

Проблеми аналізу творів фотографії в контексті фотомистецтва Києва та Львова кінця 1980-х — початку 1990-х

ВІКТОРІЯ МИРОНЕНКО

Темою доповіді є проблема аналізу творів художньої фотографії Києва та Львова періоду так званої перехідної доби. Прикладом для аналізу виступають твори сучасних українських фотохудожників, творчість яких припадає на період кінця 1980-х — початку 1990-х років. Безумовно, ці явища мають безліч спільних рис зі світовим фотомистецтвом, але очевидні відмінності також мають місце. Однак перш ніж довести це, треба відповісти на ряд запитань, а саме: що собою являє фотографія Києва та Львова; з яким матеріалом вона працює; на основі яких принципів відбувається робота фотографії; які особливості її існування як творчого методу, тобто в чому специфіка її мови. І зробити це ми намагаємось саме в українському контексті. В ситуації повної відсутності критики в галузі фотографії вважаємо за доцільне дослідити саме проблему аналізу, оскільки сучасна українська фотографія вимагає адекватної та професійної оцінки.

Фотографічний твір, як і будь-який інший твір мистецтва, — це, перш за все цілісність. Така цілісність досягається шляхом взаємодії, контрасту, діалогу структурних складових фотографії. Саме через це відбувається переробка простору задля активізації змісту. Фотографія як самостійний вид образної творчості має в активі свій особливий метод, свою тех-

ніку, свій власний спосіб образного мислення та свою систему образів. Отже, фотографія формує своєрідну мову, властиву лише їй.

Справжнє мистецтво фотографії в Україні — це «невидима» сфера сучасної культури. Українські фотомитці створюють іноді унікальні роботи, які не потрапляють до глядача, оскільки фотохудожники не завжди вважають за потрібне презентувати свої твори в галереях. Тому дослідження цього величезного доробку, аналіз, відокремлення справжнього фотомистецтва від аматорського сміття є просто необхідним. Першою проблемою, з якою ми стикаємось при дослідженні фотомистецтва Києва та Львова зазначеного періоду, є проблема аналізу творів. Якщо ми говоримо про специфіку фотографії цих регіонів в перехідну добу, то тут ми безумовно помітимо схожі процеси з тими, що відбувалися не тільки в Україні, але і в інших республіках колишнього Радянського Союзу. Перехідна доба — це той відрізок часу, який можна вважати початком української фотографії доби Незалежності. В цей час відбуваються складні соціальні та історичні процеси, які безумовно мали вплив на мислення. Фотографія в цей період суттєво змінюється. Доба «перебудови» — це звернення до тих жанрів, які вважались забороненими. Це експерименти з технічними можливостями ручного фотодруку, експе-

ременти з темами, просторовими рішеннями. Крім того, на перший план виступає соціальна проблематика. Відомий дослідник фотографії радянського періоду Стігнєєв пише з цього приводу: «Лидировала социальная фотография, отражавшая тревогу и заботы соотечественников. Она фиксировала в художественной форме производственные и бытовые отношения людей, показывая без прикрас человека эпохи "реального социализма"» [1; с. 265]. Досить поступово в культурному просторі з'являється так звана «неофіційна фотографія». Перш за все, така фотографія була прямим протистоянням радянським штампам. Адже існували певні правила фотокадру, які мали утворювати зображення в руслі радянської естетики. Такої фотографії було достатньо у найвідоміших друкованих виданнях радянської доби.

В київському та львівському культурному просторі наприкінці 1980-х початку 1990-х в фотомистецтві одразу виділилися дві лінії: репортажна фотографія і фотографія, яка була спрямована на пошук естетичних принципів виразності, більш емоційна, поглиблена у власну поетику та іноді, навіть, удалена від соціальних акцентів. Цей розподіл був досить помітним. З одного боку виступили фотографи, творчість яких була сконцентрована лише на підкресленні репортажних принципів в фотографії та на акцентуванні гострих соціальних тем (київські митці Віктор Марущенко, Юрій Нестеров). З іншого боку, свій доробок презентують фотографи, творчість яких демонструє поглиблення у метафоричність. Прикладом такої фотографії була творчість львів'янина Михайла Французова та київського митця Юрія Косіна. І саме в цьому контексті, за умов явного розподілу фотографії за концептуальними та формальними якість виникає основне питання: яким чином проводити аналіз творів?

