював Геннадій Маслов. До складу групи входили Геннадій Маслов, Міша Педан, Володимир Старко, Ігор Манько, Леонід Песін, Борис Редько. Після того як до колективу приєдналися Сергій Братков і Костянтин Мельник, він змінив назву на «Держпром» [Pavlova 2021].

¹² Н. Бернар-Ковальчук зауважує: «Значна частина його [С. Браткова] просторових інсталяцій з фотографіями була зроблена наприкінці 1980-х – на початку 1990-х років. З найранніших – “Посилка” (1987), “Ковдра #1” (1988), “Ковдра #2” (1988) [,] ... “Ми всі пожираємо одне одного” (1989 чи 1991)...» [Бернар-Ковальчук 2020: 290].

¹³ Сергій Солонський (нар. 1957, с. Осипенко Бердянського району, Запорізька обл.) – фотограф, хімік за фахом, член «Групи швидкого реагування» (1994–1996).

¹⁴ Вітас Луцкус (нар. 1943, Каунас, – 1987, Вільнюс) – фотограф, один із найяскравіших представників Литовської фотографії, керівник Каунаського фотоклубу, член Асоціації литовських фотографів.

¹⁵ Олександр Слюсарев (1944–2010, Москва) – фотограф, перекладач, лінгвіст, художній критик, член «Групи “Чотирьох”» (В. Тарновецький, С. Лопатюк, Б. Савельєв, О. Слюсарев), почесний член групи «Безпосередня фотографія» (О. Шульгін, І. Піганов, С. Леонтьєв, В. Єфімов, І. Мухін).

¹⁶ Валера Черкашин (нар. 1948 р., с. Липці Харківської обл.) – художник, фотограф, перформер, директор віртуального музею «Метрополітен музей Черкашиних». Працює у колаборації з Наталкою Черкашиною з 1983 р.

¹⁷ Плідною для творчості Б. Михайлова була також співпраця з друзинами та соавторками М. Горелик («В’язкість» (1982), «Кримський снобізм» (1982), «Четвірки», «Незакінчена дисертація» (1984–1985) тощо) та В. Михайловою («Я не Я» (1992) тощо) та іншими.

¹⁸ Першою спільною художньою акцією С. Браткова та Б. Михайлова була взаємодія у проєкті «Транс контакт» (Нью-Йорк–Харків, 1993) / ‘The Trans Contact project’ (New York–Kharkiv, 1993).

¹⁹ Художня акція «Караул» (Москва, 1996) – останній витвір мистецтва С. Браткова та Б. Михайлова, за участі В. Михайлової, створена за часів існування «Групи швидкого реагування».

²⁰ Згідно з Наказом Президента України від 17 серпня 1996 року N 708 (708/96): «Ураховуючи значення Військово-Морських Сил як невід’ємної частини Збройних Сил України у захисті незалежності, територіальної цілісності України, постановляю: Установити в Україні свято – День Військово-Морських Сил, яке відзначати щорічно 1 серпня». Тобто на початку 1990-х День ВМС відзначався щорічно 24-го липня.

²¹ Сміховий початок звільняє карнавальні обряди, згідно з М.М. Бахтіним,

«<...> від релігійно-церковного догматизму, від містики та благоговіння, вони повністю позбавлені магічного й молитовного характеру (вони нічого не змушують і нічого не просять)» [Бахтин 1965: 9].

²² «Командири як російських, так і українських кораблів виявилися напрочуд відкритими для проєкту, але тільки українці були готові відкрити свій корабель без обмежень». [Barshay 1994: 33].

²³ «Евменіди» завершують трилогію Есхіла «Орестея».

²⁴ В. Ярхо у книзі «Аристофан» зазначає: «У всій світовій літературі навряд чи знайдеться інший твір, у якому настільки відверто панувала чуттєва стихія еротичного розгулу – пряма спадкоємиця фалічних обрядів. <...> Разом з тим повторимо ще раз, що не в цьому фалічному обрамленні сутність комедії «Лісїстрага», не вона зробила її однією з найцікавіших пам'яток світової літератури. Головне – у ідеї, що пронизує всю комедію, у викритті корисливих політиканів, у захисті права народів на самостійне вирішення своєї долі» [Ярхо 1954: 74–75].

