

Наталя Чех Natalia Chekh

Магістр філософії, голова правління ГО «Інститут промоції заходів культури», Міжнародний гуманітарний університет

Master of Philosophy, postgraduate student, Chairman of the Board, Cultural Activities Promotion Institute NGO, International Humanitarian University in Odesa

e-mail: natalia.chekh@gmail.com | orcid.org/0000-0002-8410-3458

Феномен гри в художній творчості Бориса Михайлова 1966–1980

The Phenomenon of Play in Boris Mikhailov's Creative Work (1966–1980)

Анотація. Розглянуто ігрові передумови художньої творчості та досліджено ігрову діяльність Бориса Андрійовича Михайлова (нар. 25 серпня 1938, Харків, УРСР) з 1966 по 1980 роки. Аналіз творів та нарративних інтерв'ю Б. Михайлова уможливає історичну періодизацію його мистецького надбання на основі певних ознак та принципів. На першому, «метафоричному» етапі художньої творчості Б. Михайлов у пошуку Ідеалу образно заперечує та водночас вихваляє (оспіває) сучасну йому дійсність. «Відкриті ряди» зображень, які створив Б. Михайлов, набувають художніх форм у вигляді слайд-показів «накладень» двох кольорових діапозитивних плівок та переглядів тематичних серій фотографічних відбитків. Митець демонструє їх під час фотографічних семінарів, клубних та приватних зустрічей. Художні образи карнавального типу та сенси, створені Б. Михайловим, постають у незавершеному переході від життя до мистецтва та навпаки. Сміх Б. Михайлова вже на цьому етапі є карнавальним, тобто амбівалентним, універсальним та всенародним, має народно-святковий карнавальний характер та спрямований на все й до всіх.

Автором статті введено в теоретичний обіг концепцію карнавалізації фотографії, що позначає перенос карнавальних образів та народно-святкових форм сміху карнавального типу у фотографію. У дослідженні було застосовано біографічний, концептуальний, дискриптивно-феноменологічний, компаративний та герменевтичний методи аналізу.

Ключові слова: гра, ігрова діяльність, художня творчість Б. Михайлова, театральність, карнавальне світовідчуття, театралізація життя, народно-святкові форми сміху, карнавалізація фотографії, карнавальні образи, карнавальний сміх.

Постановка проблеми. Художня творчість харківського митця Бориса Андрійовича Михайлова є видатним явищем світової візуальної культури, що прямує крізь низку соціальних змін у Радянському Союзі (кінець «Відлиги», періоди «застою» та «Перебудови») та добу незалежності в Україні. Мистецьке надбання як особиста міфологія митця «вимагає розробки її як єдиного та цілісного історичного процесу, вивчення постійної боротьби старого та нового» [13, с. 85].

На перший погляд, твори Б. Михайлова видаються хаотичним накопиченням різноманітної візуальної та вербальної інформації та «несумісних принципів оформлення». Вочевидь, Б. Михайлов розвиває традиції театралізації в образотворчому мистецтві, що онтологічно пов'язано з інтенцією до видовищності зображення: створення міфологічних, історичних й поетичних образів та художніх нарративів. Жанрова невизначеність доробку Б. Михайлова потребує аналізу художніх форм та мотивів й системи образів.

Бібліографія до опису та аналізу творів Б. Михайлова величезна¹. Проте наукових досліджень, безпосередньо присвячених аналізу феномену гри в художній творчості Б. Михайлова як в Україні, так й за кордоном, — небагато. Поняття Гри з точки зору культурології й суміжних гуманітарних наук загальноприйняте, проте не є остаточно зрозумілим. Автор цього дослідження відштовхується від концепції гри Й. Гейзинги², концепції

¹ Ігрову та/або сміхову природу художньої творчості Б. Михайлова було описано у нарисах, книгах та/або наукових дослідженнях В. Мізіано [47], О. Лаврентьева [12], Т. Салзірн [25; 49], В. Зіммера [50], В. Стигнєєва [28], А. Вартанова [5], Мастеркової-Тупіциної [44; 46], В. Агамова-Тупіцина [44], О. Раппапорта [22], Б. Гройса [7], Ю. Рупіна [23], Т. Павлової [18; 20; 38], Г. Скляренко [26], Н. Чех [31; 32; 34] тощо.

² У концепції гри Й. Гейзинги, яка є засадничою в цьому дослідженні, «<...> гра є добровільною поведінкою або заняттям, яке відбувається всередині деяких встановлених меж місця

народної сміхової культури М. Бахтіна тощо. Здійснено аналіз творів, текстів, наративних інтерв'ю митця та соціокультурного й історичного контекстів [1; 5; 15–20; 23; 24; 26; 31–36; 38; 39] його художньої творчості.

Дослідження проведено відповідно до плану дисертаційного дослідження «Феномен гри в художньої творчості Бориса Михайлова» у контексті дискурсу «Другий харківський авангард». Реконструкцію поняття гри у Б. Михайлова здійснено за допомогою суміжних понять: ігрова ситуація, простір гри, ігрова дія, ігровий предмет, мовна гра, святковість художніх образів, народно-святкові форми сміху карнавального типу тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Встановлено, що корпус сучасних наукових текстів більше фокусується на вивченні естетичних, онтологічних та методологічних підстав творчості харківських художників-авангардистів в останній третині ХХ століття. Впритул до дослідження феномену гри у творах Б. Михайлова¹ підходять дослідники Т. Павлова [18; 20; 38], О. Раппапорт [22], Н. Чех [31; 32; 34], Г. Склярєнко [26], Н. Бернар-Ковальчук [4], К. Яковенко [38; 39] та Г. Глеба [39]. Важливим для дослідження виявився голос самого Б. Михайлова. Під час бесід Б. Михайлова з Д. Десятериком [8], К. Вікуліною [6], В. Щеколдіним [37] концептуалізується слово «гра».

Під час аналізу творів Б. Михайлова дослідники звертаються до категорій *народної сміхової культури*, пов'язують твори Б. Михайлова з «карнавальною парадигмою» [38] або «карнавальною культурою». Виявлено деякі *народно-сміхові форми карнавального типу*, які митець використовує у художній творчості. Проте не встановлено відношення між дискурсом про народну сміхову культуру та поняттям гри. У попередніх розвідках було виявлено, але недостатньо проаналізовано ігрові передумови художньої творчості Б. Михайлова, не було здійснено аналізу та інтерпретації поняття гри, сформульованого митцем [8; 14].

У статті «Незакінчена дисертація» Бориса Михайлова: структурно-наративний аналіз фотосерії» (2019) визначено основні естетичні принципи творчості митця як «плавне перетікання одного елемента зображення до іншого, континуальність» [32, с. 256], тобто йдеться про *безперервне становлення та оборотність (перевертництво)*, що є характерною рисою карнавального народного світовідчуття, тощо; та одночасно

та часу за правилами, що добровільно взяті на себе, але, безумовно, обов'язкові, з метою, яка полягає в самому цьому занятті; що супроводжується почуттями напруги та радості, а також відчуттям інобуття у порівнянні з повсякденним життям» [30, с. 49].

¹ «Феномен — це явище чогось (сутності), бо, що саме себе виявляє, як предмета безпосередньо явленого свідомості» [цит. за: 46, с. 9]. Під час бесіди з Д. Десятериком Б. Михайлов (2007) зауважує: «Поєднання різних варіантів реального та вигаданого і є гра» [8].

«перервність, дискретність», що є завершеністю, «фактом» Буття, за О. Лосєвим. Там само вказано: «Героя Б. Михайлова цікавить справжнє Знання, що міститься в справжньому Бутті. А значить, його космос є рухомим, пластичним (у процесі становлення) та розумним одночасно» [32, с. 254]. Також зауважено, що художній творчості Б. Михайлова притаманна мовна гра та інші властивості. У тезах «Другий харківський авангард та маніпулятивні мистецькі практики» (2022) зазначено: «Космос Б. Михайлова характеризується не просто онтологічно, а й ігровим способом» [31].

За визначенням Т. Павлової² [16–20], Н. Чех [31; 32; 34–36], Г. Склярєнко [26], Н. Бернар-Ковальчук [4] та інших дослідників, перші етапи художньої творчості Б. Михайлова треба розглядати у контексті художніх рухів неофіційної культури СРСР. Г. Склярєнко у дослідженні «Інша фотографія» Бориса Михайлова: портрет країни, часу, людства» свідчить: «Його мистецтво органічно входить до проблематики незалежної культури радянського часу, з її відчуттям “змістового колапсу”, то комічної, то страхітливої переплутаності реального і нереального, доброго та злого, природи й культури» [26, с. 73].

Ключовою ідеєю дослідження Н. Бернар-Ковальчук «Харківська школа фотографії: гра проти апарату» постає ідея В. Флюссера [29] про гру Фотографа проти не тільки технічних можливостей апарату (apparatus), насамперед фотографічного, а й апарату ідеологічного. Дотримуючись висновків досліджень Т. Павлової [18; 20; 38] та О. Петровської [21], дослідниця зазначає: «Фотографічні “ігри” [представників ХШФ] також виявляються плідним методом для створення фікцій, маніпулювання часом, переінакшення історичних та культурних орієнтирів» [4, с. 185]. За визначенням О. Петровської: «Особливість Михайлівських карток полягає, однак, у тому, що вони навмисне й зухвало безглузді, так що подія, публічна чи приватна, або зовсім відсутня, або підмінена, або знижена необов'язковою гумористичною жестикуючістю» [21, с. 52].

