

Вікторія МИРОНЕНКО

**АВТОРСЬКІ МЕТОДИ ПОСТОБРОБКИ ФОТОКАДРУ  
ТА ПРОБЛЕМА ПЛАСТИЧНИХ РІШЕНЬ  
У ФОТОГРАФІЇ КИЄВА ТА ЛЬВОВА  
ДОБИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ**

Українська фотографія доби Незалежності дуже часто являє несподівані та досить своєрідні приклади творів, аналогів яким майже не існує у світі. Ця стаття має на меті проілюструвати лише деякі прояви самобутнього мистецтва фотографії Києва та Львова, основним принципом яких була так звана «постобробка» фотокадру. Основою для аналізу виступає низка фотографічних творів різних за формою і технікою, але створених за допомогою рукотворних прийомів та лабораторних методів, що видозмінювали зображення для поглиблення змісту. Для прикладу візьмемо тільки дві персоналії, у творчості яких постобробка є основним принципом формоутворення зображення. Крім того, детальний аналіз творів та авторських методів простежимо лише на прикладі деяких серій. Проблема пластичних рішень в фотографії є головною у створенні цілісного, досконалого фототвору. Треба також зауважити, що кожен автор має свій власний підхід до цього завдання.

Найбільш яскравими прикладами фотографії, що вирішує завдання суто пластичні за допомогою постобробки фотокадру є серія «Тангресія» київського фотографа Юрія Косіна, та дві серії львівського автора Юрія Ковальчика, що мають назви «Запах жінки» та «Мої Карпати».

Першим прикладом аналізу фотографії як феномена сучасного українського мистецтва доцільно було б визначити окремий шар із усієї творчості Юрія Косіна, позначений автором як фотографія тангресії.

Тангресія як явище в житті Юрія Косіна народилася в процесі

еволюції творчого методу, в результаті чого виявився окремий корпус робіт, об'єднаних загальною концепцією. Слід зазначити, що саме ця техніка фотографії свого часу зацікавила представників галерей і музеїв сучасного мистецтва цілої низки європейських країн, у першу чергу, Німеччини та Англії. Боннський Музей сучасного мистецтва у 1997 р. придбав декілька фотографій із серії «Рід» для своєї колекції фотографій. Виставки під загальною назвою «Трансгресія» проходили в Латвії, Німеччині, Англії, Ізраїлі та в Україні в період з 1995 по 2002 рр.

Працюючи протягом багатьох років у різноплановій за змістом і манерою фотографії, художником була опанована фотографічна техніка, що являє собою унікальний метод створення фотографічного твору.

Людина спроможна конструювати власні світи. Це доведено і виявлено в епоху постмодернізму, для поетики якого дуже важливе таке явище, як семантика можливих світів, що, у свою чергу, відштовхується від того, що ймовірна можливість існування множини так званих «світів» у свідомості індивіда або цілого соціуму; при цьому «абсолютной истины нет, она зависит от наблюдателя и свидетеля событий» [1]. Саме тому підхід до мистецтва Юрія Косіна можна здійснити через його особистість, тому що тільки він є «свідок і спостерігач». У своїй фотографії суб'єктивний світ Косін співвідносить з іншими світами і через позамежність установає межі буття.

В текстах філософів він знаходить позначення для свого фотографічного методу — трансгресія. «Трансгрессия начата через чтение», — підтверджує художник. Проте, до неї потрібно було прийти шляхом еволюціонування художнього методу і художньої мови.

Трансгресія — це перехід меж, це, так чи інакше, порушення законів, це «процес, що самотвориться», де, на перший погляд, відбувається внутрішнє роздрібнення, деформація, ерозія форми. Проте, якщо спробувати розпізнати трансгресивну фотографію глибше, то стане очевидним, що тут має місце явище, у якому фотографічна реальність бере на себе роль «надреальності», несе у своїй структурі значення позамежної суті. Сама реальність вкрай динамічна, вона функціонує в постійних метаморфозах. Фотооб'єктив схоплює лише одну з граней,

що пропонує реальність. Видимий світ потрапляє на знімок уже видозміненим. Юрій Косін перетворює і без того перетворену реальність, видозмінює її технічно. Деформація в межах трансгресивної фотографії — це не є першорядний виразний момент. Вона, скоріше, виступає як відношення до предмета, як матеріалізація почуття, що існує до нього. Порушення форми, вторгнення в її цілісність є вираженням незгоди зі звичним образом. Юрій Косін нічого не привносить в образ, він просто змінює.