²⁵ Пандора – тобто «наділена всіма дарами». Міф про Пандору був описаний Гесіодом в поемі «Праці й дні» (80–100).

²⁶ Прометей та Епіметей є божествами. Згідно з О.Ф. Лосєвим, Прометей «<...> або син титана Іапета, або сам титан, тобто він або двоюрідний брат Зевса, або навіть його дядько» [Лосєв 1957: 81].

²⁷ Гесіод (нар. близько 730 р. до н. е.) – перший історично достовірно встановлений грецький поет. До нашого часу цілком дійшли дві перші поеми Гесіода «Теогонія» й «Праці й дні» та ряд уривків із пізніших творів.

²⁸ У матриархаті продуктивні сили природи мають як біологічні, так й соціальні функції, які є синкретичними. При переході від матриархату до патріархату функції продуктивних сил значно розрізняються, відбувається перехід від епохи хтонізму до епохи героїзму.

²⁹ Див. також фотографічні серії Б. Михайлова – ‘Yesterday’s Sandwich’ [Mikhailov 2006, 2009, Mikhailov 2019], ‘Boris Mikhailov. Diary’ [Mikhailov 2016] тощо.

³⁰ Див. фотографічні серії С. Браткова – ‘Princesses’ (1996) [Bratkov 2008: 16–20], ‘Army Girls’ (2000), [Bratkov 2008: 109–115], ‘Secretaries’ (2001) [Bratkov 2008: 91–94], ‘Waitress’ (2003) [Bratkov 2008: 122–123], ‘The glass of Soup’ (2004) [Bratkov 2008: 161–163] тощо.

³¹ Міфологічний образ Пандори перегукується зі старозавітним вчинком Єви, яка скуштувала плід з дерева пізнання.

³² У язичницьких релігіях трійчість є символом взаємного переходу стихій. У ранньому Християнстві трійчість є символом єдності та мирного діалогу.

³³ Образ Ареса – бога війни в грецькій міфології (Марса в рим. міфології), одного з дванадцяти богів олімпійців, був багаторазово втілений в античності (припущ. Скопас, Алкамен та ін.), у період середньовіччя та Нового часу

(Рафаель, С. Боттічеллі, Я. Тинторетто, П. Веронезе, П. Рубенс, Рембрандт, А. Канова, Б. Торвальдсен, Ж.-Л. Давид та ін.). Зображення цього божества звичай супроводжує спис та / або щит. Спис в архаїці має риси фетишизму та анімізму.

³⁴ Згідно з О.Ф. Лосевим, «<...> в елліністично-римський період, коли відбулася реставрація архаїки, ця міфологія і цей культ мали велике значення. ... Головним місцем поширення цієї міфології була Мала Азія, де Велика матір шанувалася під різними іменами, маючи найближче відношення до різних гірських місцевостей та тваринного світу. Звідти 204 р. до н. е. цей культ перейшов до Риму і там широко поширився. До цього пізнього часу таки ставляться найважливіші тексти про Велику матір. Лукрецій (II, 594-643), для якого вона є, звичайно, лише поетичний символ природи як живого цілого, присвятив їй прекрасні сторінки, з яких можна почерпнути все необхідне до розуміння цієї міфології. Катулл (LIII) дуже виразно зображував криваво-оргіастичні риси культу Великої матері, а Овідій (Fast. IV, 17-372) описав саме її появу в Римі. Лукіан присвятив їй цілий трактат під назвою «Про сирійську богиню», а Юліан – свою глибокодумну промову під назвою «До Матері богів» [Лосев 1957: 64].

³⁵ Фотографія «на згадку» – зйомка громадян, які відпочивають під час відпустки в пансіонатах біля моря, була поширеним явищем у радянський період.

³⁶ Фотографічна серія «Лурики» Б. Михайлова вперше була представлена публічно на виставці «Ф-87» (1987) у Харкові в Палаці студентів. Куратор проекту – фотограф Міша Педан (Україна, Швеція).