Вихід за межі нормативності, травестія³, надлишковість у творах Б. Михайлова «Червона серія», «Лурики», «В'язкість», «Історія хвороби» та у фотографічній серії «Якби я був німцем» «Групи швидкого реагування» (1994–1996) зазначено у публікації

² Т. Павлова — історик мистецтва, авторка теоретичного дискурсу про Харківську школу фотографії, учасниця художнього процесу в Харкові з 1976 року. За Т. Павловою: «... слід вважати часом введення харківської фотошколи у дискурс сучасного мистецтва» [20] 1990-ті роки.

³ За визначенням К. Яковенко та Г. Глеби, «... травестія як художня форма позначає <...> перехідний процес з однієї символічної системи в іншу, що змінює стани та видозмінює контекст сприйняття. Тобто травестія створює обставини, за яких перехід є ігровим, зрозумілим і відповідно легітимним» [39, с. 92].

К. Яковенко та Г. Глеби (2020) у контексті дослідження квір-культури в Україні. Дослідниці спираються на наукові тексти Т. Гундорової, яка розглядає колоніальний кітч як «особливий спосіб інтерпретації “іншого”» [39, с. 93]. О. Раппапорт (2002) робить описово-феноменологічний аналіз фотографічної серії Б. Михайлова «Історія хвороби» (1997–1998), що була вперше представлена у лондонській галереї «Саатчі» у вересні–листопаді 2001 року. Мистецтвознавець звертається в дослідженні до категорій *народної сміхової культури*, розглядаючи «михайлівські ігри» з людьми без певного місця проживання. Він зазначає, що у цій серії митець *скасовує опозицію символічного «верху» та «низу»*, культура «сплющується» до рівня площини [22].

Джерельну базу дослідження становлять також опрацьовані автором матеріали колекцій дослідницької платформи РАС, НАОМА, Харківської муніципальної галереї, ОХМ, МСМО, МОКСОР, RAAN, приватних колекцій та архівів у Харкові, Києві тощо; бесіди та записи наративних інтерв'ю, виконані завдяки участі в науковій програмі «Архівне літо» МСМ «Гараж»¹. На думку автора, вивчення творчого доробку Харківської школи фотографії та художньої творчості Б. Михайлова потребує подальшого наукового дослідження. Також є перспективним вивчення у майбутньому взаємоперетинів та впливів авангардних течій у художній культурі Радянського Союзу у 1960-ті — 1980-ті роки.

Мета статті: виявити, у чому, за Б. Михайловим, полягає «ігрова позиція», ігрова дія, ігрова подія (Гра); здійснити аналіз ігрової діяльності митця на першому етапі його художньої творчості. Для цього необхідно: виявити та проаналізувати витоки художньої творчості Б. Михайлова, особливості феномену гри у творах Б. Михайлова відповідно до концепції народної сміхової культури М. Бахтіна та концепції гри Й. Гейзінги; встановити зв'язок поміж поняттям гри та народно-святковими формами сміху, які використовує Б. Михайлов.

Виклад основного матеріалу дослідження. Після Другої світової війни унаслідок руйнування міжконфесійних бар'єрів, потужного протivoєнного руху, нових філософських течій у світі, «вибуху» гуманітарної творчості у Радянському Союзі, «уявної всюдозволеності» тощо у багатьох сферах діяльності з'явилися неофіційні спільноти [4; 20; 23; 31–33]. Феномен «Другого харківського авангарду» у 1960-ті роки пов'язаний передусім з іменами митців В. Бахчаняна, В. Черкашина, Є. Павлова, Ю. Рупіна, Б. Михайлова та інших, які використовували у мистецькій практиці видовищні та словесні форми народної культури. Народний сміх не тільки «запліднив» їхню творчість, він був також «запліднений» їхньою творчістю. У 1960-ті — 1970-ті роки

харківські митці були ключовими фігурами у театралізації візуального мистецтва, відтворенні гри, сміхової народної культури та сатири в Україні та за її межами.

Театральність², карнавальне світовідчуття, народно-майданний фольклор та театралізація життя³ було ігровими передумовами до мистецької практики харківських художників-авангардистів. Б. Михайлов та його сучасники були знайомі з історією культури сміху з античності до сучасності завдяки кіно та телебаченню, театральному мистецтву та розвитку видавничої справи у Радянському Союзі після Другої світової війни. Стихийний народно-святковий сміх митців трансформується у стан «художньої усвідомленості» та цілепокладання у період «розвиненого соціалізму». На художню творчість Б. Михайлова мали вплив мистецькі практики та твори художників першого (історичного) авангарду у 1910-ті — 1930-ті роки та митців «Russian New Wave»⁴ у 1960-ті — 1980-ті роки [23; 44–46]. Створення «книг художника» (*artist's book*) — одного з різновидів текстового об'єкта, було улюбленою мистецькою практикою харківського «художника слова» В. Бахчаняна, відомого словесними й візуальними колажами та художніми акціями, які митець здійснював із кінця 1950-х років. В. Бахчанян жив та працював в еміграції з 1974 року. В. Бахчанян, В. Черкашин, Є. Павлов та інші митці у 1960-ті — 1980-ті роки здійснювали гепенінги, перформанси та інші художні акції незалежно один від одного. В. Черкашин з 1962 року фіксує на фотоплівку гепенінги, багаторазово виступає у серіях, заснованих на фотографії, актором та режисером-постановником видовищних форм карнавального типу. І. Кабаков у другій половині 1960-х створює графічні серії, а у 1970-ті роки — низку художніх наративів у формі графічних альбомів з текстами про вигаданих

² Театральність — властивість людини (інстинкт, за М. Єврейновим) перетворювати себе та навколишню дійсність на «інше».

³ Театралізація життя здійснюється й завдяки державним чи релігійним святкам, що нагадують громадянам про важливі історичні або релігійні події та надміру демонструють символи державної влади тощо. Б. Гройс зазначає: «...у своїх творах (особливо ранніх, радянських часів) Михайлов показує людей переважно на парадах, сімейних святках, спортивних змаганнях, пікніках чи під час дружніх зустрічей. За таких обставин люди, як відомо, намагаються причепуритися та прикрасити себе — тобто організувати свій зовнішній вигляд відповідно до власного смаку. Саме це прагнення мати добрий вигляд й фіксує Михайлов» [7, с. 6].

⁴ Ідеться про В. Бахчаняна, Е. Булатова, І. Кабакова, В. Пивоварова, Р. та В. Герловіних, Е. Гороховського, А. Рубінштейна, Д. Пригова та інших. «Russian New Wave» — термін історика мистецтва, арт-куратора М. Мастеркової-Тупіциної, дослідниці авангардних течій у другій половині ХХ століття та радянського мистецтва 1920-х — 1930-х років, кураторки проекту «Russian New Wave» (04.12.1981–28.02.1982) в Norton T. Dodge's Contemporary Russian Art Centre of America.

¹ Ідеться про бесіди автора статті з учасниками мистецького процесу у РСР в останній третині ХХ століття — В. Черкашином, Т. Павловою та іншими.

персонажів¹, влаштовує закриті покази альбомів у себе в майстерні [4; 26; 36]. Вислів І. Кабакова про «плаваючу громадянську потребу» [46] в радянській естетиці стає можливістю для гри Б. Михайлова «в мистецтво» та «в соціальне». Б. Михайлов звернувся до мистецьких практик, що мають вербальну природу, пізніше, у 1980-ті — 1990-ті роки. Першим текстовим об'єктом Б. Михайлова була «Незакінчена дисертація» (1984–1985) — оформлений художній нарратив, зроблений у документальній стилістиці, який вперше вийшов друком у 1998 році [46].

Б. Михайлов свідчить, що «ігрова позиція [ігрова ситуація] <...> цікава, бо грає [співвідноситься] з документальністю². Це може бути гра в документальний альбом, гра у свій альбом, гра в дисертацію, гра в книгу. Гра в різні типи [тобто форми репрезентації твору] — це і є фотографічний концептуалізм» [6]. Тобто митець безпосередньо пов'язує поняття гри із сучасною йому 1) дійсністю, 2) формотворчістю та 3) створенням різноманітних форм репрезентації художнього твору. За Б. Михайловим: «[Автор] повинен сам вміти дістати інформацію, повинен сам знайти щось, а потім зробити з цього станковий твір. Такий мій шлях» [6].