Оскільки фотографія створюється зовсім за іншими принципами ніж живопис або графіка вона має свої закони побудови та структури зображення. Виходячи з цього, можемо ствер-

джувати, що фотографія потребує більш досконалого та детального аналізу, ніж класичний, так званий формальний аналіз, який зазвичай застосовується в образотворчому мистецтві.

Взагалі критика початку ХХ ст. (і навіть пізнішого часу) схилилася до запровадження в аналізі фотографії апарату категорій, визначень, термінів класичного мистецтва. Оцінка фотографічного твору, яка сприймалася в традиційному руслі, спиралася на знайдені в ньому прикмети художності. Фотографія вважалася художньою, коли була виконана за правилами чіткої, вірної композиції. Тобто, методи аналізу позичалися із критеріїв естетики пластичних мистецтв. Але згодом стало зрозумілим що подібні порівняння не зовсім коректні, а інколи навіть неможливі.

Фотографія оперує зовсім іншими засобами виразності і в основі своїй має суттєві відмінності від інших видів образотворчого мистецтва. Для аналізу фотографії може застосовуватися комплекс критеріїв естетичної теорії класичного і посткласичного мистецтва, але і цей аналіз в контексті сучасної культури буде неповним. Прикладом подібних складностей аналізу є творчість Юрія Косіна та Миколи Троха, у випадку яких так званий формальний аналіз не спрацьовує, оскільки твори цих авторів дуже часто мають розгалужені змісти та досить складну формальну побудову.

У Львові картина була ще більш складною. Треба враховувати суто західний індивідуалізм, притаманний характеру львівського мистецтва. У Львівській фотографії не має радикальних жестів, як це було наприклад, у Харкові. Львівських митців майже не цікавить репортаж гострого соціального спрямування. Тому аналізувати львівську фотографію можливо, перш за все, через суто зображальні якості фотокадру та дуже своєрідну візуальну естетику. На кордоні 1980-х та 1990-х років у Львові працює дуже виїнятковий фотограф Михайло Французов, аналогів творчості якого досить важко знайти в Україні. Його фотографію можна розглядати

як своєрідний репортаж, але перенасичений багатозмістовними знаками. Французова турбують суто зображальні принципи фотокадру. Саме тому його цікавить, перш за все, співвідношення форм та ракурсів, баланси діагоналей та ритмічно структуровані маси фотокадру. Львівський фотограф оперує лише візуальними аспектами фотографії. Зміст народжується у Французова через аналіз його зображальних структур, за допомогою яких він і створює свій «культурний кадр».

Розглядаючи детально творчість як київських, так і львівських фотографів перехідної доби, треба враховувати всі можливі аспекти аналізу твору. Отже, існують базові субстанції, в умовах яких фотографія здійснює своє буття. Це є час, простір, рух у просторі, ритм, мить (ледь вловимий часовий проміжок) і, нарешті, сама дійсність оточуючого світу, яка за суттю є своєрідною «матрицею», матеріалом, на базі якого проходить перетворення фотографом реальності. Категорія ритму — це майже найважливіший аспект фотографічної творчості. Для багатьох фотографів минулих часів і часів сучасних ритм в фотографії залишається провідним формотворчим елементом. У літературі ритмічно структурований матеріал слова, у фотографії методом ритму структуровані не тільки лінії, плями чорного і білого, світлові та тонові маси, але й простір і час, або, застосовуючи сучасний культурологічний термін, — хронотоп (час-простір) Фотографія несе в собі специфічне відношення до часу і простору. У просторово-часовому ритмі не тільки фіксуються основні принципи композиції фотографічного твору, але і ведеться робота на розкриття змісту. Час у фотографії багатозаровий, і це пов'язано не тільки зі специфікою розуміння часу сучасною культурою. Фотографія зупиняє і одночасно структурує час. Тобто, час і простір — це особливі субстанції, в діалектиці яких полягає сила фотографічного образу.

