

висвітлення життя під час конфлікту. З'являється більше матеріалів про допомогу армії та постраждалим.

По закінченню війни місцеві медіа можуть посилити свою роль як надійні джерела інформації для громади. Досвід висвітлення воєнних подій підвищує довіру до місцевих видань, оскільки вони часто ближчі до своєї аудиторії і краще розуміють її потреби. Під час війни місцеві ЗМІ можуть перейти на цифрові формати, соціальні мережі та онлайн-платформи для швидшого донесення інформації. У довгостроковій перспективі це може привести до змінення традиційних медіа в більш цифрові медіакомпанії. Війна змушує місцеві ЗМІ зосереджуватися на соціально значущих темах, таких як безпека, відновлення інфраструктури, реабілітація ветеранів, психологічна допомога населенню. Після війни ці теми можуть залишитися пріоритетними.

О. Осадча

**ОПРИЯВНЮЮЧИ ФОТОГРАФІЧНЕ: МАТЕРІАЛЬНІСТЬ МЕДІУМА
ТА ЕЛЕМЕНТИ АБСТРАКЦІЇ В РОБОТАХ ЄВГЕНІЯ ПАРВЛА
1980-х — 1990-х РОКІВ**

О. Осадча

**REVEALING THE PHOTOGRAPHIC ESSENCE: MATERIALITY OF MEDIUM
AND ELEMENTS OF ABSTRACTION IN THE WORKS OF YEVHENII PAVLOV
OF THE 1980s — 1990s**

Дискусії про можливість чи неможливість абстракції у фотографії виникають з помітною періодичністю, особливо в моменти радикальних змін, що піддавають саму природу фотографічного, як це відбулося під час, наприклад, інституціоналізації та музеєфікації медіума в 1960-х — 1970-х рр., чи під час поширення цифрової фотографії в 1990-х — 2000-х рр. Обговорення необхідності «теорії абстрактної фотографії» симптоматично синхронізуються з моментами кризи. У цьому імпліцитному ототожнюванні абстракції та ідентичності практики можна прослідкувати відлуння формалізму, що заклав підмурки для абстрактного мистецтва взагалі.

Головний парадокс закладається самим поняттям «абстрактний». У тексті до каталогу виставки “Cubism and Abstract Art”, що відбулася в МоМА, Нью-Йорк, в 1936 р., куратор Альфред Барра зауважує зв'язок слів «абстракція» та «абстрагувати» з *виведенням, віддаленням*. Продовжуючи логіку роздумів А. Барра, філософ Ламбер Візінг стверджує: «Коли ми абстрагуємо, ми ігноруємо щось і в такий спосіб демонструємо, що вважаємо це таким, що можна ігнорувати. Цим, у свою чергу, ми показуємо, що те, що ми ігноруємо, з нашої точки зору, не може бути суттєвим, оскільки суттєві речі, в принципі, не можуть бути проігноровані. Ось чому кожна абстракція завжди призводить до виявлення того, що вважається суттєвим; кожне абстрагування, кожне абстрагування, відвернення *від чогось* пов'язане з візуальним поворотом у *напрямку* суттєвого». У випадку з живописом дистанціювання від фігуративності втілює програмну для модернізму ідею «чистоти» медіума через саморефлексію та визнання / використання своїх обмежень — пласкості, форми основи, якості пігменту (К. Грінберг). Але від чого може відвернутись фотографія? Як медіум вона не здатна повністю відмовитися від референта: природа цієї техніки не дозволить назавжди позбавитися тактильного «фантому» дійсності,

оскільки зав'язана на зовнішньому джерелі світла й несе його відбиток. Тому єдиною константою, до якої можна редукувати фотографію, є її *інфраструктура* (матеріали+акт зйомки+постобробка).

Саме тому всі інструменти абстрактної фотографії (масштабування, кадрування, фокус, тональність, колір) є абсолютно ідентичними інструментам фотографії фігуративної. Як вдало зазначив художник Валід Бешті, «не існує світлини, що фотографічніша за інші». Відтак, зводячи присутність сліду будь-чого в кадрі до мінімуму, ми лише унаочнюємо ті механізми, що традиційно використовуються для його фіксації.

З цієї позиції робота «Пил» (1994) одного із засновників Харківської школи фотографії Євгенія Павлова надзвичайно тонко вказує на периферію нашого уявлення про фотографію, на те, що ховається за її лаштунками. Перший погляд на відбиток створює ефект монохромного експресіоністського полотна. Однак уже за секунду ми бачимо, що «дріппінг» в душі Джексона Поллока чи космічна констеляція насправді виявляються крилами комах, волоссям та пилом. Це ті дрібниці, які зазвичай дошкуляють фотографам, псуючи поверхню плівки. Подряпани порушують ілюзійність знімку, нагадуючи про матеріальність його носія.

