

В. Тарасов

**ХУДОЖНІЙ СТАТУС ФОТОГРАФІЧНИХ ПРАКТИК:
МИСТЕЦЬКА АВТОНОМІЯ, ХУДОЖНЯ МОВА, СОЦІАЛЬНА ТЕХНОЛОГІЯ**

V. Tarasov

**ARTISTIC STATUS OF PHOTOGRAPHIC PRACTICES:
ARTISTIC AUTONOMY, ARTISTIC LANGUAGE, SOCIAL TECHNOLOGY**

Феноменологія фотографії має інвазивну природу. Як частина візуальної культури, вона набуває актуальності в той момент, коли мистецька візуальність вже існує, спирається на розлогу історіографічну традицію та оперує репрезентативними практиками споживання. У загальній еволюції візуальної культури все це дозволяє провести умовну демаркацію між «до-фотографічним» та «пост-фотографічним» періодами.

Додатковим фактором у генезисі феномену фотографії стали її інноваційні якості, які в середині — другій половині XIX ст. самі по собі розглядалися як технологічний та естетичний виклик. Важливо наголосити на тому, що в якості інновації розвиток фотографії мав чимало точок перетину з еволюцією практик дизайну, які набули актуального значення фактично одночасно із фотографією.

Таким чином, характеристика феномену фотографії потребує контекстуального підходу, у рамках якого мистецтво, дизайн та інновації формують спільний простір взаємодії. У його межах поступово виникає власна художня «територія» фотографії, яка вже на початку XX ст. спирається на широке дискурсивне поле.

Звернемо увагу на те, що ця умовна «територія» фотографії не виникла сама собі. Її визначення та формалізація стали органічною частиною соціокультурного розвитку кінця XIX — поч. XX ст., де реальна художня практика співіснувала з академічною риторикою та інтерпретацією дійсності.

На наш погляд, саме це є головною причиною того, що феномен фотографії в якості наскрізної проблематики, у першу чергу, спирався на питання статусу. Перефразовуючи В. Шивельбуша, представники першого фотографічного покоління для обґрунтування «території» фотографії мали знайти відповіді на дві групи питань:

1. Розв'язання дилеми художнього статусу: чому фотографія є мистецтвом, чому фотографія не є дизайном.
2. Визначення гносеологічного статусу фотографії: маніфестація відносин фотографії з дійсністю та способами її репрезентації.

В обох групах питань центральним компонентом є проблематика статусу як рефлексії дійсності, що вкотре вказує на неочевидність явища фотографії, ані в мистецькому, ані в соціальному контекстах.

На наш погляд, у сучасній феноменології фотографії співіснують декілька концептуальних напрямів, що в тому чи іншому аспекті торкаються питання статусу фотографії, а відповідно, і умовної «території» її побутування.

У якості найбільш поширеної назвемо представлення фотографічних практик як самостійної культурної парадигми, яка має автономний художній статус, тобто є мистецтвом. У цьому концептуальному напрямі фотографічні практики характеризуються власним простором художньої репрезентації, спираються на

характерні методи, а також специфічну дослідницьку (атракційну, риторичну і т. п.) проблематику.

Альтернативна концептуальна лінія представляє фотографію як одну із численних художніх мов мистецтва. У межах такого підходу не існує жодної іншої фотографії, крім художньої, оскільки візуальними засобами неможливо замінити дійсність, можливо лише узагальнити її. Так як узагальнення є художнім методом, то фотографія як мова мистецтва є інструментарієм. Відтак, фотографічну мову можна вивчати та досліджувати. Іншими словами, з фотографією як художньою мовою можна зробити все те, що роблять з іншими художніми мовами.

Варто зауважити, що в такій якості фотографія породжує додаткову складність для типології. Мова фотографії історично сформувалася як частина іншої артспільноти. Аналогову (плівкову) фотографію, яка породила відповідну художню феноменологію, помилково зараховують до числа зображальних, образотворчих мистецтв. Проте в річищі такого підходу вона має перебувати в типологічній групі технічно-медіативних засобів, художній апарат яких вимагає посередництва між дійсністю та митцем. У цьому разі в історичному просторі фотографії таким медіатором є плівка, з якою слід працювати технічно й граматно. У цій групі поряд із фото — кіномистецтво та, пізніше, дигітальні мистецтва (РС-арт, муушен-арт, цифрова анімація тощо).

Насамкінець слід зазначити, що важливим концептуальним напрямом є представлення феноменологічних якостей фотографії в контексті соціальної технології. У такому дослідницькому фокусі фотографічні практики є більш масштабними, ніж мистецька задача або художня мова. Вони набувають значення соціального феномену, який здатен змінювати структуру, зміст та рефлексію культури як такої.