Крім вищезгаданих категорій існують принципи аналізу зображення, які розробляв у сво-

їх теоретичних роботах російський дослідник Олександр Лапін. Він стверджував, що кадр, перш за все, існує для порівняння його частин, тому головним в фотографії є саме її структура, проте фабула як така зовсім не обов'язкова. Лапін розробив систему аналізу фотографічного зображення, в умовах якої формальні якості більш важливі, а в середині фотокадру має бути та міра умовностей, яка дозволить зрозуміти зміст. Велику роль Лапін відводить асоціаціям, які повинні виникати при спогляданні фотографії. Крім того, він говорить про існування трьох типів зв'язків між частинами фотокадру: зовнішні змістовні, внутрішні змістовні, внутрішні зображальні. Він пише: «Если же материал фотографии пластически организован, а разнообразные структурные связи, возникающие, как следствие такой организации (зрительные геометрические, тональные, а так же связи, буквально невидимые в изображении — семантические), образуют сцепления и «созвучия», подобные таковым в поэтическом тексте, — тогда эта фотография поэтическая по конструкции» [2; с. 88]

Цю систему, поряд з класичним формальним аналізом, ми можемо застосувати на прикладі циклу Юрія Нестерова, що має назву «Штерівська ГРЕС» (1992). Будь-яка фотографія циклу — це співвідношення структур зображення, що підкреслюють конфлікт їх співіснування. Крім того, вищезгаданий цикл є показовим через безліч глибинних змістів. «Штерівська ГРЕС» — своєрідний символ перехідної доби, коли люди існують в новій країні, але умови та фон, в яких вони вимушені існувати, є радянськими, як і ментальність цих персонажів.

Вдругий половині ХХ ст. картина радикально змінюється, і змінюється не тільки в сфері фотокритики, але і в культурному середовищі взагалі. Культура ХХ ст. не тільки розробила новий підхід до питань аналізу мистецтва, але і дала поштовх для нового бачення культурного процесу взагалі. Твори мистецтва почали розглядатися зовсім з інших позицій.

Теоретичної бази, якою володіє традиційне мистецтвознавство, недостатньо в умовах сучасної культурної ситуації, тому культурологія та інші міждисциплінарні науки розробляють нові методи аналізу мистецтва. Культура, що пройшла фази постструктуралізму та постмодернізму, намагалася досягнути культурний процес за допомогою мовних структур. Виникає одне з базових понять гуманітарної культури ХХ ст., а саме, поняття тексту. Категорія тексту починає застосовуватися не тільки до літературного тексту як такого, але і до будь-якого іншого об'єкту, який в контексті сучасної культури може бути розглянутий як текст. Таким чином, текст виступає як дуже розгалужене поняття, як об'єкт зі своєю власною структурою, як реалізований феномен мистецтва.

Культурна ситуація, що веде відлік приблизно з кінця Другої світової війни, ускладнюється розвитком філософських течій, нових вимірів естетики і теорії мистецтва. Це є найяскравіші явища в культурному просторі ХХ сторіччя. І перш за все, треба зазначити, що з розвитком нової естетики і ряду напрямків в соціогуманітарному пізнанні ХХ ст. виникає новий підхід щодо критики мистецтва взагалі.

Критика першої половини ХХ ст. здатна була оцінювати фотографію, і разом з тим, аналізувати її в межах теоретичного апарату, що зазвичай застосовувався стосовно творів образотворчого мистецтва. В другій половині ХХ ст., разом зі зміною філософії, естетики і мислення, дослідники висувують нові схеми характеристики та аналізу творів фотографії, керуючись новими естетичними принципами і категоріям, та застосовуючи комплекс нового гуманітарного знання ХХ ст. В літературі існувала практика застосування для аналізу фотографії положення теорії інформації та науки про знакові системи — семіотики. С. Морозов в своїй книзі «Творческая фотография» дуже стисло торкається факту існування подібної теорії. Він наголошує на тому, що семіотичний підхід дає змогу зробити певний відхід від традиційного

розбору побудови фотознімків, запозичений з естетики пластичних мистецтв.