Через те, що у Юрія Косіна існує особливе відношення до матеріалу, а також спеціальна мова в плані опрацювання самої фотографії, об'єкти і матеріал стають носіями внутрішнього змісту твору. Звідси виникає і значимість самого матеріалу, у якому працює автор, тому що трансгресія Юрія Косіна це, насамперед, техніка, шляхом якої відбувається авторський «стрибок» «крізь» реальність і «над» цією реальністю. Принципи техніки, що використовує Юрій Косін, відомі. Відновлення прийомів і техніки фотографії в ході її історичного розвитку породили низку лабораторних методів, що почали практикувати в ХХ ст., і які у своїй основі повинні були так чи інакше імітувати прийоми живопису або графіки. Ці методи С. О. Морозов у своїй книзі «Творча фотографія» назвав «фотографікою»[2]. Художники, що практикували лабораторні пошуки, в процесі друку використовували той або інший прийом. Одним із засобів друку, приміром, був засіб «усунення напівтонів», де зображення розкладалося на найпростіші компоненти (чорний і білий), в результаті чого залишалися лише важкі контури, а градації нижніх напівтонів зникали.

Також одним із популярних прийомів була «ізогелія» (поділ тонів), де напівтони знову відновлюються, але в обмеженому ступені, в результаті — знімки мають усередині себе більше деталей. Проблемнішим процесом, чим «усунення напівтонів», є «пастеризація», коли знімок виготовляється з використанням трьох так званих «дискретних тонів» — білого, сірого середньої щільності і чорного.

Крім перерахованих вище методів існує низка прийомів ручного друку, що дають цікаві ефекти. Найпоширенішим є «ефект Сабатьє», псевдосоляризація, ефекти силуетного зображення та ін.

Що ж робить Юрій Косін і в чому унікальність авторської техніки «трансресивної фотографії»? Як уже зазначалося вище, фотохудожники, що працювали в напрямку поновлення друку, позначеного Морозовим як «фотографіка» (хоча термін цей, по визнанню автора, не претендує на істину), використовували, як правило, лише один із раніше перерахованих прийомів. Юрій Косін зумів технічно об'єднати всі ці методи. У випадку трансресивної фотографії Юрія Косіна усі техніки (або частина їх) використовуються одночасно. У результаті чого властиві тому або іншому прийому ефекти спроможні проявити себе більшою або меншою мірою й тим самим спрацювати на акцентуацію образу й посилення художнього змісту. Тому можна сказати, що творчий метод Юрія Косіна за своєю формальною характеристикою є синкретичним.

Об'єднання в одному процесі декількох різноманітних технічних прийомів народжує якісно іншу авторську техніку, вплив якої на матеріал є настільки сильним, що художник, як сила, що створює, у якійсь момент перестає бути нею, а стає лише спостерігачем, що має владу тільки припинити (закріпити) «процес, що самотвориться», явища особливого, раніше прихованого, образу. Народження трансресивного образу у фотографії Юрія Косіна подібно появі нового біологічного організму, що розвивається чи ледве не з однієї клітини. Тобто необхідний якийсь стимул, що провокує матеріал на дію; у даному випадку стимулом виступає те, що відобразилося на плівці, тобто реальність. Фотографічна реальність під впливом хімічних процесів, контрольованих автором, змінюється і на фотопапері виступає образ, раніше недоступний незброєному окові, але внутрішньо необхідний для розуміння головних філософських проблем: людини і світу.

