

ПЕЙЗАЖ У ХАРКІВСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ ФОТОГРАФІЇ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Павлова Т. В., доцент кафедри історії і теорії мистецтв

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. Стаття присвячена вивченню творчого доробку фотохудожників Харкова сучасної доби. Дослідження проведено на матеріалі пейзажу на підставі того, що цей жанр являє собою репрезентацію загальної картини світу, яка містить різноманітні культуротворчі чинники.

Ключові слова: сучасне мистецтво, фотомистецтво, живопис, регіональний пейзаж, екологія культури.

Аннотация. Павлова Т. В. **Пейзаж в харьковской художественной фотографии последней трети XX столетия.** Статья посвящена изучению художественной фотографии Харькова последней трети XX века. Исследование проведено на материале пейзажа на основании того, что этот жанр является репрезентацией картины мира, содержащей многообразные культуротворческие факторы.

Ключевые слова: современное искусство, фотоискусство, живопись, региональный пейзаж, экология культуры.

Annotation. Pavlova T. V. **The landscape in Kharkiv's art photography of the Last Third of XX Century.** The article is a research of the art photography of Kharkiv of the last third of XX. The research is based on the landscape material as this genre is representative for the general "picture of the world" and contains various culturological attributes / factors.

Keywords: contemporary art, photography, regional landscape, cultural ecology.

Постановка проблеми. В 1970-ті рр на світову художню сцену вийшло нове покоління фотографів, що репрезентували себе як художники, а світлопис – як високе мистецтво. Водночас до фотографічного методу звертаються визнані у світі художники в традиційних галузях мистецтва. Визначні твори сучасного фотомистецтва увійшли поряд із живописом та скульптурою до збірок відомих музеїв різних держав. Аналогічний процес відбувається в цей час і в українській культурі, де світлопис поступово завойовує художній простір, збагачуючись рядом талановитих фотомитців. В Харкові в цей період формується творче коло митців, які обрали фотографію засобом художнього висловлення (група "Время" (Час): О. Мальований, Б. Михайлов, Є. Павлов, Ю. Рупін, О. Ситниченко, О. Супрун, Г. Тубалев, А. Макієнко). Розвиваючись у культурному контексті Харкова, вже у 80-ті роки вони дістали визнання як у вітчизняному, так і світовому культурному просторі. Сьогодні це визнання поширюється у світі, що дає підстави твердити про феномен харківської фотографічної школи, тим більше, що в 80 – 90-ті роки вона поповнилася наступною генерацією митців (В. Кочетов, Р. П'ятковка, С. Солонський, С. Братков, І. Манко, Г. Маслов, К. Мельник, М. Педан, В. Старко, Г. Окунь, І. Чурсін, І. Карпенко, А. Авдєєнко та ін.), які засвоїли досвід попередників і зробили подальші кроки у розвитку художньої фотографії.

Фотографія як урбаністичне породження є частиною культури міста, з якого вона походить. З іншого боку, вона віддзеркалює його. І йдеться тут не тільки про проблему урбанізму в дискурсі української модерності. Розвиток фотографії як специфічного мистецтва, що набуло поширення в розвинутій інфраструктурі міста, характеризує рівень його культури. Тим більш цікавим пластом цієї міської культури постає пейзажний жанр; свідомість, яку породжує місто, за твердженням С. Д. Павличко, "вихована бібліотекою, а не природою". Тож пейзажний жанр у фотографії постає в подвійному дискурсі: природи і культури.

Зв'язок роботи з важливими науковими та практичними завданнями. Робота виконана згідно плану НДР Харківської державної академії дизайну і мистецтв.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Огляд бібліографії, присвяченої фотомитцям Харкова свідчить про недостатність висвітлення теми