«Тема народження нового, оновлення, [з архаїки до Середніх віків] органічно поєднувалася з темою смерті старого у веселому та знижуючому плані, з образами жартівського карнавального розвінчання» [3, с. 89]. Образи «матеріально-тілесного низу» у душі Ф. Рабле не могли бути представлені в офіційній радянській культурі та ідеології, тож підлягали цензуруванню. Учасники неофіційного художнього руху в СРСР у 1960-ті — 1980-ті роки «омінають» цензуру, створюючи ігрові ситуації та/або виконуючи ігрові дії. Як «ігрові предмети» митці використовували ready-made об'єкти, ідеї, події, художні стилі тощо. Серед ready-made об'єктів були автопортрети або фотографії інших людей, текстові об'єкти тощо. Під час ігрової події митець (автор(-и) події) визначає правила, що є обов'язковими до всіх її учасників. Акт художньої творчості, вочевидь, характеризується суб'єктивним плином часу та відчуттям інобуття порівняно з повсякденним життям, проте не кожна художня подія є Грою.

Будь-яке свято є важливою первинною формою культури, що пов'язане з глибоким сутнісним сенсом та має світоглядний зміст. Під час народних (неофіційних) свят здійснюється тимчасова відмова від соціальної дистанції між учасниками, таким чином створюються умови для здійснення «ігрової ситуації», тобто, за Б. Михайловим, виникає «ігрова позиція». Метою ігрових дій є зміна повсякденного життя

¹ Йдеться про графічні цикли І. Кабакова «Десять персонажів» (1970–1975) та «На сірому та білому папері» (1975–1978).

² Куратор департаменту фотографії МОМА К. Баяк щодо художньої творчості Б. Михайлова використовує термін «документальний стиль» [36].

на інобуття (condition) та «оборотність» — перетворення речі або положення (position), зміна сенсу (sense, significance) тощо на протилежне та навпаки. Таким чином, використання митцями народно-святкових форм сміху за умови ідеально-реального «скасування ієрархічних відносин між людьми», відповідно до концепції М. Бахтіна, є ігровими діями. Коли народно-святкові форми сміху відтворюються у певний час та певному місці, де встановлюється правило «карнавальної свободи», неофіційне свято перетворюється на ігрову подію (Гру), що узгоджується з концепцією гри Й. Гейзинга.

Народна культура будується, за М. Бахтіним, як *народія на офіційну культуру*. Художники-авангардисти за часів «розвиненого соціалізму» перетворювали радянські та закордонні ідеологічні візуальні та вербальні коди та образи на «смішне ніщо», використовуючи для цього мову карнавальних форм. Усі вказані художники з Харкова застосували у мистецькій практиці досвід створення «наївної» та постановочної фотографії, техніку «накладання» (монтажу, колажу), серійність³ та інші художні прийоми, що перевизначали чинні на той час уявлення про межі художньої творчості та/або руйнували загальноприйняті форми репрезентації творів мистецтва.

В. Стігнєєв зауважує, що «наївний підхід до природи та людей, навіть технічні невдачі у прояві та друці, смішні рамки чи “неправильна” композиція, ризиковане розфарбування⁴ та інші <...> виражальні засоби» [28, с. 258] були особливою фотографічною мовою, яка дозволяла авторам передавати *щирість сприйняття* та «чуттєве переживання матеріалу». Т. Салзірн зазначає: «Розфарбовування та тонування в серіях <...> надавало фотографії одухотвореності, рукотворності, розставляло авторські акценти» [25, с. 8]. «Погана» якість зображень — характерна риса «наївної» (аматорської) фотографії — стає для Б. Михайлова одним із виражальних засобів. Пізніше митець свідчить, що розглядає «погану» якість зображення метафорично, як «плівку» перед зображенням. Він говорить про те, що «різні “погані” плівки — це і є різні методики, за допомогою яких працюють з фотографією. Тут теж треба знайти нові ходи, пікселі [тобто художні прийоми, виражальні засоби], які стануть між зображенням та глядачем» [6].

На першому — «метафоричному» етапі творчості, з 1966 по 1980 роки, Б. Михайлов створює одиничні статичні та динамічні сюжети у фотографії та відкриті ряди фотографічних зображень, які демонструють

³ Є. Павлов — автор фотосерії «Скрипка» (1972) зазначає: «Слово “серія” тоді тільки входило в наш побут і робити якусь протяг, серію було новацією» [4, с. 301].

⁴ Під час виставки «Multiple Exposures: Ukrainian Photography Today» в США у 1995 році, куратором якої був Б. Михайлов, В. Зиммер зазначає «яскраве ручне забарвлення поширене повсюдно» [50, с. 12] як характерну рису української фотографії.

неофіційну «правду життя» та, вочевидь, мають риси народно-святкової сміхової культури, де яскраво проявляється почуття натури митця. На цьому етапі у творах Б. Михайлова переважають *мотиви матеріально-тілесного начала життя, хтонічні міфологічні мотиви* (див. серії «Сюзи», «Краса» тощо). Митець створює поетичні (серії «Танці», «Город», «Бердянськ» тощо) та карнавальні-гротескні образи (серії «Календарі», «Бутерброд(-и)» / «Накладання» / «Superimposition»; «Червона серія» («Красная серия») / «Червоне» («Красное») / «Red») тощо, які були насичені народно-святковим сміхом. Під час знімання Б. Михайлов створює особливу майданну атмосферу «вільної та веселої гри, в якій високе та низьке, священне та профанне врівноважуються у своїх правах та залучаються в один дружний <...> хоровод» [3, с. 174]. Використання *побутових мотивів* простежується упродовж усієї художньої практики митця. Митець звертається в цей час до досвіду «наївної» фотографії «щоб пам'ятали, що я розумів та відчував [,] та як я жив [,] <...> тощо [,] хоч це [,] мабуть [,] нічого не важить для всіх» [44, с. 87], що має форму фотографічних щоденникових записів [32; 38]. З 1970-х років митець робить фотографічні зображення методом «лурик»¹.

У 1970-ті роки Б. Михайлов та інші професійні фотографи не лише у Харкові перезнімали, збільшували та розфарбовували чужі автентичні зображення. Технологічний процес виготовлення «луриків» описує Ю. Рупін у романі «Лурики» [24]. Михайлівські «Лурики» як концептуальний проект, за свідченням співорганізатора та керівника фото клубу у Палаці студентів у Харкові (1984–1988) М. Педана, вперше було представлено публіці під час виставок «Ф–87» або «Ф–88» у Харкові. Фотограф вказує, що «лурики робили всі, але він [Михайлов] придумав зробити з них мистецтво» [4, с. 346]. Б. Михайлов створює проект «Лурики», починаючи з 1982 року [49, с. 9], тому ми будемо розглядати цей твір в іншому дослідженні.

У 1960-ті — 1970-ті роки чужі («анонімні») фотографії у свої серії додавали В. Черкашин («Грізна допомога В'єтнаму. Ось вона!», 1966; тощо), В. Луцкус («Міми», 1968–1971; «Розмова про старовинну фотографію», 1969–1987; тощо) та інші митці. В. Луцкус наводить Л. Аннинському — автору книги «Сонце в гілках: нариси литовської фотографії» (1984) список своїх фотографічних циклів у хронологічному порядку. Серед інших у списку вказано цикл «Міми», заочно представлений в ХОФК у 1970 році. За свідченням В. Луцкуса: «Йдеться не про пантоміму як таку. Це — *поведінка людини*. Альбом

¹ Створення «луриків» з фотографій «на пам'ять», які були зроблені на замовлення у фотографічній студії (ательє) або для себе, у 1970-ті — 1980-ті роки було розвинутим підпільним бізнесом у Радянському Союзі. Див.: [24]. Про михайлівські «Лурики» див.: [23; 25; 45; 47], [28, с. 239], [26, с. 90], [4, с. 91–106, 344, 346].

робився собі, для самоконтролю. До нього входять цикли “Погляд на старовинну фотографію”, “Їжа”, “Двоє”, “Портрети та жанрові знімки”» [цит. за: 5, с. 201]. Схожу мотивацію виявлено автором цього дослідження і в ранніх творах В. Черкашина [34]. «В. Луцкус говорив, що фотограф має вивчати, “як знімають у народі”. В. Луцкус прагнув простого та “чесного” негативу» [12, с. 21]. За свідченням Б. Михайлова [14], В. Луцкус мав значний вплив на його формотворчість. У 1970-ті — 1980-ті роки з чужими фотографічними архівами працювали митці Е. Гороховський («Сімейний портрет», 1975; «Гра в літачки», 1978; «Метаморфози», 1979 та ін.), В. Черкашин («Шість персонажів у пошуках автора», 1987 тощо), Є. Павлов («Архівна серія», 1965–1988; «Життя заводу», 1990 та ін.), О. Шульгін («Чужі фотографії»², 1987) та інші³. Мистецтвознавець О. Лаврентьев зазначає, що анонімна фотографія у 1980-ті роки стає одним із полюсів сучасної фотографічної культури.