Отже, фотографічна техніка і лабораторні процеси виступають у творчості Юрія Косіна як метод створення якісно нового твору мистецтва. Це технічна сторона, що є матеріальним вираженням змісту. Метод, залучений до індивідуальної мови творця, де через його фотографічне бачення відбувається переробка ключових знакових уяв.

Як ми з'ясували, трансресивна фотографія здійснює своє народження в лабораторії шляхом різноманітних хімічних процесів. І саме

тут набирає сили істотний момент, що визначає майстерність художника — відчуття меж, коли трансгресія, що здійснює свій процес, повинна бути зупинена і закріплена. У випадку трансгресії матеріал веде самостійну роботу. Художник не може з точністю передбачити, що саме народиться в результаті, проте йому під силу встановити меж. Таким чином, деформація в трансгресивній фотографії існує як даність, і ця деформація зафіксована на самому тілі фотографії. Тут важливі відношення між деформованими частинами. Це є джерелом творення змісту трансгресивної фотографії, де органічне буття внутрішнього образу знаходить свою значимість. У трансгресивній фотографії реальність як така залишається, але хімія, можна сказати, стає ритмом твору, внутрішнім ритмом образів. Таким чином, Юрій Косін створює об'єкт, де фігуративність змінена за рахунок деформації, і ритм спрможний виникнути на зламі форм.

Для трансгресивної фотографії Юрія Косіна істотним є мотив серії, низки фотографій, об'єднаних єдиним змістом. Це результат серійного мислення, властивого ХХ ст. Тому що автор у своїй творчості висловлює бажання розібратися до кінця з якимось явищем (станом, подією, ідеєю), його цікавить ціле насичене, а не розрізнене і розірване. Радикальною річчю для будь-якого фотографа залишається принцип відбору, що є глибинною основою загальнолюдської проблеми вибору.

Спочатку це вибір об'єкту зйомки; таким етапом відбору є перегляд у процесі роботи десятків негативів із тим, щоб вибрати найголовніше. В результаті вибудовуються цикли. Трансгресивні фотографії Юрія Косіна не мають назв, тому що автор вважає, що визначення назв помітно звужує меж змісту, що сприяє байдужості, який відходить від зображення, задоволений одиничністю поняття, закладеного в назву, аж ніяк не в самому тілі фотографії. Зрідка автору вдається дати змістовну назву таку, як, наприклад, «Вечеря», що навпаки, розширює кордони змісту, навіть пропонує глядачу гіперпосилання в інші часові культури. Але, по суті, роботи датуються і позначаються як серія «Трансгресія». В даній роботі застосовані умовні назви творів для легкості впізнання.

Цікава, в зв'язку з цим, серія трансгресивного портрету, серед якої

є портрети, зняті безпосередньо автором і відомі фотопортрети видатних особистостей ХХ ст., перезняті й оброблені в техніці трансгресії — постмодерністське прагнення до цитування.

Кожний окремо взятий образ є трансформоване і виведене в поза межність обличчя. Людське обличчя, що перестає відігравати роль тільки обличчя, здатне виявити різноманітні грані. Обличчя приймає свою внутрішню зміну як факт неминучий. Обличчя не здатне бути тим же самим, воно здатне множитися, і те, що фіксує фотооб'єктив, є лише випадковим віддзеркаленням образу людського.

«Портрет Ю. Лазаревської» — дуже змістовний, знаковий в своїй структурі образ. Обличчя прочитується, виступаючи із чорного тла і, перш за все, ми бачимо погляд, виразні очі поетеси. Погляд в камеру, чіткий погляд прямо в об'єктив — це знак-індекс, або його умовний аналог. Тобто людина, яка знаходиться в колі об'єктиву, поглядом своїм доводить існування камери, вказує на неї, і цей погляд, відбиваючись на знімку, перетворюється в так званий індекс, який, в свою чергу, має суттєве значення для функціонування фототексту.