Серед радянської літератури цю думку висловлювали автори тих книжок, що було видано у 1980-х роках. Це були майже одні з перших спроб пояснити відмінність фотографії від інших видів мистецтва і, в той же час, довести її тотожність пластичним мистецтвам. О. Г. Міхалкович та Є. О. Стігнєєв в своїй праці «Поэтика фотографии», яка до цього часу є своєрідним кодексом для деяких фотографів, намагалися визначити базові поняття теорії фотографії. Вони виділили головні позиції фотографічного твору: час, простір, образ, динаміка, ритм, цілісність. Аналіз вони проводили на матеріалі радянської фотографії, приділяючи найбільшу увагу так званій прибалтійській школі. Але роботу Міхалковича та Стігнєєва не можна вважати за таку, яка б розкрила певний метод аналізу фотографії, в великій мірі тому, що автори не ставили перед собою такої мети. Але авторам все ж таки вдалося вивести певні орієнтири для аналізу фотографічного твору. Наприклад вони зазначають: «Снимок есть лаконичная запись выразительных элементов» [3; с. 49]. І далі автори монографії стверджують, що композиція фотокадру є ніщо інше, як «уровень, на котором приводятся в движение смысловые массы материала» [4; с. 87].

Один з найвідоміших авторів радянської доби Г. К. Пондопуло розглядав проблеми теорії фотографії, пов'язуючи її з кіномистецтвом. Від цього методу згодом відмовились, оскільки він не довів своєї життєздатності. Пондопуло визначає фотографію як нову умовну реальність, та наголошує на принципі відбору, як основі фотографічної творчості. Але робота Пондопуло є цінною, перш за все, тим, що в ній для аналізу фотографічного твору пропонувалося застосувати зв'язки зі знаковими системами, тобто спробувати ввести поняття з області семіотики. Пондопуло співвідносить поняття «кадру» з поняттям «замкнутого віршованого рядка». То була одна з перших спроб оперу-

вання для аналізу фотографічного твору терміном «знак». Цей метод далі активно намагалися розвивати інші дослідники, наприклад М. Ямпольський, С. Морозов. Так в літературі почала існувати практика застосування для аналізу фотографії положення теорії інформації та науки про знакові системи. Радянський дослідник С. Морозов в своїй книзі «Творческая фотография» дуже стисло торкається факту існування подібної теорії. Він наголошує на тому, що семіотичний підхід дає змогу зробити певний відхід від традиційного розбору побудови фотознімків, запозичений з естетики пластичних мистецтв. Але і цей метод не був досконалим для вирішення основної задачі — аналізу фотографії.

Ми спробували проаналізувати фотографію як текст на прикладі творчості Юрія Косіна [7; с. 54–65]. Мова йде про його цикл «Трансгресія» (1993–1995), де він руйнує зображення за допомогою лабораторних процесів. Цінність цих прийомів полягає, насамперед, у тому, що вони створені безпосередньо в лабораторії фотохудожника, «вручну», і, тим самим, несуть у собі авторський дотик, не маючи ніякого відношення до комп'ютерної обробки.

Одним з найвідоміших творів Юрія Косіна є робота, що має назву «Вечеря». Композиція побудована за принципом фризу і являє собою ряд постатей, що об'єднані за одним столом. Примарні обличчя старих жінок вибудовують ритмічно чіткий ряд, який можна уособити з текстовим рядком. Стіл — це знак єднання, вікно на задньому плані — знак існування, так званого медіативного простору, що покликане також об'єднати, але замкнутий світ помешкання та світ поза межний, обличчя жінок, в яких знищена їх реальна форма, але виявлене приховане буття є знаками, що складають єдиний текстовий ряд, виступаючи носіями містичного значення вечері.