За замовчуванням ми сприймаємо світлини як щось прозоре. Історик фотографії Джефрі Батчен зауважує: «У всіх нас є схильність дивитись на світлини так, ніби ми споглядаємо кризь двовимірне вікно якийсь зовнішній світ. Це майже фізична необхідність; адже, аби побачити, що зображене на фотографії, ми маємо спочатку придушити усвідомлення того, чим є фотографія». Цю невидимість відбитку-носія Євгеній Павлов й намагається подолати у своїх роботах 1980-х — 1990-х рр., зокрема в *Архівній серії* (1988). Цей проект складається з кількох десятків кадрів, зроблених художником з 1960-х рр. Напозір нічим необ'єднані, вони варіюються від колажів до документальних замальовок пізньюрадянського життя. Перенасичені потоком візуальної інформації, ми зазвичай швидко проскануємо подібний масив кадрів. Однак ці фотографії зупиняють погляд розфарбованими маркерами дефекти плівки та друку. Хоча самі світлини, безумовно, фігуративні, однак мерехтіння кольорових ліній згортає їхню глибину, раз по раз повертаючи нас до самої поверхні. Ми вимушено дивимося *на* відбиток, а не *крізь* нього, переносячи акцент на матеріал. «Пил всесвіту», як його називає автор, є моментом поза волею фотографа і наповнюється метафізичним напруженням: «Я гадаю, що те місце, куди не спрямована воля фотографа, зберігає свою божественну чистоту. Хоча це може бути й бруд».

Однак автор не зупиняється на мінімальній констатації фізичних якостей медіума. Він активно контролює та модифікує всі етапи створення робіт: в оптичних монтажах кінця 1980-х — середини 1990-х рр. композиції моделюються за допомогою ґраттажу (продряпування), масок, домальовування елементів. Емульсія негативів травмується, «фотографічне» зображення майже знищується: Павлов оприявнює матеріал через його крихкість та вразливість.

Як інтерпретує висловлювання митця Надія Бернар-Ковальчук, ускладнене фотографічне зображення вимагає як тривалішої роботи від автора, так і довшого споглядання від публіки. Однак моментальність та лінійність, властиві «чистій фотографії», заперечуються Павловим ще й в інший спосіб. Вразливість, палімпсест втручань уводять у монтажі свою особливу внутрішню темпоральність, що існує

в постійному триванні. Композицію отримують вимір «часу-як-творчого-акту», який, за спостереженнями Наталії Мархайчук, є однією з міфологем у концепції ненаративності.

Фотографія, яку часто концептуалізують як інструмент, що звільнив інші види мистецтва від тягара репрезентації, сама демонструє потяг до абстрактного. Однак його реалізація відбувається не в результаті виявлення того, що є очікувано-центральною для медіума, а, навпаки, через діалог та масштабування того, що є автоматизованим та рутинним.

О. Лемберська

АБСТРАКТНІСТЬ ЯК СПЕКТР: ФОРМАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ДИСТАНЦІЮВАННЯ ВІД НАРАТИВНОСТІ ФОТОГРАФІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ

O. Lemberska

ABSTRACTNESS AS A SPECTRUM: FORMAL ELEMENTS AS A TOOL FOR DISTANCING FROM THE NARRATIVENESS IN PHOTOGRAPHIC IMAGERY

Хоча фотографія приречена в силу своєї природи працювати з конкретними, реальними об'єктами, автори, такі як Олена Субач, показують, що ця практика також може бути носієм суб'єктивного бачення через численні засоби виражальності, наприклад, гру зі світлом, формами та структурою.

Олена Субач — українська фотографка, народилася в 1980 р. в м. Шептицький (до 2024 р. — Червоноград Львівської області), Україна. Живе і працює у Львові. Закінчила економічний факультет Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки у 2002 р. Член Асоціації «Українська фотографічна альтернатива» (УРНА). Її творчість зосереджена на дослідженні культурної пам'яті, ідентичності та буденності.

Серія мисткині «Ламкість» (2020) висвітлює моменти вразливості та крихкості, зокрема в контексті української культури та природи, акцентуючи увагу на тендітності як матеріальних, так і емоційних аспектів життя. «Ламкість» у певному сенсі продовжує попередню серію «Бабусі на межі раю», яка є синтезом спостережень за проявами релігійності в обрядах і святах Західної України та особистої історії взаємин авторки з її бабусею. Для реалізації проекту була використана техніка колажу, що полягала у вирізанні жіночих фігур із фотографій, зроблених під час релігійних свят, та переміщенні цих фігур в умовні «райські» пейзажі. Циклічність таких дій виступала способом опрацювання пам'яті про близьку людину та допомагала авторці долати психологічний біль, пов'язаний із прощанням. Використання спалаху при створенні зображень підсилювало референції до сакрального мистецтва, що було концептуально значущим для проекту. Спалах надає зображенням іконографічного світла, що нагадує сяйво навколо святих на традиційних іконах. Він акцентує на деталях, створює відчуття надприродної присутності, зупиняючи момент у часі, як це робиться в сакральному мистецтві для увічнення духовних образів. Крім того, техніка спалаху підкреслює тендітність і вразливість об'єктів, які фотографує художниця.

Спалах виконує функцію формування двовимірної графічності, порушуючи глибину простору кадру та надаючи кольорам більшої насиченості. У «Ламкості» використання такого прийому, як спалах, перегукується з темами нестабільності,