Крім того, за своїм змістовним значенням погляд «в упор» — це знак ока, що проникає і оволодіває. Тобто за своїм значенням кореспондує із сутністю фотографічного ока. Але, з іншого боку, погляд, спрямований в об'єктив, може нести в собі інше значення: око сприймає і дозволяє оку іншої людини проникнути в себе, охоплює його і утримує.

Шляхом трансгресії обличчя перетворюється на маску, змінюється. Обличчя Ю. Лазаревської — трансформоване і несе в собі певний знаковий зміст. Але маска реального обличчя поєднана в портреті з іншою маскою, що знаходить собі місце в тексті фотографії, маска людської істоти в буквальному її розумінні. Таким чином, виникає поєднання людського обличчя, що набуло позамежного знамення й існує в статусі маски, та маски справжньої, що виступає знаком людського обличчя.

Якщо реальність це те, на що приречений фотограф, то авторська техніка Юрія Косіна — це подолання бар'єрів розуму, це вихід за межі фотографії як такої. Трансгресія дає можливість усунути з образу його приречення. Найважливішою домінантою виступає не стільки сам

образ, скільки та субстанція, у яку він в результаті «процесу самотворення» трансформується. При цьому статика образу більш вагома і значна, ніж образ його рухливості.

Таким чином, структура фотографії Юрія Косіна як своєрідна система цінностей художника втілює себе через матеріал і через рефлексію ока майстра, адже «глаз — это фигура бытия, которое есть не что иное, как трансгрессия своего предела» [3]. Виходячи з цього, можна підтвердити, що трансгресія Юрія Косіна — це матеріал (техніка) і система індивідуального апарату авторських уявлень про світ.

Парадокс трансгресивної фотографії в тому, що шляхом деформації форми предметів навколишнього світу на перший план виступають поняття, що не мають матеріальної оболонки. Вони роз'їдають ілюзорний предметний світ до мікроелементів, а самі виявляються повною мірою своєю непорушністю і внутрішньою необхідністю. Вони стають реальністю, а матерія — ілюзією, необхідною тільки як фон, місце дії.

Ще одним майстром унікальної авторської техніки постобробки фотокадру є львівський фотограф Юрій Ковальчик. Він створював свої знакові серії «Запах жінки» та «Мої Карпати» протягом 2000-х рр. Робота почалась з того, що автор вирішив створити власну емульсію. Старі рецепти, які існували раніше, не підходили, тому Ковальчик почав удосконалювати формулу, та зрештою віднайшов свій рецепт. У 2006 р. він запатентував рецепт емульсії, спосіб нанесення та назву. Нова технологія отримала назву емульсіографія. Першу виставку було представлено в 2005 р. в галереї «Дзига», після чого роботи Юрія Ковальчика експонувалися у містах України та за кордоном.

На перший погляд емульсіографія — це суто технічні особливості авторського методу. Але насамперед, це яскравий приклад вирішення суто пластичних завдань. Емульсіографія створюється досить повільно, і спосіб, в який автор отримує лише один твір, потребує від восьми до десяти годин. Емульсіографія, як правило, створюється лише в одному екземплярі, а спроби повторити той самий твір можуть дати різні результати. Твори можуть відрізнятися, наприклад, за відтінком. Треба зауважити, що емульсіографії монохромні, мають поверхню, подібну до перламутру, але в залежності від складу, емульсії можуть

бути різні за відтінком. Будь-яка емульсіографія для сприйняття вимагає світла, оскільки поверхня роботи, її структура, нюанси відтінків та глибина можуть суттєво змінюватись в залежності від характеру освітлення. Емульсіографія — це той випадок, коли твір вимагає сприйняття лише в оригіналі. За допомогою власної техніки Юрію Ковальчику вдалося повернути фотографії ту таємничість, яку вона почала втрачати з появою цифрових технологій.