Звернемо увагу на те, що всі зазначені концепції мають спільний знаменник: вони розглядають фотографію як феномен, що є головним візаві дійсності. У концептуальному полі еволюції мистецтва фотографія — це порушення монополії мистецтва на візуальність та репрезентацію дійсності. У рамках оптики художньої мови вона є очевидним викликом для інших художніх мов (приміром, живопису, скульптури або графіки) щодо права виступати від імені дійсності «якою вона є». Зрештою, соціальна параметрія фотографії рефлексує статус спільнот, мейнстрімів або субкультур, що створює ефект сприйняття соціальної природи фотографії як ізоморфної моделі соціуму.

Таким чином, в усіх трьох концептуальних якостях фотографія порушує монополію на відображення візуальності, яка існувала до моменту її появи та здобуття актуальності. Уже на середину ХІХ ст. фотографія зазіхає на монопольне право мистецтва фіксувати, візуально формалізувати, а в окремих випадках намагатися змінювати та транслювати дійсність. У певному сенсі фото зазіхнуло на більшу територію, ніж мало мистецтво до моменту його появи — вона зазіхнуло на реальність. Звісно, варто констатувати, що зазначений ефект сприйняття достатньо швидко знецінився в рамках академічного дослідження. Нині мало в кого викликає сумнів те, що фотографія — це не про нові можливості, а про нові обмеження в репрезентації дійсності. Тобто, раніше — до фотографії — дослідники усвідомлювали, що мистецтво не може ані відтворити, ані замінити собою дійсність, а тепер стало очевидним, що це не може зробити ще й фотографія. Проте на певний

період часу фотографічні практики перебували в авангарді процесу візуального пізнання світу.

Важливо підкреслити, що всі зазначені вище концептуальні форми репрезентації статусу фотографії не існують окремо одна від одної, але при цьому потрібні в сукупності для універсального погляду на проблематику феноменології. Зазначені концепції демонструють окремі характеристики цілісного феномену, які важко виявити поза межами аналітичної та компаративної методології.

У визначенні умовної візуальної «території» фотографії помітна роль належить інверсивній риторичі мистецтва та дизайну. Нагадаємо, що на час появи фотографічних практик на художній арені вже існувала глобальна мистецька парадигма, яка активно взаємодіяла із численними інноваційними викликами. У переважній більшості випадків в якості форми репрезентації інновації виступав дизайн — ще один новонароджений художній феномен, що заявив про своє право на цілих три «території» мистецтва: простір, об'єкт та візуальність.

А. Корнєв

ЕЛЕМЕНТИ МИСТЕЦТВА СЕЦЕСІЇ В ГРАФІЧНІЙ СЕРІЇ АМВРОСІЯ ЖДАХИ ЗА УКРАЇНСЬКИМИ НАРОДНИМИ ПІСНЯМИ

A. Korniev

ELEMENTS OF THE ART OF SECESSION IN GRAPHIC SERIES OF WORKS BY AMBROSE ZHDAKHA BASED ON UKRAINIAN FOLK SONGS

На початку ХХІ ст. в українській мистецтвознавчій науці поширилася і поглибилася увага до проявів мистецтва сецесії на українських територіях, а в національному вимірі застосовується ще й термін «український модерн». Це пов'язано і з тим фактом, що можемо говорити про «століття модерну» в Україні, адже найбільш відомі мистецькі твори, виконані в цьому «останньому стилі», припадають на початок ХХ ст., і з тим, що в попередній, тобто радянський період, тема українського сецесіону вважалася ідеологічно небажаною. Творчість одеського митця Амвросія Ждахи (1855–1927) у своєму розквіті припадає саме на початок ХХ ст., і тому в ній також присутні елементи сецесіону, які відіграють важливу естетичну роль і впливають на образотворчу виразність його робіт.

Відомо, що сецесія, як мистецький напрям, був відверто синтетичним, він міг звертатися за зразками до середньовічного або ренесансного мистецтва, до еkleктики й історизму, до романтизму та символізму. У той же час митці сецесіону сформували його прикметні ознаки, які вирізняли його і робили впізнаваним у країнах Європи і США. Так, програмними для цього напрямку були: поєднання функціональності й утилітарності з декоративізмом та естетизмом, художності з природністю, надання кольорам і фактурам самостійної художньої якості. Щодо кольору, то погодимося із твердженням дослідниці О. Мосендз про те, що насичені «гучні» фарби, які полюбляли й народні українські майстри, знайшли свій відгук і в митців модерну, тому і професійні українські художники активно і теж цілком природно використовували такі кольори в композиціях «українського модерну».

Є і певні формоутворюючі елементи, які одразу вказують на сецесіон у різних видах візуального образотворчого мистецтва. Такою є, зокрема, «лінія Орта», тобто вигнута в різних конфігураціях змієвидна лінія, що присутня в декоративних