

*Олена МОРОЗ,
(Олена Голуб)*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНОГО ФОТОЗОБРАЖЕННЯ

Нині помітна більша зацікавленість галерей, виставкових залів і, звісно, глядачів – до фотоекспозицій. Що означає ця тенденція? Яке місце здебільшого займає фотографія у мистецтві – як документація мистецьких акцій чи як самостійний вид? Чимало відповідей на запитання, пов'язані з фотографією, колись дала американська письменниця С.Зонтаг у багатогранному есе „Про фотографію”, що, хоч і було написане у 70-х роках минулого сторіччя (навіть раніше), своєї актуальності не втратило й донині.

„Наша доба” віддає перевагу образу над предметом, копії над оригіналом, уявленню над реальністю, видимості над сутністю”¹. І це не про фото, відео або телебачення – С.Зонтаг цитує нотатки Фосрбаха, зроблені ще 1843 року, щойно з'явилися перші фотоапарати. Певно, нову якість краще діагностувати при її появі, ніж коли нею користуються кожний день і не помічають.

Єдине, чого бракує навіть найдосконалішим дослідженням минулого, то це того періоду, котрий людство прожило від часу їх написання до наших днів. Здається, що відтоді відбулися, в основному, лише кількісні зміни: фотоапаратів побільшало настільки й таких конструкцій, які у минулому нікому й наснитися не могли, крім того, статичні зображення поповнено динамічними, стереоскопічними тощо. Як відомо, кількісні перетворення на певному етапі призводять до якісних, і ми повинні констатувати, яких саме.

Безліч спожитих техногенних зображень суттєво впливає на загальне візуальне сприйняття. Покоління людей, які народжуються й зростають в оточенні рухомих і нерухомих, зменшених і збільшених зображень фрагментів дійсності, не можуть сприймати ці ж фрагменти, побачивши їх „на власні очі” так само, як ті, хто не стикався з техногенними зображеннями або ж знайомився з ними у зворотній з реальністю послідовності. Кожен із

нас може пригадати своє неймовірне „сумарне” почуття відвідвідин славнозвісних історичних місць, які до того ми бачили на листівках або по телебаченню. Люди, які прокидаються й одразу бачать зелений гай на фотошпалерах, зовсім інакше сприймають справжній гай, аніж ті, хто зростав у його оточенні. Навіть уявлення про своє обличчя ми беремо не тільки із дзеркала, а й у співставленні з тими стандартами, що пропагує кіно й телебачення, чи то наслідуючи, чи відкидаючи їх.

Щоб відчути насиченість і залежність нашого бачення від такого впливу, спробуємо подивитися на себе з відстані далекого минулого. Зважимо на те, що у попередні сторіччя все було дещо інакше. Іконографія картин, гравюр, друкованої продукції, безумовно, також слугували знайомству й взірцями для наслідування чи критики, але вони, здебільшого, являли собою окремі твори чи друковані екземпляри, а не масову продукцію. Відмінна сутність великої кількості зображень у тому, що вони стають середовищем для життя людини, тлом, на якому вирізняється її життя. Таке оточення, як стихія, огортає звідусіль, підвладне неочікуваним, як погода, змінам, сповнене хаосу, багатоліке й аморфне. Тож людина, наділена раціоналізмом та іншими розумовими здібностями, починає класифікувати й виділяти ознаки цього вторинного, техногенного середовища. Колись вона так само підходила до первинно-природного хаосу.

Так, визначальні колористичні закономірності винайдено в образотворчому мистецтві завдяки спостереженню за природою. Усе розмаїття зимових і літніх відтінків неба, спалахів сходу й заходу сонця, темінь і світло води, снігу, тощо, зрештою, було класифіковано як сукупність теплих та холодних кольорів, що далі групують за гармонійними принципами. Знайдено певний зв'язок між кольорами та емоціями, зокрема, жовто-червона гама загалом збуджує, підносить, а зелено-блакитна заспокоює, „прохолоджує”.