Створення перших художніх наративів у фотографії харків'янами В. Черкашином [34], Є. Павловим [17; 35], Ю. Рупіним [17; 23] у 1960-ті — на початку 1970-х років було важливою подією в історії сучасного мистецтва України. «Суто нарисний (а не виразний) жест, — за Р. Бартом, — і окреслює якесь знакове поле, що не має вихідної точки» [2]. В цей час найменування фотографічних серій, тобто Слово (сонцерт) набуває сенсу експресивного особистісного висловлювання, тобто, за О. Лосевим, стає Міфом. Т. Павлова (2007) зазначає, що Б. Михайлов лише через роки об'єднав фотографії у концептуальні серії «Горизонтальні картинки» / «Вертикальні календарі» (1968[?]), «Сюзи» (1960[?]-1970[?]), «Червона серія» (1968-1975[?]) та «Накладання» (1968-1975[?]) тощо. Найменування окремих творів та відкритих рядів фотографічних зображень на першому етапі творчості митця мало риси міфічної свідомості, було абсолютно безпосереднім, наївним і загальнозрозумілим. Встановлення часу створення фотографічних циклів та серій Б. Михайлова виходить за межі цього дослідження. Проте автором цього дослідження встановлено, що на одному із зображень наочної агітації у «Червоній серії» / серії «Червоне»⁴ — плакаті на честь створення Червоної / Радянської Армії вказано 1918–1979 роки, таким чином, час створення цієї серії охоплює 1968(?)–1979 роки.

² Серія О. Шульгіна «Чужі фотографії» вперше була презентована на першій виставці аматорського Творчого об'єднання «Ермітаж» у 1987 році.

³ І. Кабаков використовує чужі зображення та фотографії в альбомі «У нас у Бердянську» (1988/2004), що включає серію «Фотографії Юди Блехнера (1886–1966)», в альбомі-інсталяції «Ольга Георгіївна, у Вас кипить...» (1984), у просторовій інсталяції «Лабіринт. Альбом моєї матері» (1990) тощо.

⁴ Див. матеріали RAAN: Борис Михайлов «Красное» [in Russian] з приватної колекції М. Мастеркової-Тупіциної та В. Агамова-Тупіцина.

Якщо в перших концептуальних фотографічних серіях Є. Павлова «Скрипка» (1972) та В. Черкашина «Кінець гіпи. Ритуальний постриг» (1972) з'являються риси становлення героя класичної форми розповіді, що «визначає свою міру загального, його контекст, і тим самим виводить із глухого кута приватного» [1, с. 41], то у фотографічних циклах Б. Михайлова на той час присутні риси «свідомо приватного», де він використовує християнізовані форми фольклорного сміху¹. Митець створює в цей час гротескні образи, наприклад, образ Богоматері у фотографіях під назвою «Наречена» («Біла вікна»)², де зображено вагітну жінку. У художній творчості Б. Михайлова, окрім «Різдвяного сміху», існує й традиція «сміху Великодня», тобто мотиви «зняття з хреста», «оплакування» («Г'єта»), «покладання до гробу» Сина Людського тощо. В обох випадках ідеться про пристосовану до християнських поглядів форму народного сміху — «веселі рекреації», тобто відпочинок від побожної серйозності, або, за М. Бахтіним, «чернецькі жарти» («Юса топасогум»).

Згідно з архівними документами, Б. Михайлов був членом Харківського обласного фотоклубу (ХОФК) з 1966 року³ та членом неофіційної спільноти — гурту «Час» («Время», 1971–1983) з моменту його існування. *Жарт, редукований сміх*⁴ і *сатира*, тобто образне заперечення сучасної дійсності, та водночас «утвердження кращої дійсності (Ідеалу як вищої реальності, за визначенням Шіллера)» [цит. за: 31] були характерними рисами першого періоду художньої творчості Б. Михайлова та інших членів ХОФК. За М. Кузьмою, «традиційне бачення мистецтва як засобу передачі політичних цілей виключало новаторство. З позиції чиновника, мистецтво мало бути контрольованим — адже воно є найбільш вибуховим і віддзеркалює певну ситуацію — стан країни» [11]. Харківські фотографи-авангардисти ставили перед собою питання: «Що сьогодні можливо називати мистецтвом?»; питання про сутність понять античної естетики — Краса⁵ та Катарсис⁶ тощо, про змі-

¹ Див. книгу Ю. Рупіна «Щоденник фотографа» [23], відгуки відвідувачів виставки ХОФК (1972) та матеріали Архіву Музею Харківської школи фотографії (MOKSOP).

² Див. книгу відгуків відвідувачів звітної виставки ХОФК до 55-річчя СРСР (1972, листопад) з архіву MOKSOP.

³ Див.: там само.

⁴ Сміх, за визначенням С. Аверінцева — це стан своєрідного визволення, перехід «від деякої несвободи до деякої свободи» [1, с. 345], а також засіб «осоромити, знеславити й повернути в ніщо силу страху» [1, с. 347].

⁵ За визначенням О. Лосева, поняття Краси за часів античності було пов'язано переважно з будовою речі, а також та всього космосу. «Згідно з античним уявленням, в основі Краси лежать міра, порядок, чіткість кордонів, гармонія, симетрія (Демокрит, Платон, Арістотель, Плотін)» [27, с. 289].

⁶ Катарсис за античних часів позначає сукупність всіх

ну канону у радянській естетиці, який відтепер у їхньому колі позначає здивування та шок. Б. Михайлов свідчить: «Ідеальне було метою мистецтва, але це не означає, що радянська людина була такою» [10]. «Дегероїзація», тобто «зниження» образів «радянського», було формою спротиву соцреалістичній «правді життя», основним мотивом та рушійною силою гурту «Час». За свідченням Ю. Рупіна [23] та Т. Павлової [16; 17], назва гурту мала амбівалентний сенс. По-перше, це була *пародія* на назву інформаційної програми «Время» Центрального телебачення СРСР, яка вперше вийшла в ефір 1 січня 1968 року. По-друге, за Т. Павловою: «... зміст [назви гурту був] закладений у невразливу для цензури вербалізацію значення “contemporary”» [17, с. 31].

Усі учасники гурту «Час» у 1960-ті — 1970-ті роки ставили питання щодо власної культурної ідентичності. Вони зверталися у мистецькій практиці до повсякденного життя свого оточення. З 1970-х років «... у Харкові активно розвивалася традиція спільних знімачь» [16], де найближче оточення та самі фотографи були моделями один для одного. Харківські митці здійснили «реабілітацію» оголеного тіла у мистецтві Радянського Союзу як реакцію на аскетизм, що був присутній у ЗМІ. Зображення оголеної жіночої та чоловічої натури є багатозначним у мистецтві фотографії. За М. Євреїновим, публіці цікаво, як саме подана *нагота*, «<...> яка зводиться в одних випадках до *голизни*, а в інших, яка *підноситься до “покрову духовного”*» [9, с. 527]. В умовах прихованої у Радянському Союзі сексуальної революції харківські митці створювали поетичні образи й *фотографічні еротичні жарти*. Еротичні сюжети, де анатомія людини «малюється» гостро театралізованою, були притаманні творам більшості членів гурту «Час» (див. твори Є. Павлова, Ю. Рупіна, О. Мальованого, Б. Михайлова тощо) та колажам В. Бахчаняна й В. Черкашина.

С. Аверінцев у статті «Про дух часу та почуття гурму» порівнює сексуальну революцію у другій половині ХХ століття з революцією проти прав *Еросу*. «Уявна всюдозволеність — “Забороняти заборонено!”», як писали на стінах у Сорбонні у 1968 році, — передбачає, проте, одну приховану і тому дуже важливу заборону: *Еросу* [у дусі давньої традиції геніальної еротики] заборонено щось означати, мати сенс. Але в абсолютній залежності від сенсу *Ероса* перебуває саме можливість *Сміху*, який стосується *Еросу*» [1, с. 417]. Тобто за цих умов у 1960-ті — 1970-ті роки, за свідченням С. Аверінцева, не може здійснитися «*безцеремонний сексуальний жарт*», на кшталт «Декамерона» Дж. Бокаччо чи «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф. Рабле. Проте саме за цих часів Б. Михайлов створює *фотографічні еротичні*

людських чеснот (Платон). «Б. Брехт назвав арістотелівський Катарсис “омоюванням”, яке “здійснялося безпосередньо заради задоволення”. <...> Згідно з Лессінгом, Катарсис очищає пристрасті, зводячи їх до ступеня “досвідів добробуту”» [27, с. 254].

жарту — накладення слайдів («бутерброди») за допомогою методу «вертикального» монтажу¹ кольорових діапозитивних (слайдових) плівок та отримує таким чином безліч поєднань зображень. Одне з перших рядів михайлівських «накладень» мало назву «Краса», де митець з'єднує еротичні сюжети й пейзажі та створює поетичні образи. Згодом він з'єднує еротичні й побутові сюжети та створює таким чином гротескні художні образи раблезіанського типу. Карнавальне світовідчуття Б. Михайлова призводить до появи в його творах гри «різних ступенів реальності самого буття», в його творах здійснюється *перетворення сенсів*. Наслідуючи ідею М. М. Бахтіна, я відношу цю естетичну програму Б. Михайлова до гротескного реалізму. За визначенням М. Бахтіна, «... сутність гротеску [полягає] саме в тому, щоб висловити суперечливу й дволику повноту життя, що включає заперечення та знищення (смерть старого) як необхідний момент, що невіддільний від утвердження, від народження нового та кращого. При цьому найбільш <...> матеріально-тілесний субстрат гротескного образу (їжа, вино, продуктивна сила, органи тіла) має глибоко позитивний характер» [3, с. 71]. У михайлівських «накладеннях», як і в Середні віки, носієм матеріально-тілесного початку є «ні окрема біологічна особа, ні <...> індивід, а народ, що вічно росте та відновлюється у своєму розвитку» [3, с. 24], де *все тілесне перебільшено та надміру*. Прозорість слайдової плівки дозволяла митцю встановити невидимі оку смислові зв'язки між двома зображеннями. Б. Михайлов жартома свідчить: «... якщо розуміти технологічний процес бутербродів, можна сказати, що через дупу [тобто *чуттєвий низ*, за М. Бахтіном] можна було побачити весь світ. Через прозорість тіла було видно все інше, тому у «Вчорашньому бутерброді»² тіло для мене було необхідне. <...> І це було переведення видимого світу в чуттєво-катарсичну форму, образність того часу» [14].