науковою думкою. Показано, що їхня творчість взагалі стає предметом уваги критики (крім статей автора, перші з яких з'являються в 1984 р.) відносно пізно, і спочатку у зарубіжних виданнях. У 1989 р. французький журнал "Photo" помістив матеріал про радянський фотоавангард 1980-х рр., в основному московських і харківських авторів¹. Зазначено (Т. Салзірн), що Б. Михайлов (Харків) став першим радянським фотографом після О. Родченка і його кола, чиї роботи були придбані у фотоколекцію MOMA². У 1989 р. у фундаментальній монографії російських авторів В. Михалковича і В. Стігнеєва "Поетика фотографії"³ знайшла місце позитивна оцінка сучасних харківських фотографів: Г. Дрюкова, Є. Павлова й О. Супруна. Період 1990-х рр. позначений уходженням харківської фотошколи до дискурсу сучасного мистецтва. В Україні проводиться низка симпозіумів. До обговорення проблем залучаються відомі дослідники в галузі мистецтва і фотографії із Європи і США, зокрема В. Тупицин і М. Тупицина, В. Рутледж, Д. Ньюмайер, Я. Андел, П. Осборн, Б. Гройс. Рецензія відомого культуролога В. Зіммера в "The New York Times" на мультиекспозицію сучасної української фотографії 1995 р. в Нью-Джерсі⁴ зафіксувала завершення процесу визнання української фотографії на американському континенті так само, як і в Європі.

Із середини 1990-х рр. київські мистецтвознавці і культурологи О. Ляпін, Н. Пригодич, О. Сидор-Гібелінда, К. Стукалова, О. Соловійов, В. Бурлака, Г. Складенко констатують велике зацікавлення харківською фотографією. З'являються рецензії на їхні виставки і фотопроєкти. М. Кузьма складає каталог ювілейної виставки Б. Михайлова, організованої нею в ЦСМ, і бере участь у підготовці першої монографії (ред. Б. Колле, Штутгарт, 1996 р.)⁵. З публікацією двох книжок "Unfinished dissertation" і "Case History" у швейцарському видавництві "Scalo" і серією виставок 1999 р. в Берліні, Амстердамі, Ганновері, Парижі Б. Михайлов, як пише Д. Віленський⁶, міцно ввійшов у світове мистецтво. У своєму дисертаційному дослідженні В. Сидоренко⁷ наголошує на впливі харківської фотографії на розвиток сучасного українського мистецтва. Основний же корпус статей про харківських фотографів створено автором цього дослідження⁸. До того ж специфіка пейзажного жанру у фотомистецтві Харкова ще не була предметом спеціального наукового дослідження, за виключенням робіт автора⁹.

Формулювання цілей статті. Головна мета статті полягає в розкритті основних тенденцій розвитку пейзажного жанру у фотомистецтві Харкова останньої третини ХХ ст. як складової художньої культури регіону.

Результати дослідження. Нова харківська художня фотографія сформувалася в 1960–1970-х рр. У той час, який у європейському фотомистецтві характеризувався "пейзажною кризою", вона відреагувала відмовленням від стереотипів у цьому жанрі і звернулася до інновацій. У ранній, "комунальний", період групи "Время" її представники, розвиваючись у руслі руху контркультури, виробили в колективній співтворчості базову образно-

стилістичну систему. Вони відкинули фальшиво-парадизний образ реальності, що нав'язувався пропагандою, відкриваючи за ним простір правдивого життя. Еволюція пейзажної теми в харківській фотографії йде в напрямку деталізації ландшафтного письма: в міському середовищі важливим стає те, що Д. Джойс називав “вуличною фурнітурою”. Такій гіперлокалізації відповідає підсилення компоненту історичної конкретики: використання специфічних топонімів міста, введення їх в особливий контекст підсилює значущість фотографічної події, насичує її хрональним аспектом. Акцентується штучне середовище як специфічний фактор строкатого міського “тексту”. В урбаністичних образах особливо підкреслюється проблематизована ще футуристами “металізація” природи, що прокоментовано Б. Михайловим у висловленні: “Не можу знімати пейзаж, якщо в ньому немає заліза”. Згідно з концептуальними намірами в інтерпретації ландшафту використовується динамізація простору. Спостерігається прийом підвищення концентрації “сліпих плям” як те, що було протиставлено “естетиці прозорості” (В. Тупицин), іманентній офіційному режиму. Маргінальні переживання екзистенціалізму харківською творчою елітою відбиваються на поетизації ландшафту соціального дна (що привертало увагу фотомитців ще наприкінці XIX ст.). Водночас слід зазначити, що колірне аранжування як репрезентація певної пластично-символічної теми стає паралельним змістовним планом, проявом ідеального, навіть утопічного світу. Особливу, подвійну роль у їхній спектрографії відіграє червоний колір.