Можна припустити, що ставлення до сукупності техногенних образів, які оточують нас з пелюшок і супроводжують на кожному кроці, аналогічне до таких, що існують у природі. Відтак, виникає своєрідна класифікація, здебільшого на рівні підсвідомості, як інтуїтивна й безконтрольна реакція. Процес спостереження за техногенною стихією у часі не такий тривалий як

за природною, до того ж воно має під собою інакше підґрунтя. Емоційний вплив техногенного відбувається не тільки й не стільки з фізичного боку (колеристично й за формою), скільки з боку ментальних якостей, за своєю значимістю. Тут ми, насамперед, вирізняємо сукупність ознак, що складають стилістичні особливості зображень, виходячи з їхнього призначення.

В загальних рисах, скажімо, пафосно й піднесено діє стиль групи політичних зображень, святково-грайливо-рекламний, збудливо-тінейджерський, заспокійливо-жіночний і так далі (аналог тепло-холодної колористичної шкали, що склалася до того в обра-зотворчому мистецтві). Конкретну розробку в цьому напрямку ведуть, насамперед, ті, хто продукує техногенні образи (телебачення, відео, кіно, комп'ютер, фототехніка, газетно-журнальна поліграфія тощо). Переважна ж маса людей є споживачами, які перетворюють їхні професіональні витвори на хаос середовища, зі своїм ставленням до нього, що далеконе завжди співпадає з маніпуляційними розрахунками. Не вдаючись до подробиць, зазначимо, що покоління, виховані серед цих образів, спираються у своєму візуальному сприйнятті на стилістично-ментальну шкалу приблизно так само, як колись спиралися, перш за все, на природну кольорову гаму й перцепцію фізичного простору.

Цей факт докорінно міняє роль техногенного образу, зокрема згадуваної фотографії, у мистецтві. Якщо минулі сторіччя (XIX – XX) здебільшого розглядали її як альтернативу живопису, тепер це один із численних носіїв різноманітних значень. Фотографія нині являє собою, як не дивно, „найматеріальніший” і найстабільніший вид зображення серед інших техногенних, переважно екранних, тимчасових зображень. На відміну від таких, фотографії можна тримати в руках і розвішувати на стінах. Порівняймо, в чому ж полягає суттєва різниця між поглядом на фотографію у минулому сторіччі (зокрема, за альтернативою Беньяміна „оригінал-копія”) і зараз.

Розмежування зображень на оригінал і копію мало визнану акцентацію між ними як первинного і вторинного, кращого й гіршого. Ця традиція сягає ще розгляду ролі художника стосовно природи як копіювальника, який намагається своєю майстерністю лише наблизитися до величі творіння господнього,

але ніколи його не сягне. Поняття копії й оригіналу перейшло на співвідношення між фотографічним і живописним зображенням, як сходження на інший щабель співвідношення понять зображення й натурального об'єкта, що було предметом дискусій в образотворчому мистецтві впродовж сторіч (з Відродження до імпресіонізму).

Поява фотоапарату висунула на перший план альтернативу для обговорень на рівні „рукотворність – технотворність”. Аналіз зображень розглядався на прикладах малярства і фотографії як двох основних видів отримання зображень, що напрошувалися на протистояння. Тут вже у статусі оригіналу стала вважатися рукотворна робота, а виконана за допомогою техніки, могла претендувати лише на друге місце. Цю думку розвинув у своєму есе В.Беньямін, погляди якого, на той час, уважали досить сміливими. На противагу критикам технічної цивілізації, що її ніяк не бажали сприймати (як Ж.Дюамель), Беньямін висловлювався досить лояльно: „На межі ХІХ і ХХ віків засоби технічної репродукції досягли рівня, знаходячись на якому вони почали не тільки перетворювати на свій об'єкт усю наявну сукупність творів мистецтва і найсуттєвішим чином змінювати їхній вплив на публіку, але й зайняли самостійне місце серед видів художньої діяльності”². Надавши „технічними засобам, „самостійне місце”, Беньямін, тим не менш, вважав, що воно так навіки й залишиться у скромному статусі копії, яка настільки далека від оригіналу, а, отже, й гірша, що в неї навіть „аури” немає, тобто, в розумінні Беньяміна, у ній відсутній або зовсім незначний „ступінь присутності” митця: „Все, що пов'язане зі справжністю, недоступне технічній – і, безумовно, не тільки технічній – репродукції”³.