³⁷ «Безсумнівним фактом є величезна поширеність цієї звіриної міфології не тільки в архаїчний період, а й у період квітучої класики, коли їй все ж таки приходить кінець. У міфі про аргонавтів Фрікс, врятований своєю матір'ю Нефелюю від принесення його в жертву, замість себе приносить у жертву барана, на якому він прибув до Колхіди. Тантал пригостив гостей, богів, м'ясом свого сина; Атрей пригостив Фіеста м'ясом його, Фіеста, дітей» [Лосев 1957: 69].

Список використаної літератури

- Бахтин, М. (1965) *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература, 528 с.
- Бернар-Ковальчук, Н. (2020) *Харківська школа фотографії: гра проти апарату*, Харків: МОКСОР, 368 с.
- Ирмшер, Й., Йоне, Р. (1989) *Словарь античности*, пер. с нем., Москва: Прогресс, 704 с.
- Кабаков, И. (1999) *Словарь терминов московской концептуальной школы*,

- Москва: Ad Marginem, 221 с.
- Кузьма, М. (1998) *Персональний жест як спосіб обмеження*, в: *Четвер*. Дата звернення: 1.04.22. Режим доступу: <http://chetver.com.ua/n13/kuzma.htm>
- Лосев, А. Ф. (1957) *Античная мифология в ее историческом развитии*, Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства образования РСФСР, 618 с.
- Манко, И. (2016) *Сергей Солонский: «Мой дед продал корову, чтобы кушать цейсовский объектив»*, в: *KORYDOR*, 28 июня. Дата звернення: 1.04.22. Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/sergej-solonskij-moj-ded-prodal-korovu-chtoby-kupit-obektiv.html>
- Сидлин, М. (2007) *Искусство брутальной иронии: почему Сергей Братков снимает детей, омоновцев и металлургов*, в: *Photographer*, 2 февраля. Дата звернення: 1.04.22. Режим доступу: <https://www.photographer.ru/cult/person/712.htm>
- Сідлин, М. (1996) *Підсумки сезону 1994–95: погляд зсередини*, в: *Terra Incognita*, № 5, сс. 36–38.
- Чех, Н. Б. (2019) «Неоконченная диссертация» Бориса Михайлова: структурно-нарративный анализ фотосери, в: *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»*, № 8(2), сс. 241–258. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258>
- Чех, Н. Б. (2022) *Просто граючись: Валера та Наташа Черкашини*, в: *Художня культура. Актуальні проблеми*, № 18(1), сс. 146–153. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444)
- Ярхо, В. (1954) *Аристофан*, Москва: Государственное издательство художественной литературы, 133 с.
- Ваеге, В., de, Bratkov, S., Buden, B. and Seelig, T. (2008) *Sergey Bratkov – Glory Days (Sergej Bratkov – Helden Zeiten)*, Zurich: Scheidegger & Spiess Verlag, 208 p. (in eng & in ger).
- Barshay, J. (1994) *Artists Commandeer A Ukrainian Battleship*, in: *The New York Times*, August 14. Retrieved April 1, 2022 from: <https://www.nytimes.com/1994/08/14/arts/artists-commandeer-a-ukrainian-battleship.html>
- Kuzma, M. and Benjamin, A. (1997) *Alchemic Surrender*, Vanmelle: ESSE Group, 120 p. (in eng & in ukr).
- Mikhailov (Mikhailov), B. (1996) *Die Dämmerung & Am Boden (At Dusk & By the Ground)*, Köln: Oktagon Verlag (in ger & in eng).
- Mikhailov, B. and Efimova, A. (2004) *Filling Around*, in: *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 261–277.