Парадоксальне поєднання документальності та креативності, притаманне фотомистецтву Харкова, має особливе значення для розкриття теми природи як життєвого простору. Харківські фотографи О. Мальований, О. Супрун, Б. Михайлов, Є. Павлов, А. Макієнко, С. Солонський, С. Братков, В. Кочетов та ін. створюють роботи, де маніфестації творчої волі відповідає високомистецьке рішення форми. У кожного із зазначених авторів з'являється своє неповторне обличчя. Але при всіх індивідуальних відмінностях, як змістових, так і стилістичних, вони виявляють спільність образної системи, яка їх об'єднує і репрезентує культуру Харкова як одного з найбільших урбаністичних центрів України. Значну роль у цій упізнаваності відіграє розробка розвинутої пейзажної метафори.

Однією з характерних відмін репрезентації художнього образу для цього творчого кола є фактор серійності, або “ряди”. В аналізі визначних циклів харківських фотохудожників знаходимо як чинник наслідування художнім серіям у мистецтві 1960–1980-х рр., так і відповідність сучасним категоріям серійності. Ряд дає можливість побудови багатозначного твору, що містить безліч узагальнень. За рахунок авторського угруповання знімків у циклах Б. Михайлова, О. Мальованого, Г. Тубалева, А. Макієнка, В. Кочетова, І. Манка, М. Педана створюються умови для прояву прихованої семантики окремих зображень. Таким чином, реалізується полісемантичність фотографії. В окремих серіях Є. Павлова, С. Браткова, А. Авдєєнка нарація наслідує кінемато-

графічну типологію. Доведено, що найхарактернішою ознакою розглянутих серій (“харківських рядів”) є горизонтальне розгортання, де важливе місце належить позиціонуванню візуальних об’єктів щодо лінії обрію.

Другим типом розгортання художнього образу в пейзажному фотомистецтві Харкова є монтаж як вертикальний принцип репрезентації творчого задуму, що веде до узагальнення, синтезування пейзажу, збагачує зміст “непередбачуваними порівняннями” (З. Фрейд). Монтаж у харківській фотографії виявляє себе як культурний палімпсест. Ця домінанта розкривається у зв’язку зі звертанням до спадщини художнього авангарду 1920–1930-х рр., де очевидними є візуальні паралелі з фільмами О. Довженка–Д. Демущького. Серед безлічі різновидів фотомонтажу в харківській фотографії помітне місце відведено “ілюзійному” монтажу. Virізняються роботи О. Супруна, важливим чинником яких є пейзажні увертюри, сконструйовані з різних природних мотивів. Їхні гротескні перебільшення містять зв’язки з традиціями української культури, зокрема жанру панегірика.

Важливе місце в художній практиці харківських фотографів (О. Мальованого, Є. Павлова, Б. Михайлова) посідають “накладення”, які являють собою монтаж двох слайдів. Причини популярності цього технічного прийому пояснюються притаманним йому ефектом “оверлеппінгу”, що наділяє зображення “ефектом приховування”, “взаємних змін”, “підсилення гармонії і дисгармонії” (Р. Арнхейм). Наголошується на тому, що “оверлеппінг”, який в харківській фотографії був засобом репрезентації топосів “страждання” та “вигаданого світу”, задовольняв також цікавість до абстрактного мистецтва, був одним із способів його легітимізації поряд із дизайном (як “художнім конструюванням”), та декоративними мистецтвами. У фотографії 1980–1990-х рр. вагому роль відіграють есхатологічні мотиви, тотальна актуалізація яких характеризує періоди соціальних зрушень. Ця тотальність виражається й у глобалізації художніх форм і прийомів. У харківському колі вона втілюється в монументалізації фотографії.