Ця точка зору досить довго володіла думкою і почасти панує й зараз. Так, С.Зонтаг, з найкращих почуттів до фотографії, все ж намагається підкреслити у ній елементи „руко-творності”: „Але тією мірою, якою, скажімо, про якийсь полотно Джотто можна сказати, що воно й далі зберігає свою ауру в музейній експозиції, де воно теж вирване зі свого первісного контексту і, подібно до фотографії, „виходить назустріч глядачеві”..., такою самою мірою можна сказати й про якусь фотографію. Адже, про надруковану роботу на нині недоступному папері, який він використовував, теж можна сказати, що вона має ауру”⁴. Та чи потрібно підходити

до техногенного зображення з малярськими цінностями? І чому, в такому разі, не спрацьовує застаріла нині сама система координат „оригінал-копія”?

Поява фотоапарата, після якої відбувається стрімкий розвиток індустрії продукування зображень, дала поштовх і для зміни функції художника, і до нового розуміння сутності мистецтва. Багато писали про те, що технічне відтворення зображень позбавляє значної кількості художників роботи у портретному, пейзажному, натюрмортному та інших малярських жанрах. Цікаво, чому ж тоді не було нарікань на відтворення зображень за допомогою таких механічних пристроїв, як друкарський прес, літографський камінь, гравірувальне та інше приладдя, здавна відомих виробників графічних творів, не гірших за фотографії, які теж можна було б розглядати як „технічне відтворення”?

Чому ж такий галас здійнявся серед митців після появи саме оптичного, а не механічного засобу, фотоапарату? Тоді нарікали на те, яка фотографія „бездушна”, „холодна”, „технічна” порівняно з „живим” малярським або просто рукотворним (хоч і з-під пресу) твором тощо. Мабуть, тут важливо не те, що з’явився новий продукт зі своєю якістю, а те, яким саме чином, за яким принципом. Адже стало можливим не тільки продукувати зображення, а й отримувати його без людського ока. Фотоапарат ще називали „продовженням ока”, ніби боячись зізнатися самим собі, що він його повністю замінив, принаймні, на етапі ретинального зображення. Достатньо прочитати, що фізіологи так само описують схему отримання зображення на сітківці ока, як фізики – оптичну систему фотоапарата (кришталік і лінза абсолютного тожні).

Як відомо, ретинальне зображення далі аналізує мозок, щоб людина за допомогою зображення могла зорієнтуватися у просторі, від якого воно спроектувалося, зреагувати і т.д. Так само й фотографія, й інші „копіювальні” засоби, як їх називали. Між ними й оком спільним є те, що вони „чіпляють” цим засобом саму дійсність, як на гачок, а роль інтерпретатора й користувача самим „уловом”, як і годиться, належить мозкові людині. Ця функціональна тотожність між ретинальним і техногенним зображеннями зрівнює у правах око і камеру. Тобто ніяка „копія”, природна чи техногенна, сама по собі не має властивостей суто

реалістичних або ж абстрактних чи ще яких, доки людина не вирішить, як саме інтерпретувати це зображення. З тієї ж причини техногенної „копії”, як тотожного дійсності зображення, не існує взагалі (у чому підозрювали фотографію у минулому й позаминулому сторіччі). Відображення на сітківці ока об’єкту реальності теж не дає його абсолютно повного візуального опису, потребуючи додаткової інформації й зусиль для аналізу. Тому краще говорити не про „копію”, а про контактний відбиток більш-меншої вірогідності: площинний, просторовий чи тривалий у часі, фізіологічного або техногенного походження. На користь такої думки свідчать, зокрема, дослідження американської психологічної школи, започаткованої Р.Арнхеймом із вивчення закономірностей сприйняття: „Людське око бачить споруду, проте, бути баченим ще не означає, що подоба баченого є свідомо оформленою для того, щоб її осягнути розумом”⁵.

Усвідомлення людиною втрати винятковості, або ж монополії, на отримання зображення, зруйнувало чіткість альтернативи „природа-людина”, ідилічність картинки, на якій спостерігач сидить віч-ні-віч з природою (те, що Фройд називав „ударом по нарцисизму”). Як наслідок, не спрацьовує ізоморфна до такої, альтернатива „оригінал-копія”. Таке усвідомлення триває й нині, підсилене зростаючою кількістю техногенних зображень, які все більше впливають на зміну сприйняття. Натомість на перший план виступають і кристалізуються аналітична та креативна функції творчої особистості.