«Трансгресія» Юрія Косіна — це форма мовного зображення. Вона спроможна перетворювати реальний образ в знак. Тому всі трансгре-

сивні образи — це знаки реальності, але іншого порядку. Сутність цих образів, як і зміст самої фотографії, можна перетворити в текст, але це не вчить бачити зображення. Тому, за твердженням самого художника, для сприйняття глядача дуже важливим моментом є навчання бачити так, щоб уникнути моменту промовляти і тим самим не замінити бачене словом, але сприймати як щось суцільне, що не потребує анотацій. Бачення у даному випадку повинно виступати як читання тексту, але тексту не вербального, а метафізичного, якщо завгодно; тексту як індивідуальної проєкції творчого мислення і свідомості художника.

Підводячи підсумки, спробуємо відповісти на запитання: в чому складність аналізу фотографії Києва та Львова кінця 1980-х- початку 1990-х років. По-перше, аналізуючи фотографічний твір треба враховувати регіональний аспект. Порівнюючи фотографію Києва та Львова очевидними стають саме ментальні відмінності фотографів, обумовлені, перш за все, регіональними особливостями. Другий аспект при аналізі твору — це особливості часу, в умовах якого той або інший твір було створено. Наступним кроком аналізу має бути урахування двох абсолютно різних стратегій в фотомистецтві Києва та Львова, а саме, існування репортажної фотографії та суб'єктивної, естетично наповненої. Тому в кожному окремому випадку твір вимагає певного підходу в залежності від змістовних особливостей фотографії.

Таким чином, аналіз повинен включати в себе особливості ментальності та часу, особливості концептуального підґрунтя, та головне — особливості структури кадру, яка включає в себе внутрішні зв'язки елементів зображення та баланс частин, через що, в решті решт, і розкривається зміст фотографії.

1. *Стигнеев В. Т.* Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии. — М., 2007.
2. *Лапин А.* Фотография как... — М., 2004.
3. *Михалкович А. Г., Стигнеев Е. А.* Поэтика фотографии. — М., 1989.
4. Там само.
5. *Пондопуло Г. К.* Фотография и современность. Проблемы теории. — М., 1982.
6. *Морозов С. А.* Творческая фотография. — М., 1985.
7. *Мироненко В. О.* Фотографія як текст (на прикладі творчості київських фотохудожників останніх десяти років). Дипломна робота. НАОМА. — К., 2003.

Анотація. У статті досліджуються проблеми аналізу творів фотографії у контексті фотомистецтва Києва та Львова кінця 1980-х — початку 1990-х. Доводиться, що фотографія оперує зовсім іншими засобами виразності, і в основі своїй має суттєві відмінності від інших видів образотворчого мистецтва. Для аналізу фотографії може застосовуватися комплекс критеріїв естетичної теорії класичного і посткласичного мистецтва, але і цей аналіз у контексті сучасної культури буде неповним.

Ключові слова: фотографія, художня творчість, фотографи Києва і Львова.

Аннотация. В статье исследуются проблемы анализа произведений фотографии в контексте фотоискусства Киева и Львова конца 1980-х — начала 1990-х. Доказывается, что фотография оперирует совершенно другими средствами выразительности, и в основе своей имеет существенные отличия от других видов изобразительного искусства. Для анализа фотографии может применяться комплекс критериев эстетической теории классического и постклассического искусства, но и этот анализ в контексте современной культуры не будет полным.

Ключевые слова: фотография, художественное творчество, фотографы Киева и Львова.

Summary. In article problems of the analysis of products of a photo in a context of photoart of Kiev and Lvov of the end 1980 — the beginnings 1990 are investigated. It is proved that the photo operates with absolutely other means of expressiveness, and at the heart of the has essential differences from other kinds of the fine arts. The complex of criteria of the aesthetic theory can be applied to the photo analysis classical and postclassical art, but also this analysis in a context of modern culture won't be full.

Keywords: a photo, art creativity, photographers of Kiev and Lvov.