«Запах жінки» — велика інтимна серія робіт, яка об'єднує жіночі акти. Сам фотограф у своєму інтерв'ю пояснював смислове наповнення своєї серії таким чином: «... запах — це ступінь прийняття людини людиною. Стосунки між чоловіком і жінкою значною мірою визначає запах. Від запаху нерідко трапляється дуже глибоке внутрішнє відторгнення. Людина тонкої організації душі і тіла такі моменти відчуває. Якщо ти приймаєш людину, то приймаєш її такою, як вона є, а не думаєш, що в цій людині не так» [4]. В іншому інтерв'ю він зауважує: «У моїх світлинах справді досліджуються психологічні прояви статі, різні стани душі, які виражаються через тіла, без огляду на частини» [5].

Жіночі образи Юрія Ковальчика наповнені та глибокі. Інколи автор дає жіноче тіло фрагментами, що допомагає змістовному елементу спрацьовувати більш потужно. Тут одразу помітне детальне та прискіпливе вивчення природи, опрацювання форми через суто пластичні нюанси, використання всіх можливих елементів виразності. Треба зауважити, що кадр як самостійна форма, кадр, який є основою для емульсіографії, як правило вже за структурою є досить виразним. Всі акти мають збалансовану, чітко побудовану композицію, з використанням суто фотографічної фрагментарності, яка є одним з головних елементів виразності. Емульсіографія лише допомагає ще більше поглибити внутрішній зміст кожного окремого твору, адже загадковість емульсіографії спрацьовує як зображальна величина.

Серія «Мої Карпати», за висловом автора, є його власним поглядом на «звичайні й незвичайні українські Карпати». В цій серії автор звертається до карпатського пейзажу, знаходячи в ньому, перш за все, діалоги фактур: каміння та ґрунт, листя та вода, кора дерев та повітря. Саме на співвідношенні фактурних мас побудована серія пейзажів Юрія



Ковальчика. Як і у випадку попередньої серії, автор, перш за все, знаходить гармонійний за композиційною структурою кадр, після чого застосовує до нього свій авторський метод постобробки. Якщо цикл «Запах жінки» за формальними якостями був більш ніжним та викликав відчуття прозорості, то «Мої Карпати», створюючи глибокі фактурні поєднання, виглядають більш важкими та інколи драматичними. Таким чином автору вдається, залежно від поставленої мети, що безпосередньо пов'язана зі змістом творів, утворити певний настрій, зауважити саме на тих моментах, які мають бути головними при сприйнятті.

Зрозуміло і те, що як і у випадку з трансресивною фотографією Юрія Косіна, емульсіографія вимагає роботи глядацького сприйняття, яке має домислити ті змістовні аспекти твору, які можуть або співпадати, або бути в дисонансі з ментальним поглядом людини, що сприймає твір.

Підводячи підсумки, зауважимо, що зразки ручної постобробки фотокадру та використання авторських методів Юрія Косіна та Юрія Ковальчика є своєрідним явищем українського мистецтва. Це подолання штампів та відмова від радикальних жестів у бік посилення візуальності та естетики сприйняття.

1. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М., 1999. — С. 216, 382.
2. Морозов С. А. Творческая фотография. — М., 1985. — С. 34, 416.
3. Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. — СПб., 1994. — С. 127, 344.
4. Юрій Ковальчик: Про гіпноз жінок і запахи // Поступ. — 2005. — № 101 (1710). — С. 7.
5. Юрій Ковальчик // Молода Галичина. — 2005. — № 33 (8433). — С. 11.

**Анотація.** У статті висвітлено авторські методи постобробки фотокадру та проблема пластичних рішень в фотографії Києва та Львова доби незалежності.

**Ключові слова:** авторські методи, фотокадр, пластичне рішення, Київ, Львів.

**Аннотация.** В статье освещаются авторские методы постаобработки фотокадра

и проблема пластических решений в фотографии Киева и Львова времени независимости.

*Ключевые слова:* авторские методы, фотокадр, пластическое решение, Киев, Львов.

**Summary.** In article author's methods of definitive processing of a photoshot and a problem of plastic decisions in a photo of Kiev and Lvov independence time are shined.

*Keywords:* author's methods, a photoshot, the plastic decision, Kiev, Lvov.