- Mikhailov, B. and Heese, L. (2020) *Series of Four (Serie von Vier)*, Köln & Baden-Baden: Walther König Verlag & Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 180 p. (in eng & in ger).
- Mikhailov, B. (2016) *Boris Mikhailov. Diary*, Köln: Walther König Verlag, 430 p.
- Mikhailov, B. (2006) *Crimean Snobbism*, Tokio: Rat Hole Press.
- Mikhailov, B. (2007) *Suzi et Cetera*, Köln: Walther König Verlag, 208 p.
- Mikhailov, B. (2019) *Suzi et Cetera (Part 2)*, Palermo: 89 books Press, 204 p.
- Mikhailov, B., Tupitsyn, M. and Schwarzenbach, A. (1998) *Unfinished dissertation*, Zürich: Scalo Verlag Ac, 220 p.
- Mikhailov, B. (2020) *Viscidly*, PPP Editions Press.
- Mikhailov, B. (2006, 2009) *Yesterday's Sandwich*, London: Phaidon Press, 124 p.
- Mikhailov, B. (2019) *Yesterday's Sandwich II*. Tokyo: Super Labo, 90 p.
- Pavlova, T. (2021) *Avanguard red and green. From «Blow theory» to «Kontakt»*. Retrieved April 1, 2022 from: <http://www.vasa-project.com/gallery/ukraine-2/tatiana-2-essay.php>

Natalia Chekh

‘NON-PHOTOGRAPHIC’: SERGIY BRATKOV AND BORIS MIKHAILOV

The article analyzes the play prerequisites for the creation, methods of implementation and conditions of perception of B. Mikhailov's and S. Bratkov's works – multimedia installations ‘Sacrifice to the God of War’ and ‘Box for Three Letters’, presented in the exhibition project ‘Alchemical Surrender’ of the Soros Center for Contemporary Art in Sevastopol in 1994. As a result of the research, it was found that S. Bratkov and B. Mikhailov had chosen ‘non-photographic’ as an artistic language for the project ‘Alchemical surrender’ – the language of carnival forms and carnival symbols. The multimedia installation ‘Sacrifice to the God of War’ combines the following forms of folk ridiculous carnival culture: theatrical and spectacular forms – happening, recorded on video, and three art objects – assemblages created on the basis of photographic images. The multimedia installation ‘A Box for Three Letters’ combines different forms of folk ridiculous carnival culture: theatrical and spectacular forms – happening recorded on video, art objects (box, board, etc.); verbal-laughter work – a parodic statement depicted on the board, as well as one of the forms of familiar-square speech. In both installations, the mythology of matriarchy gets its generalization and completion in the ambivalent image of the Big Mother – Mother Earth. The author managed to show the applicability of the M. Bakhtin's concept of ‘culture of popular laughter’, as well as the O. Losev's hermeneutics of the ancient myth, etc. as a critical discourses for the analysis of works and projects of contemporary art, for example, as the project Kiev SCCA ‘Alchemical

surrender' (1994).

Keywords: *play, theatricality, carnival worldview, theatricalization of life, duality, carnival laughter, creative activity, mythological motifs, sociocultural norms, power relations, non-photographic.*

References

- Baere, B., de, Bratkov, S., Buden, B. and Seelig, T. (2008) *Sergey Bratkov — Glory Days (Sergej Bratkov – Helden Zeiten)*, Zurich, Scheidegger & Spiess Verlag, 208 p. (in eng & in ger).
- Bakhtin, M. (1965) *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa* [Creativity of François Rabelais and the Folk Culture of the Middle Ages and the Renaissance], Moskva, Khudozhestvennaya literatura, 528 p. (in rus).
- Barshay, J. (1994) *Artists Commandeer A Ukrainian Battleship*. Retrieved April 1, 2022 from: <https://www.nytimes.com/1994/08/14/arts/artists-commandeer-a-ukrainian-battleship.html>
- Bernard-Kovalchuk, N. (2020) *Kharkivska shkola fotografii: gra proty aparatu* [Kharkiv School of Photography: a Game Against the Apparatus], Kharkiv, MOKSOP, 368 p. (in ukr).
- Chekh, N. B. (2022) *Just playing: Valera and Natasha Cherkashin*, in: *Artistic Culture. Topical Issues*, 18(1), pp. 146–153 (in ukr). [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444)
- Chekh, N. B. (2019) *'Unfinished dissertation' by Boris Mikhailov: structural and narrative analysis of the photo series*, in: *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Teory. Linguistics. Cultural Studies"*, Series, № 8(2) pp. 241–258 (in rus). <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258>
- Irmischer, Y., Yone, P. (1989) *Slovar antichnosti* [Dictionary of Antiquity], per. z nim, Moskva, Progress, 704 p. (in rus).
- Kabakov, I. (1999) *Slovar terminov moskovskoy konceptualnoy shkoly* [Glossary of Terms of the Moscow Conceptual School], Moskva, Ad Marginem, 221 p. (in rus).
- Kuzma, M. and Benjamin, A. (1997) *Alchemic Surrender*, Vanmelle, ESSE Group, 120 p. (in eng & in ukr).
- Kuzma, M. (1998) *Personalny zhest yak sposib obmezheniya* [Personal Gesture as a Method of Restriction] (in ukr). Retrieved April 1, 2022 from: <http://chetver.com.ua/n13/kyzma.htm>
- Losev, A. F. (1957) *Antichnaya mifologiya v eyo istoricheskom razvitii* [Ancient Mythology in its Historical Development], Moskva, Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatelstvo Ministerstva obrazovaniya RSFSR, 618 p. (in rus).
- Manko, I. (2016) *Sergiy Solonskiy: 'Moy ded prodal korovy chtoby kupit*

