УДК 7.011.77.75

Анна БИЛЫК,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дизайна
Херсонского национального технического университета

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ «КРИЗИС» ФОТОИСКУССТВА

Длить споры не мое желанье
(А. Грибоедов «Горе от ума»)

У статті окреслюється проблема естетичного розвитку фотомистецтва в контексті культурно-історичного процесу і сучасних художніх реалій.
Ключові слова: фотомистецтво, криза культури та мистецтва, живопис.

В статье поднимается проблема эстетического развития фотоискусства в контексте культурно-исторического процесса и современных художественных реалий.
Ключевые слова: фотоискусство, кризис культуры и искусства, живопись.

The problem of aesthetic development of photoart is raised in the article in the context of cultural-historical process and modern art of realia.
Key words: photoart, crisis in culture and art, painting, artist.

Слово «кризис» для теоретиков индустриальной эпохи становится излюбленным. Тема кризиса поднималась в трудах Э. Гуссерля, В. Соловьева, Й. Хейзинги, А. Швейцера и других авторитетных ученых. Вполне логичным выглядит на фоне многочисленных работ о кризисе культуры появление высказываний о кризисе искусства. Н. Бердяев в 1917 году по этому поводу заявлял: «Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам» [1, с. 3].

Следует отметить, что период радикальных перемен в начале XX века переживали только классические виды искусства: театр, живопись, скульптура. Для фотографии, кинематографа и эстрады наоборот – период ознаменовался утверждением их как видов искусства и рождением художественного языка. Однако спустя сто лет кризис коснулся их тоже, став особенно ощутимым в фотоискусстве.

В научной литературе сегодня пишут о двухстороннем кризисе фотоискусства: художественном и техническом. Последний связанный с появлением автоматической съемки. Взяв в руки профессиональный аппарат, предварительно разобравшись с камерой, понимаешь, можешь получить хорошие снимки. «Если раньше учиться фотографировать нужно было многие годы, сегодня из трех китов, на которых всегда держалась фотография – съемка, обработка пленки и печать остался один. <…> Причем время «умеющих снимать», по всей видимости, кончилось, снимать сегодня умеют все, потому что «умеет» сама камера» [2, с. 11]. Но технический прогресс не может нанести вредоносную функцию фотоискусству, даже только потому, что этот вид искусства был порожден развитием техники и напрямую связан с использованием аппаратуры. Современная исследовательница Е. Мороз пишет, что высокое качество фотоснимков не всегда даёт возмож-

ность отличить фотографию любителя от работы профессионала [3, с. 228]. Вот как раз эта сторона и является проявлением художественного кризиса на фоне технического прогресса. Теоретик фотоискусства А. Лапин фактически зафиксировал «смерть профессии», отметив, что люди перестали приглашать профессионалов на свои торжества и летопись жизни ведут самостоятельно [2, с. 11]. Следовательно, обесценивается не фотография, наоборот, уровень её качества и возможностей стал значительно выше, а исчезает сама профессия – фотограф. Поэтому корень «зла» таится в определении эстетической роли данного искусства.

Музей современного искусства Одессы

Кризис художественный гораздо серьезней в плане последствий. Своим появлением во второй половине XIX века фотография знаменовала не только появление нового вида искусства, но и значительно повлияла на весь художественный процесс. А. Базен в работе «Онтология фотографического образа» отмечает, что фотография освободила пластические виды искусства от их навязчивого стремления к правдоподобию [4, с. 41]. Фотография демонстрировала кризис реализма в живописи, став одной из причин появления импрессионизма. Единственное, что не могла показать камера, – солнечный свет. Но то, что не может сделать техника, может человеческий глаз. К. Моне первый написал свет в картине «Впечатление. Восход солнца».

Французский государственный деятель, журналист Ж. Клемансо по этому поводу сказал, что из всех известных ему людей именно К. Моне стал тем, кто сделал для него больше всего всевозможных открытий. «Вот он, смотрите! Он весь на свету! Он берет этот свет, дробит его и воссоединяет по законам науки» [5].

Фотография внесла существенные коррективы в творческую жизнь живописцев. Непризнанные художники нашли себя в профессии. Появление в данном промысле рисовальщиков, владеющих основами композиции, для развития фотографии сыграло значительную роль. Например, художественное образование Вильяма Каррика подтолкнуло его стать у истоков пейзажной фотографии в Российской империи, Андрей Деньер и Андрей Карелин, выпускники Академии художеств в Петербурге, были одними из ведущих фотопортретистов XIX века. Их творческое наследие, ставшее классикой фотоискусства, составили портреты известных деятелей культуры: Тараса Шевченко в кожухе и в каракулевой шапке, Афанасия Фета, Ивана Тургенева, Федора Тютчева и др. – работы А. Деньера; и Д. Менделеева, М. Горького, И. Шишкина, Н. Рубинштейна – А. Карелина.