Протягом першого періоду художньої творчості сміх Б. Михайлова ще остаточно не перетворюється на *сатиру*, тобто «голе осміяння», «в ньому ще звучать тони урочистості народження та оновлення» [3, с. 73]. Тобто сміх Б. Михайлова є амбівалентним, універсальним та всенародним, має народно-святковий карнавальний характер та спрямований на все й до всіх. «Вихвалання» або «увінчання» та водночас «осміяння» або «розвінчання» жіночих та чоловічих образів стає постійною мистецькою практикою Б. Михайлова. Репрезентація фотографічних зображень «слайд на слайд» була поширеним явищем за кордоном

¹ Б. Михайлов створює відкриті ряди подвійних кольорових фотографічних зображень, зроблених на слайдову діапозитивну плівку ORWOCHROM, які були зафіксовані однією рамкою камери, та демонструє ці зображення за допомогою діaproектора.

² Див. фотографічні серії Б. Михайлова «Yesterday's Sandwich» [42; 43].

у 1960-ті — 1970-ті роки, проте в СРСР вона залишалася новаторським рішенням до середини 1980-х. Б. Михайлов у цей час влаштовує слайд-покази своїх «накладень» «під музику» вдома, у квартирах друзів, у клубах [34, с. 149] та під час фотографічних семінарів не лише в Україні, а й за її межами³.

У другій половині 1960-х — першій половині 1970-х років *сміхова народна культура, естетика New Wave у закордонному кінематографі й естетика поетичного (авторського) радянського кіно*⁴ стають ігровими передумовами до художньої творчості В. Черкашина та деяких членів гурту «Час», які діяли у Харкові незалежно один від одного. *Карнавалізацію фотографії* митці здійснювали за допомогою *мови народно-святкових форм сміху карнавального типу (народії, травестії, «зниження», профанації, блазнівського увінчання та розвінчання тощо) та карнавальних образів*. Народно-святкові форми, які використовує Б. Михайлов на цьому етапі творчості, мають амбівалентний, карнавальний характер. Вони, з одного боку, не суперечать офіційній (тобто «серйозній») культурі СРСР періоду закінчення «Відлиги» та «застою», с другого боку, належать до народної культури сміху. Митець створює зображення анонімних суб'єктів різних соціальних груп та фіксує на фотоплівку семіозис ідеологічних кодів та образів періоду «розвиненого соціалізму», що охоплює VIII–X п'ятирічки у Радянському Союзі. Офіційні державні свята та інші офіційні події на фотографічних зображеннях митця перетворюються на свята карнавального типу, демонструючи *амбівалентність (похвала та лайка), дво-світність* того, що відбувається. Фотографічний цикл Б. Михайлова «Календарі» формально пов'язаний із народно-святковими формами культури сміху карнавального типу, з колообігом життя, образами циклічного перебігу часу і ярмаркової (карнавальної) площі в душі М. Бахтіна.

«Червона серія» Б. Михайлова — фотографічна реєстрація повсякденного життя радянських громадян та офіційних урочистостей: святкування пам'ятних дат, оглядів, демонстрацій трудящих на честь свят до «Першотравня» (Міжнародного дня солідарності трудящих) або «7 листопада» (дня жовтневого перевороту в 1917 році у Російській імперії) тощо — була створена репортажним та постановочними методами знімання і спершу мала художню форму фотонарису. Проте згодом Б. Михайлов додає до серії зображення, що мають

³ Див. публікацію у часописі «Радянське фото», де йдеться про показ слайдів Б. Михайловим під час фотографічного семінару у Таллінні у 1982 році [15, с. 27].

⁴ Б. Михайлов свідчить: «... я шукав аудиторію за межами групи харківських фотографів. Часто це були різні представники культури, які приїздили до Харкова: поети та, головне, оператори та режисери. З середини 70-х [я] став [приїздити до Прибалтики та Москви]» [14].

наочні риси *карнавального сміху* та створює низку карнавальних образів. Митець створює зображення, які було пронизано «пафосом змін та оновлень, свідомістю веселої відносності панівних прав та влади» [3, с. 14]. Митець робить в серії й акценти на зображенні предметів червоного кольору: гаслах, державному прапорі Радянського Союзу, прапорах союзних республік, прапорах РА, ВМФ, ВПС; на зображенні монументів, наочній агітації¹ (вивіски, рекламні плакати, афіші тощо), транспорту, елементів одягу тощо. Б. Михайлов перетворює ці зображення на елементи народного карнавалу, посилюючи контраст та застосовуючи техніку наївної (аматорської) фотографії.

Образи в «Червоній серії» мають амбівалентний сенс, бо, по-перше, теорія та практика будівництва комунізму мала непереборні суперечності. Державний план про побудову комунізму в Радянському Союзі до 1980 року не був здійснений, проте ще у 1967 році його замінили на концепцію «розвинутого соціалізму». По-друге, наочна агітація (реклама) за своєю природою утопічна та в цей час постає симулякром — «копією копій», за Платоном, й ні до чого не відсилає. Митець фіксує приклади театралізації життя, в яких простежується *мотив безглуздості життя*. Типові зображення В. Леніна, образи будівельників комунізму у СРСР та захисників Вітчизни, портрет першого секретаря Московського міськкому КПРС (1967–1985) В. Гришина тощо на фотографіях Б. Михайлова стикаються з іншими елементами, що надають зображенню протилежного сенсу. Тут молоде йде на зміну старому, або застаріле оточує нове, тобто митець створює низку *карнавальних образів*. *Редукований сміх* Б. Михайлова на цих зображеннях межує з *політичним жартом та сатирою*. Портрет «товариша Гришина», вочевидь, Б. Михайлов зняв за межами рідного Харкова. В. Гришин у 1985 році був другим кандидатом на пост Генерального секретаря КПРС поряд з М. Горбачовим. Тобто Михайлов у цій серії здійснює водночас «*блзнівські увінчання*» та «*розвінчання*» лідерів держави

¹ У «Червоній серії» Б. Михайлов зафіксував на плівку гасла та заклики, які було зроблено засобами наочної агітації: «Ми будемо комунізм!», «З партією Леніна до нових перемог!», «Честь та слава трудівникам села!», «Хто читає, той знає багато», «Ми приведемо до перемоги комуністичної праці. В.І. Ленін», «[Слава Союзу Радянських Соціалістичних Республік!», «[...] твій внесок у п'ятирічку?», «[Улюбленому міс]ту — зразковий громадський порядок!», «Депутати є повноважними представниками народу в Радах народних депутатів» тощо. У наведених закликах слова мають залучати громадян до Піднесеного (Ідеалу) — ідеї комунізму, проте вони насичені народно-святковим сміхом. Ці заклики було пронизано не тільки найвищим ступенем панівної риторики, це була найвища міра гротескного реалізму, бо епоха «розвинутого соціалізму» з прикметами деградації вже розпочалася.

у радянський період.

Митець фіксує («вихоплює з життя») та створює в серії низку ігрових ситуацій. Зображення Б. Михайлова з «Червоній серії» *профанують*, «знижують» символи державної влади, тобто «*дегерітують*» типові образи радянської культури. Наприклад, на одному з зображень глядач бачить портрет першого космонавта Ю. Гагаріна, якого митець зняв на тлі вуличної торгівлі та зовнішньої реклами середньо-технічних навчальних закладів Харкова. На іншому — зображення жінки, що падає в сніг на гірськолижному курорті, на тлі державного прапора та банерної розтяжки з рекламою першого в Радянському Союзі кольорового телевізора «Райдуга». Б. Михайлов поєднує в серії «*увінчання*» чоловіків та жінок — трудівників, ветеранів праці зі «*блзнівським розвінчанням*», що здійснюється завдяки міміці та жестам героїв. Метафоричний портретний ряд чоловіків: хлопчик під час гри, дитина з жовтковою зіркою, підліток, студент, військовослужбовець, дорослий чоловік (інженер), ветеран праці тощо створює образ пересічного радянського громадянина та нагадує карнавальний символ — *колесо, колоберт життя*. Карнавальні образи напівоголеної жінки, яка лежить на вуличній лаві з книгою в руці; напівоголений торс корпусентної жінки на пляжі, знятий зі спини; молодої жінки, яка сидить навпочіпки, знятий у профіль, тощо нагадують образи з класичних творів мистецтва («*лежачої оголеної*» та водночас Каліопи; античного посуду та Афродіти; Матері Землі та сфінкса). За М. Бахтіним, «тілесний низ, зона продуктивних органів, — низ, що запідає і народжує» зберігає «сутєвий зв'язок з народженням, родючістю, оновленням, добробутом» [3, с. 160]. *Амбівалентність сміху, спрямованого до всіх*, присутня і в альбомах фотографій Б. Михайлова «Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers» (фото з серії «Бердянськ. Пляж. Неділя з 11:00 до 13:00»² та ін.) [48], «Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion — Reportagen sozialer Wirklichkeit» (фото із серії «Четвірки») [47], «Boris Mikhailov. The Hasselblad Award 2000. Photographs from the series "Dance"» (серія «Танці», 2000) та в авторських книгах «Suzi et Cetera» (з серії «Сюзі») [40], «Yesterday's Sandwich» (із серії «Накладання») [42; 43] тощо. *Перехід сміху* Б. Михайлова до себе у творах в 1980-ті роки, де потік внутрішньої мови митця був втілений на папері або фотографічному зображенні, маркує початок у 1980-ті роки