- tseysovskiy ob'ektiv'* [Sergei Solonsky: 'My Grandfather Sold a Cow to Buy a Zeiss Lens'] (in rus). Retrieved April 1, 2022 from: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/sergej-solonskij-moj-ded-prodal-korovu-chtoby-kupit-obektiv.html>
- Mikhailov (Mikhailov), B. (1996) *Die Dämmerung & Am Boden (At Dusk & By the Ground)*, Köln, Oktagon Verlag (in ger & in eng).
- Mikhailov, B. and Efimova, A. (2002) *Filling Around*, in: *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*, New Brunswick, Rutgers University Press, pp. 261–277.
- Mikhailov, B. and Heese, L. (2020) *Series of Four (Serie von Vier)*, Köln & Baden-Baden, Walther König Verlag & Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 180 p. (in eng & in ger).
- Mikhailov, B. (2016) *Boris Mikhailov. Diary*, Köln, Walther König Verlag, 430 p.
- Mikhailov, B. (2006) *Crimean Snobbism*, Tokio, Rat Hole Press.
- Mikhailov, B. (2007) *Suzi et Cetera*, Köln, Walther König Verlag, 208 p.
- Mikhailov, B. (2019) *Suzi et Cetera (Part 2)*, Palermo, 89 books Press, 204 p.
- Mikhailov, B., Tupitsyn, M. and Schwarzenbach, A. (1998) *Unfinished dissertation*, Zürich, Scalo Verlag Ac, 220 p.
- Mikhailov, B. (2020) *Viscidity*, PPP Editions Press.
- Mikhailov, B. (2006, 2009) *Yesterday's Sandwich*. London, Phaidon Press, 124 p.
- Mikhailov, B. (2019) *Yesterday's Sandwich II*. Tokyo, Super Labo, 90 p.
- Pavlova, T. (2021) *Avanguard red and green. From «Blow theory» to «Kontakt»*. Retrieved April 1, 2022 from: <http://www.vasa-project.com/gallery/ukraine-2/tatiana-2-essay.php>
- Sidlin, M. (2007) *Iskusstvo brutalnoy ironii: pochemu Sergey Bratkov snimaet detey, omonovcev i metallurgov* [The Art of Brutal Irony: Why Sergey Bratkov Takes Pictures of Children, Riot Police and Metallurgists] (in rus). Retrieved April 1, 2022 from: <https://www.photographer.ru/cult/person/712.htm>
- Sidlin, M. (1996) *Pidsumki sezonu 1994–95: poglyad zserdyny* [Results of The 1994-95 Season: An Inside Look], v: *Terra Incognita*, № 5, pp. 36–38 (in ukr).
- Yarkho, V. (1954) *Aristophan* [Aristophanes], Moskva, Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoj literatury, 133 p. (in rus).

Стаття надійшла до редакції 7.04.2022

Стаття прийнята 7.05.2022