Существовала и обратная сторона у данного процесса, например, путь к профессиональной живописи у Кириака Костанди начался с работы ретушера в фотомастерской. Некоторым художникам занятие фотографией помогло вернуться в профессию. В тяжелый период жизни И. Шишкин, когда не мог писать, увлекся фотографией. Более того, писать с фотографии картины художники начали ещё в конце XIX века, причем прибегали к такому удобному методу известные живописцы: Э. Дега, А. Муха, Анри де Тулуз-Лотрек и многие другие. М. Дюшан писал скандальную кубофутуристическую картину «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» на основе исследований фотографа Эдварда Мейбриджа, автора книги «Фигура человека в движении» (1901 г.), который занимался

процессом перемещения животных и человека, проводя длительные фотоэксперименты.

Но как только фотография освобождалась от простого копирования действительности, от статуса архивного документа по сохранению памяти, она стала претендовать на собственный художественный язык, следовательно, нуждалась в профессиональных мастерах, которые привносили в неё неизбежное авторское начало. Однако в процессе векового развития фотоискусство не выработало оригинальных жанров – они полностью заимствованы из живописи (портрет, пейзаж, натюрморт и пр.), более того, фотокритика пользовалась тем же инструментарием и правилами анализа, что и живопись. Практически, несмотря на многочисленные работы по фотографии, теоретическая, научно-критическая составляющая в данном виде искусства до сих пор не сложилась.

Тем не менее, интерес со стороны широкой аудитории к фотовыставкам в Украине активно возрастает. Объяснение здесь простое – сегодняшние фотовыставки не требуют от посетителей знания стилей, художественных направлений, жанров. В основном они носят проблемно-тематический характер. К 220-летию города Музей современного искусства Одессы в сентябре 2014 года проводил выставку одесских художников «220 вольт любви». На сайте музея сказано, что выставка несет в себе историческую, критическую и образовательную миссии [6]. Поэтому в данном случае поиск «прекрасного» в работах художников – напрасный труд для искусствоведа.

Куратор выставки Роман Громов показал тему любови к городу в нетрадиционной и непривычной форме. Она выражается у большинства художников этой выставки в критическом отношении к действительности. Данная оценка наделена большой долей иронии, которая в одних работах прослеживается в изображении, а в других заложена в названии. «Глубокое погружение» от Давида Григорияна – это образ увлеченного одессита. Для одних – это покупки на Привозе, для других – домино, для третьего – разделка свиной туши. Человек на его фотографиях живет, решая будничные, житейские проблемы. Тематическим антиподом выглядит проект «Продавцы» Николая Карабиновича. На четырех фотографиях – четыре образа, объединенные общим настроением безразличия и подавленности. Такой эффект создается благодаря трехмерному «вещевому» пространству, в котором существует человек. Фотохудожник умышленно помещает своих героев на второй план, на первом – «царство» товара. Проводником общественного мнения выступает Мирослав Кульчицкий в фотопроекте «No third way» (2013), где прозрачно показано, что, действительно, третьего пути нет. Фотографическими образами у него стали узнаваемые объекты городской среды, которые «Понастроили», «Недостроили», «Понаклеивали», «Посдирали», «Забросили» и «Навязали».

Очевидно, что «живописные» правила и традиции, которые господствовали в фотоискусстве, поддаются сейчас сомнению, прежде всего, художественной практикой фотографии. Фактически современное фотоискусство подошло к утверждению А. Базена, что эстетические возможности фотографии заключены в раскрытии реального [4, с. 45].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Кризис искусства (Репринтное издание). – М; СПб.: Интерпринт, 1990. – 148 с.
2. Лапин А.И. Фотография как… – М.: Эксмо, 2010. – 306 с.
3. Мороз О. Інтерпретація сучасного зображення // МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія: Зб. наук. пр. з мистецтвознавства ікультурогогії / Ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ; Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. – К.: Інтертехнологія, 2006. – С. 222–229.
4. Базен А. Онтология фотографического образа: Сб. ст. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 39 – 46.
5. Де Декер М. Клод Моне – М.: Молодая гвардия, 2007. – 84 с.
6. Выставка современных одесских художников. «220 вольт любви». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://msio.com.ua/ru/vistavki/506-220v-of-love.