² Серія фотографій «Бердянськ» створена репортажним методом зйомки. У каталогах до виставок «Я ні Я» (галерея «Postscriptum», Санкт-Петербург, 1994) та «Біла земля» (ХЛ галерея, Москва, 1994) ця серія маркована 1980 роком [25; 49], а в інших джерелах — 1981 роком. Зображення із цієї серії використані при оформленні каталогів до численних колективних виставок за кордоном у 1986, 1990, 1996 роках тощо.

наступного — «концептуального» етапу його художньої творчості¹.

Насамкінець відзначимо, протягом першого, «метафоричного» етапу художньої творчості Б. Михайлов накопичує власний архів фотографій. З 1966 по 1980-й роки митець працює як із авторською, так само з чужою (анонімною) фотографією. Він використовує деякі мотиви та стилізує художні образи, створені представниками світового мистецтва та авангардних течій у культурі СРСР. Б. Михайлов стилізує міфологічні, історичні та фантастичні мотиви образотворчого мистецтва² та літератури на всіх етапах творчості. Стилізації Б. Михайлова — і натуральні, і вигадані. Стилізації Б. Михайлова мають натуральні та вигадані зразки.

Б. Михайлов здійснює у творах «осміяння», профанізацію чоловічих та жіночих образів, «зниження» образів «радянського», «блазнівські увінчання та розвінчання» лідерів держави тощо, тобто використовує народні форми сміху карнавального типу. Відкриті ряди фотографічних зображень набувають художніх форм у вигляді закритих слайд-показів та показів тематичних серій фотографій.

Аналізуючи природу власної фотографії, у 2020 році Б. Михайлов скаже: «Накладення картинки на картинку — це маніпуляція³. Малювання по картинці — маніпуляція. Ряд картинок — маніпуляція, тому що картинки вишиковуються з певною обраною послідовністю» [14]. Слово «маніпуляція» у Б. Михайлова, вочевидь, має також амбівалентний сенс — митець вживає його у таких значеннях: вільна дія митця з «ігровим предметом», де предметом є «картинка» (фотографічний відбиток, плівка тощо), тобто є «ігровою дією» та/або вільне створення сюжету, тобто композиції твору, тощо, тобто створення «інобуття», згідно з концепцією гри Й. Гейзинги. Таким чином, створення «нового», за Б. Михайловим, є актом творчості, тобто ігровою дією, що виконана з метою «оновлення» чи «смерті» старого (образу, відбитка, плівки тощо) та має народно-святкові форми сміху карнавального типу.

Висновки. Встановлено, що витокami художньої творчості Б. Михайлова з 1966 по 1980 роки було театральність, образи народної сміхової культури, театралізація життя. Під час першого періоду художньої

творчості виражальним засобом митця є образне осміяння навколишньої дійсності у формі редукованого сміху («Різдяного сміху», «сміху Великодня» тощо), пародії на офіційні свята, еротичного та політичного жарту тощо. Основною художньою формою Б. Михайлова стає «відкритий ряд» фотографічних зображень, згрупованих за однією або кількома ознаками. Вже на цьому етапі найменування, тобто авторське слово, постає елементом смислової структури творів митця. Краса в античному сенсі не була центральним поняттям естетики Б. Михайлова. Створення перших тематичних фотографічних серій та «накладень» було спробою Б. Михайлова переосмислити поняття «права життя» та Краса, які існувало у СРСР у 1960-ті — 1970-ті роки та було радянською рецепцією античності. Твори митця відповідають власним критеріям «художньої правди» та Краси, що дорівнюється до Катарсису.

Гра для Б. Михайлова — це акт вільної художньої творчості, що здійснюється за умови карнавальної свободи й гротескного реалізму та стає постійним взаємним переходом від життя у мистецтво та навпаки. Митець досягає видовищності фотографії завдяки роботі з неідеальною натурою, кольором (тонуванням, розфарбуванням зображень), світлом; діалектичному поєднанню протилежних сенсів в одному зображенні або серії; перетворенню «соціального репортажу» на ігрову дію. Ігрові дії Б. Михайлова спрямовані на встановлення 1) зв'язків між митцем та героями твору; 2) зв'язків між елементами зображення; 3) зв'язків між окремими зображеннями у творі за допомогою встановлення внутрішньосюжетних зв'язків, тонування, розфарбування чорно-білих зображень у фотографічних серіях тощо; 4) зв'язків між простором митця (Автора) та простором глядача (Читача, за Р. Бартом).

Побутові мотиви Б. Михайлов перетворює на фантастичні (сюрреалістичні) завдяки горизонтальному та вертикальному монтажу зображень, постановочному методу знімання. «Ігровими предметами» у Б. Михайлова стають виражальні засоби та все, що виражається — християнізовані форми фольклорного сміху, побутові мотиви, мотиви «безглуздість життя» та «двійництва», «есхатологічний мотив» тощо. Сміх Б. Михайлова на першому етапі художньої творчості є карнавальним, тобто амбівалентним, універсальним та всенародним, має народно-святковий карнавальний характер та спрямований на все й до всіх. Митець здійснює перенесення карнавальних образів перебігу часу, перевертництва, матеріально-тілесного низу та народно-святкових форм сміху карнавального типу у фотографію. Таким чином, Б. Михайлов втілює карнавалізацію у фотографії вже на першому — «метафоричному» етапі творчості.

¹ Див. авторські книги: «Viscosity» (серія «В'язкість») [41], «Unfinished dissertation» (серія «Незакінчена дисертація») [46] тощо.

² Йдеться про твори античних та середньовічних митців (І. Босха, П. Брейгеля-старшого та художників лінії М. Караваджо, П. Рубенса, Д. Веласкеса тощо) та радянських авангардистів 1920-х — 1930-х та 1960-х — 1980-х років.

³ Слово «маніпуляція» вживається у загальному значенні як 1) складна дія над чимось при роботі руками; 2) витівка, махінація, підтасовування тощо. В античності свідоме порушення принципів логіки та гносеології називалося софістикою.

Література

1. Аверинцев С. С. Собрание сочинений — Связь времен / под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. Киев: Дух і літера, 2005. 448 с.
2. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1994. С. 384–391.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1965. 528 с.
4. Бернар-Ковальчук Н. Харківська школа фотографії: гра проти апарату. Харків: МОКСОР, 2020. 368 с.
5. Варганов А. С. Очерки эстетики фотографии доцифрового периода. Москва: ГИИ, 2018. 218 с.
6. Викулина Е. Игра в фотографию. Борис Михайлов — о том, как все начиналось и что из этого вышло. Дата обновления: 31.07.2008. URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> (дата звернення: 14.03.2023).
7. Гройс Б. Борис Михайлов / Boris Mikhailov. Москва: Ад Маргинем Пресс. 52 с.
8. Десятерик Д. Борис Михайлов. Гений мест // Искусство кино. 2007. № 6. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article7> (дата звернення: 14.03.2023).
9. Евреинов Н. Н. Откровение искусства. Санкт-Петербург: Изд. дом «Мирь», 2012. 776 с.
10. Кисина Ю. Аморальный кодекс Бориса Михайлова. Беседа с фотографом об умилении и содрогании в искусстве. Дата обновления: 30.05.2011. URL: <http://aej.org.ua/interview/1032.html> (дата звернення: 14.03.2023).
11. Кузьма М. Персональний жест як спосіб обмеження. Дата оновлення: 01.06.2016. URL: <https://web.archive.org/web/20160601105915/http://chetver.com.ua/n13/kyzma.htm> (дата звернення: 14.03.2023).
12. Лаврентьев А. Непосредственная фотография // Советское фото. 1988. № 9. С. 19–23.
13. Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. Москва: Гос. учебно-педагог. изд-во Министерства образования РСФСР, 1957. 618 с.
14. Михайлов Б., Михайлова В. Из разговоров о фотографии // Журнал 5.6. Дата оновлення: 2019. URL: <http://magazine56.com.ua/news/boris-mixajlov-iz-razgovorov-o-fotografii> (дата звернення: 14.03.2023).
15. Николаев О. Семинар в Таллине // Советское фото. 1982. № 8. С. 27.
16. Павлова Т. Веер в кулаке. Дата оновлення: 01.07.2008. URL: https://web.archive.org/web/20080701042837/http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num21/a16_u.html (дата звернення: 14.03.2023).
17. Павлова Т. До історії Харківської школи фотографії. KHARKIV PHOTO FORUM 2020: [каталог]. Київ: Букша, 2000. С. 22–49.
18. Павлова Т. В. Авангард в образотворчому мистецтві Харкова ХХ століття: автореферат дис. ... д-ра. мистецтвознавства: 17.00.05 / Львівська національна академія мистецтв. Львів, 2018. 36 с.
19. Павлова Т. В. Авангард червоний та зелений: Від «теорії удару» до «Контакту». URL: <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-contact> (дата звернення: 14.03.2023)