Тепер на перший план виступає не метод отримання зображення (до того ж кількість методів значно зросла), а його інтерпретація. Тут йдеться не тільки про аналіз окремих ознак, але й про їхню динамічну у часі й просторі сукупність, інакше кажучи, про розміщення зображення у системі ментальних цінностей у тих чи тих контекстах. У розгляді творів мистецтва центр уваги зміщується, більшою мірою, з фізичних параметрів (метод отримання і якість матеріалів) до ментальних і креативних.

Фотографія, з якої починалася розмова, тепер опиняється в іншій системі розгляду, зокрема, в площині „мистецтвонемистецтво”. Адже її широко застосовують і в побуті, і в науці, і в політиці та інших галузях з таким же успіхом, як і у мистецтві. Тут вона може фіксувати перформанси, трансакції та інші

мистецькі події, може виступати й самостійно, як естетичний об'єкт. Чітку межу між „документацією мистецтва” і самим мистецтвом навряд чи потрібно проводити, якщо це не є частиною концептуального задуму. Іноді наукове або репортажне фото викликає „мистецьку” реакцію або ж естетизоване за задумом має насправді наукову цінність.

Безперечно те, що фотографія, насамперед – спосіб документації високою вірогідністю подоби до об'єкту фотографування. А вже об'єкт фотографічної уваги може бути обраним і з оточуючого середовища, і зі сфери суб'єктивного, внутрішнього світу людини. Згадаймо, якої інтерпретації надав відомий фотохудожник Штігліц серії знімків хмар на небі. Він назвав їх „Еквіваленти”, маючи на увазі, що фотоапаратом зафіксовано у подоби хмар саме те, що він суб'єктивно відчував як потаємне переживання. Так, у 20-х роках минулого сторіччя, вінодин з перших використав природний образ як об'єкт мистецького вираження свого внутрішнього світу.

Висока якість фотознімків, яку забезпечує сучасна фототехніка, не завжди дає змогу відрізнити окреме фото аматора чи нездари від фотографії професійного художника. Проте серія, сукупність ряду творів, а також простір, що в ньому їх демонструють, окреслює концепт, яким керується автор і той контекст, в якому глядач має його „зчитувати”. При цьому активно використовують надбані за життя навички сприймання різноманітної візуальної інформації за встановленою стилістичною шкалою. Так, скажімо, одна й та сама фотографія, розміщена на вулиці, може виглядати як частина екстер'єру, а у виставковому залі – сповнюється змістом, коннотованим сусідніми фотознімками.

Таким чином, „наша доба” відводить „рукотворності” другорядне місце, не беручи її, часом, до уваги, оскільки на першому плані постає необхідність інтерпретації зображень. Малярські надбання, безперечно, як і раніше залишаються у мистецтві, але „зчитуються” у власній, аутентичній, системі ціннісних координат. Там вони, певно, існуватимуть завжди, так само як нині мирно співіснують оперний спів за старовинною школою співу й новітні рок-музика, реп, тощо.

Таке розмежування дає змогу знаходити і вирізняти окремі прийоми у складному явищі сучасного мистецтва. Так, живопис-

ний прийом, як такий, спостерігаємо іноді у фотографії: це створення складних кольорових і зорових спецефектів за допомогою комп'ютерних технологій, розфарбовування, хімічна обробка фотознімка тощо. У свою чергу, живопис зазнав впливу нового техногенного мислення. Ми можемо говорити про „телескопічність”, „кінематографічність” або „фотографічність” певних малярських творів, в яких „рукотворність”, тобто нанесення фарб на полотно, не робить їх „кращими” за техногенні зображення, а, радше, є одним із засобів фіксації. Так чи так, сучасна особистість, найперше, прагне виявити свою сутність як кульмінацію креативності.

¹ Зонтаг С. Про фотографію. — К.:, Основи, 2002. — С.141

² Беньямин В. Озарения. — М.: Мартис, 2000.— С.124.

³ Там само. — С.125.

⁴ Зонтаг С. Про фотографію. — С.132.

⁵ Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. — М., 1984. — С.143