References

1. Averintsev, S. (2005). *Sobranie sochineniy — Svyaz vremen* [Collected Works — Connection of Times]. Kyiv: Duh i Litera [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1965). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovyaya i Renessansa* [Rablais and his world]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura [in Russian].
3. Barthes, R. (1994). *Smert avtora* [The death of the author]. In *Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika* (384–391) Moscow: Progress [in Russian].
4. Bernar-Kovalchuk, N. (2020). *Kharkivska shkola fotografiyi: gra proty apparatu* [Kharkiv school of photography: a Game against the camera]. Kharkiv: MOKSOP [in Ukrainian].
5. Cheh, N. (2019). *Tvorchestvo B. Mihaylova v kontekste hudozhestvennykh dvizheniy neofitsialnoy kulturyi SSSR* [Mikhailov's Creativity in the Artistic Movements' Context of the USSR Informal Culture]. *Naukovi zapiski Mizhnarodnogo humanitarnogo univrsitetu*, 30, 317–323 [in Russian].
6. Chekh, N. (2019). “Neokonchennaya dissertatsiya” Borisa Mihaylova: strukturno-narrativniy analiz fotoserii [“Unfinished dissertation” by Boris Mikhailov: structural and narrative analysis of the photo series]. *Vestnik RGGU. Seriya “Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kulturologiya”*, 8(2), 241–258. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258> [in Russian].
7. Chekh, N. (2021). *Symvolichna podorozh “Skrypkyye” Ye. Pavlova vid aktualnogo svitu do virtualnogo ta nazad* [The symbolic journey of Ye. Pavlov's “Violin” from the actual world to the virtual and back]. *VISNYK KhDADM*, 2, 389–391 <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389> [in Ukrainian].
8. Chekh, N. B. (2022). *Druhiy kharkivskiy avantgard ta manipulyativni mystetski praktyky* [The second Kharkiv avant-garde and manipulative art practices]. In *Subiekt u symvolichnomu poli pamiaty ta u manipulyativnykh mystetskykh praktykakh: tezy Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii* (Kyiv, 29 cherv. 2022 r.). Kyiv: NAMU, IK NAMU, IPSM NAMU. [in Ukrainian].
9. Chekh, N. (2022). *Prosto hraichys: Valera ta Natasha Cherkashyn* [Just playing: Valera and Natasha Cherkashin]. *Artistic Culture. Topical Issues*, 18(1), 146–153. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444) [in Ukrainian].
10. Chekh, N. (2022) *Neofitsiini ta ofitsiini naukovi spivtovarystva v SRSR u 1950–1970-i roky* [Unofficial and Official Scientific Communities in the USSR in the 1950–1970]. In *X Uiomovski chytannia (2022): materialy Naukovykh chytan pamiaty Aveniru Uiomova* (pp. 95–100). Odesa: ONU [in Ukrainian].
11. Desyaterik, D. (2007). *Boris Mihaylov. Geniy mest* [Boris Mikhailov. The Genius of Places]. *Iskusstvo kino*, 6. Retrieved from <https://old.kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article7> [in Russian].
12. Evreinov, N. (2012). *Otkrovenie iskusstva* [Art revelation]. Saint Petersburg: Izd. dom “Mir” [in Russian].
13. Flyusser, V. (2008). *Za filosofiyu fotografii* [On the philosophy of photography]. Saint Petersburg: Izd-vo S.-Peterb. un-ta [in Russian].
14. Groys, B. (2015). *Boris Mihaylov* [Boris Mikhailov]. Moscow: Ad Marginem Press [in Russian & in English].
15. Huizinga, J. (2019). *Homo ludens. Chelovek igrayuschiy* [Homo ludens, a study of the play element]. Saint Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus [in Russian].

20. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2007. 219 с.
21. Петровская Е. В. Антифотография 2. Москва: Три квадрата, 2015. 184 с.
22. Раппапорт А. Человек без определённого места // Художественный журнал. 2002. Вып. 42. С. 76–79.
23. Рупин Ю. Дневник фотографа, 2008. URL: http://samlib.ru/r/rupin_j_k/dnevnik_fotografa-2.shtml (дата звернення: 14.03.2023).
24. Рупин Ю. Лурики, 2007. URL: http://samlib.ru/r/rupin_j_k/luriki.shtml (дата звернення: 14.03.2023).
25. Салзирн Т. Припадаю к земле / Каталог выставки «У земли». Москва: XL галерея, 1994. С. 6–9.
26. Склярченко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності: у 2 кн. Київ: Huss, 2020. Кн. 2. 304 с.
27. Словарь античности / пер. с нем. Москва: Прогресс, 1989. 704 с.
28. Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. Москва: Книжный дом «Либроком», 2019. 392 с.
29. Флюссер В. За философию фотографии. Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. 146 с.
30. Хейзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 400 с.
31. Чех Н. Б. Другий харківський авангард та маніпулятивні мистецькі практики // Суб'єкт у символічному полі пам'яті та у маніпулятивних мистецьких практиках: Тези Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 29 червня 2022 р.). Київ: НАМУ, ІК НАМУ, ІПСМ НАМУ, 2022. С. 371–377.
32. Чех Н. Б. «Неоконченна дисертація» Бориса Михайлова: структурно-нарративний аналіз фотосерії // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. 8(2). С. 241–258. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2019-8-241-258>
33. Чех Н. Б. Неофіційні та офіційні наукові співтовариства в СРСР у 1950–1970-і роки // Х Уйомовські читання: матеріали Наукових читань пам'яті А. Уйомова / від. ред. К. В. Райхерт. Одеса: ОНУ, 2022. С. 95–100.
34. Чех Н. Б. Просто граючись: Валера та Наташа Черкашини // Художня культура. Актуальні проблеми. 2022. № 18(1). С. 146–153. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(1\).2022.260444](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(1).2022.260444)
35. Чех Н. Б. Символічна подорож «Скрипки» Є. Павлова від актуального світу до віртуального та назад // Вісник ХДАДМ. 2021. № 2. С. 389–391. <https://doi.org/10.33625/visnik2021.02.389>
36. Чех Н. Б. Творчество Б. Михайлова в контексте художественных движений неофициальной культуры СССР // Наукові записки Міжнародного гуманітарного університету. 2019. Вип. 30. С. 317–323.
37. Щеколдин В. Откровенный человек. Дата оновлення: 21.01.2008. URL: <https://www.photographer.ru/cult/person/3891.htm> (дата звернення: 14.03.2023).
38. Яковенко К. Татьяна Павлова: «Ми подбирали мифы как ключи». Дата оновлення: 15.06.2019. URL: <http://www.korydor>
16. Kisina, Yu. (2011, May 30). Amoralnyiy kodeks Borisa Mihaylova. Beseda s fotografom ob umilenii i sodroganii v iskusstve [Immoral code of boris mikhailov. A conversation with the photographer about emotion and shudder in art]. Retrieved from <http://aej.org.ua/interview/1032.html> [in Russian].
17. Kuzma, M. (2016, June 1). Personalnyi zhest yak sposib obmezhenia [Personal gesture as a method of restriction]. Retrieved from <https://web.archive.org/web/20160601105915/http://chetver.com.ua/n13/kyzma.htm> [in Ukrainian].
18. Lavrentev, A. (1988). Neposredstvennaya fotografiya [Direct photography]. *Sovetskoe foto*, 9, 19–23 [in Russian].
19. Losev, A. (1957). *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razviti* [The mythology of the Antiquity in its historical development]. Moscow: Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatelstvo Ministerstva obrazovaniya RSFSR [in Russian].
20. Mihaylov, B. & Mihaylova, V. (2019). *Iz razgovorov o fotografii* [Conversations about a Photography]. Retrieved from <http://magazine56.com.ua/news/boris-mixajlov-iz-razgovorov-o-fotografii> [in Russian].
21. Mikhailov, B. (2006). *Yesterday's Sandwich*. London: Phaidon Press [in English & Russian].
22. Mikhailov, B. (2007) *Suzi et Cetera*. Köln: Walther König Verlag.
23. Mikhailov, B. (2019). *Yesterday's Sandwich II*. Tokyo: Super Labo.
24. Mikhailov, B. (2020). *Viscosity*. PPP Editions Press.
25. Mikhailov, B., Kabakov, I., Tupitsyn, M. & Tupitsyn, V. (2004). *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art*. Porto: Porto Museu Serralves.
26. Mikhailov, B. & Stahel, U. (Eds.). (2003). *Exhibition Catalogue, Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Boris Mikhailov: A Retrospective / Eine Retrospektive*. Zurich: Scalo Verlag Ac [in English and German].
27. Mikhailov, B., Tupitsyn, M. & Schwarzenbach, A. (1998). *Unfinished dissertation by Boris Michailov*. Zürich: Scalo Verlag Ac.
28. Misiano, V. & Peschler, E. (Hrsg.). (1988). *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion — Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Edition Stemmler Verlag [in German].
29. Mrazkova, D., Remes, V. & Jeffrey, I. (1986). *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames & Hudson Ltd.
30. Nikolaev, O. (1982). Seminar v Talline [Seminar in Tallinn]. *Sovetskoe foto*, 8, 27 [in Russian].
31. Pavlova, T. (2008). *Veer v kulake* [A fan in the fist]. Retrieved from https://web.archive.org/web/20080701042837/http://www.soviart.com.ua/artjournal/arch/num21/a16_u.html [in Russian].
32. Pavlova, T. (2020). Do istorii Kharkivskoi shkoly fotohrafii [To the history of the Kharkiv School of Photography]. In *KHARKIV PHOTO FORUM 2020: katalog konph*. (pp. 22–49) Kyiv: Buksha [in Ukrainian].
33. Pavlova, T. (2007). *Fotomystetstvo v khudozhnii kulturi Kharkova ostannoii tretiyny XX stolittia (na materialii peizazhnoho zhanru)* [Photographic Art in the Artistic Culture of Kharkiv in the last Third of the 20th Century (on the Material of the Landscape Genre)]. [Unpublished doctoral dissertation, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine] [in Ukrainian].

- in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mify-kak-kljuchi.html (дата звернення: 14.03.2023).
39. Яковенко К., Глеба Г. Місце трaвeстії: чи був квір у харківський фотографії. Kharkiv Photo Forum 2020: [каталог]. Київ: Букша, 2020. С. 90–102.
 40. Mikhailov B. *Suzi et Cetera*. Köln: Walther König Verlag, 2007. 208 p.
 41. Mikhailov B. *Viscidity*. New York: PPP Editions Press, 2020.
 42. Mikhailov B. *Yesterday's Sandwich*. London: Phaidon Press, 2006, 2009. 124 p.
 43. Mikhailov B. *Yesterday's Sandwich II*. Tokyo: Super Labo, 2019. 90 p.
 44. Mikhailov B., Kabakov, I., Tupitsyn, M. and Tupitsyn, V. *Verbal Photography: Ilya Kabakov, Boris Mikhailov and the Moscow Archive of New Art*. Porto: Porto Museu Serralves, 2004. 247 p.
 45. Mikhailov B., Stahel U. (Eds.), Dyogot, E., Von der Heiden, A., Schischkin, M., Schube, I., Petrovsky, H. and Tupitsyn, M. *Exhibition Catalogue, Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Boris Mikhailov: A Retrospective / Eine Retrospektive*. Zurich: Scalo Verlag Ac, 2003. 176 p.
 46. Mikhailov B., Tupitsyn M. and Schwarzenbach, A. *Unfinished dissertation by Boris Michailov*. Zürich: Scalo Verlag Ac, 1998. 220 p.
 47. Misiano V. und Peschler E. (Hrsg.) *Die zeitgenössische Photographie in der Sowjetunion — Reportagen sozialer Wirklichkeit*. Edition Stemmler Verlag, 1988. 224 p.
 48. Mrzkova, D., Remes, V. & Jeffrey I. *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames & Hudson Ltd, 1986. 176 p.
 49. Salzirn T. *Exhibition Catalog. "I am not Me"*. Saint Petersburg: Postscriptum. 1994.
 50. Zimmer, W. *Ukrainian Photos, Rich and Raw // The New York Times*. 1995. July 23. P. 12.
 34. Pavlova, T. (2018). *Avangard v obrazotvorchomu mistetstvi Kharkova XX stolittya [Avant-garde in the fine arts of the twentieth-century Kharkiv]*. (Unpublished doctoral dissertation, Lviv National Academy of Arts, Lviv, Ukraine) [in Ukrainian].
 35. Pavlova, T. (2021). *Avanhard chervonyi ta zelenyi: Vid "teorii udaru" do "Kontaktu" [Red and green avant-garde: From 'strike theory' to 'contact']*. Retrieved from <https://ksp.ui.org.ua/uk/researcher-txt/t-pavlova-blow-theory-kontakt> [in Ukrainian].
 36. Petrovskaya, E. (2015). *Antifotografiya 2 [Anti-photography 2]*. Moscow: Tri kvadrata [in Russian].
 37. Rappaport, A. (2002). *Chelovek bez opredelyonnogo mesta [A man of no fixed abode]*. *Khudozhestvennyy zhurnal*, 42, 76–79 [in Russian].
 38. Rupin, Yu. (2007). *Luriki [Luriki]*. Retrieved from http://samlib.ru/r/rupin_j_k/luriki.shtml [in Russian].
 39. Rupin, Yu. (2008). *Dnevnik fotografa [The photographer's diary]*. Retrieved from http://samlib.ru/r/rupin_j_k/dnevnik_fotografa-2.shtml [in Russian].
 40. Salzirn, T. (1994). *Exhibition Catalog: "I am not Me"*. Saint Petersburg: Postscriptum.
 41. Salzirn, T. (1994). *Pripadaya k zemle [Falling to the ground]*. In *Katalog vistavki "U zemli"* (pp. 6–9). Moscow: XL gallery [in Russian].
 42. Schekoldin, V. (2008, December 21). *Otkrovennyy chelovek [The Outspoken Man]*. Retrieved from <https://www.photographer.ru/cult/person/3891.htm> [in Russian].
 43. Skliarenko, H. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti [Ukrainian Artists: from the Thaw to Independence]*, vol. 2. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
 44. *Slovar antichnosti* (1989). [Dictionary of Antiquity]. Moscow: Progress [in Russian].
 45. Stigneev, V. (2019). *Vek fotografii. 1894–1994: Ocherki istorii otechestvennoy fotografii [The Age of photography. 1894–1994: Essays on the history of Russian photography]*. Moscow: Knizhnyy dom "Librokom" [in Russian].
 46. Vartanov, A. S. (2018). *Ocherki estetiki fotografii dotsifrovo-go perioda [Essays on the Aesthetics of Pre-digital Photography]*. Moscow: GII [in Russian].
 47. Vikulina, E. (2008, July 31). *Igra v fotografiyu. Boris Mihaylov — o tom, kak vse nachinalos i chto iz etogo vyishlo [Photo Play. Boris Mikhailov: How it all began and what has come out of it]*. Retrieved from <https://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> [in Russian].
 48. Yakovenko, K. & Hleba H. (2020). *Mistse travestii: chy buv kvir u kharkivskiyi fotohrafyy [A Place of Travesty: Was there the Kharkiv Photographer Queer?]*. In *KHARKIV PHOTO FORUM 2020: katalog konph.* (pp. 90–102). Kyiv: Buksha. [in Ukrainian].
 49. Yakovenko, K. (2019, June 15). *Tatyana Pavlova: "Mi podbirali mifyi kak klyuchi" [Tatyana Pavlova: "We Picked Up Myths like Keys"]*. Retrieved from <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/tatyana-pavlova-my-podbirali-mify-kak-kljuchi.htm> [in Russian].
 50. Zimmer, W. (1995, July 23). *Ukrainian Photos, Rich and Raw. The New York Times*, 12.

Chekh N.

The Phenomenon of Play in Boris Mikhailov's Creative Works (1966–1980)

Abstract. The paper examines the playing prerequisites of creativity and investigates the playing activity of Boris Mikhailov (born August 25, 1938, Kharkiv, Ukrainian SSR) from 1966 to 1980. Analysis of Mikhailov's creative works and narrative interviews enabled a historical periodisation of his legacy based on certain markers and principles. During the first, 'metaphorical' stage of his creativity, Mikhailov figuratively denies and praises current reality at the same time in search for the Ideal. The open 'photo rows' created by Mikhailov at this time had a form of slide shows of overlays of two colour diapositive films and views of thematic series of photographic prints. The artist presents them during photographic seminars, club meetings, and private meetings. Carnival-type artistic images and meanings by Mikhailov manifests itself in the unfinished transition from life to art and back. Mikhailov's laughter at this stage is already carnival-like, i.e. ambivalent, universal and nationwide, it has a folk-celebratory nature and is aimed at everything and everyone. The author of the paper introduced the concept of 'carnivalization of photography' into the theoretical discourse, which means the transfer of carnival-type images and folk-holiday forms of carnival laughter into photography. In the course of the study, biographical, conceptual, descriptive-phenomenological, hermeneutical, and comparative methods of analysis were applied.

Keywords: play, playing activity, Boris Mikhailov's creative works, artistic narrative, theatricality, a carnival sense of the world, theatricalization of life, the carnivalization of photography, carnival images, carnival laughter.

Стаття надійшла до редакції 16.01.2023