Висновки. На підставі дослідженого матеріалу встановлено, що зародження сучасної харківської фотографії відбувалося протягом кін.1960–1970-х рр., коли в усіх значних культурних центрах СРСР формувалася рух контркультури, спрямований на звільнення мистецтва від ідеологічного диктату. У зв’язку з цим у творчості митців харківського кола розгорнулася деконструкція ідеологічного міфу, включаючи псевдопарадизний образ природи, що визначило особливості пейзажного жанру в регіоні. Виявлено, що двома головними засобами репрезентації реальності в харківській фотографії стали вертикальний (монтаж) та горизонтальний (серія) принципи організації форми. Причини звернення харківських фотографів до трудомістких видів монтажу і серії вбачаються відповідно у відтворенні ними двоїстої реальності і в гіпертрофованій маніфестації образу. Ця інтенція була спрямована на руйнацію механічних стереотипів з метою відкрити шлях новим засобам відтворення картини світу. Висвітлено розмаїття художніх прийомів, використовуваних

сучасною харківською фотографією. Виокремлені наступні чинники, які спрацьовували на деконструкцію реальності в пейзажі: динамізація простору, зміна масштабів, вільне переміщення окремих об'єктів з однієї зони візуального ряду в іншу. У роботі доводиться, що образно-стилістична система, створена в мистецтві харківських фотохудожників групи “Время”, вплинула на формування пластичної мови представників ширшого кола художньої культури подальшого періоду, ставши їх багатим естетичним досвідом. На підставі вивчення типології пейзажних образів виділено провідні домінанти – топосу “страждання”, “ночі”, “вигаданого світу” та “Едемського саду”. Визначена роль природного мотиву як емоційного чинника.

Сучасна художня фотографія Харкова поновила погляд на український пейзаж, уточнивши його актуальний імідж. Він не суперечить традиційному уявленню, бо пов'язаний із важливими архетипними мотивами. Визначено, що мотиви, які становлять основу сюжетно-тематичного репертуару живопису кін. XIX ст. (квітучі садки, верби, схилені над річкою, мальовничі оселі, вітряки) залишаються значущими. Саме на ці мотиви в регіональному пейзажному живописі класичної доби відреагували представники харківської художньої фотографії наприкінці XX ст., керуючись при цьому постмодерним мисленням. Вони оперували різноманітною стилістикою згідно з концептуальними намірами. Цей метод передбачає використання широкого кола видових, стильових і жанрових прийомів, дає можливість по-новому відтворити регіональний пейзаж.

На підставі зібраного і проаналізованого матеріалу встановлено, що ландшафт у відбитті художньої фотографії, з її парадоксальним поєднанням документальності та креативності, має особливе значення для розкриття пейзажної теми. Таким чином, у певному контексті регіональний краєвид Слобідської України вперше дістав належне висвітлення в інтегративній взаємодії природного і культурного чинників, яку забезпечує фотомистецтво. У створенні українського пейзажного канону, стверджується, світлопис також відіграв певну роль. Для фотографій сучасних харківських митців, незалежно від жанрового визначення, характерна детальна розробка місця дії: найчастіше міського середовища чи приміських околиць, включаючи “вуличну фурнітуру”. Зазначені особливості дають підстави констатувати наявність принципу, за допомогою якого на різних рівнях робіт цього гурту митців встановлюються різноманітні зв'язки з харківською топікою. Цей принцип гіперлокалізації, втілений у концепті “місця” спочатку у фотографії 1970 – 1980-х рр., був оцінений з часом живописцями і графіками і знайшов масштабне продовження в їхніх проектах 1990-х рр.

Література:

1. Zana J.-C. Artistes et createurs, ils sont les pionniers de l' avant-garde rouge // Photo. – 1989. – № 262. – July. – P. 126-139.
2. Салзирн Т. “Остановись, мгновенье?” // Современная фотография. Россия. Украина. Беларусь. Каталог / АУТОПАН; Сост.: Е. Березнер, В. Цыганков. – М., 1994.
3. Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. – М.: Искусство, 1989.

4. Zimmer W. Ukrainian Photos, Rich and Raw // The New York Times. – 1995. – July, 23.
5. Kolle B. Boris Michailov // Boris Michailov / Edited by B. Kolle. – Stuttgart: Octagon, 1996.
6. Виленский Д. “Case history” // Максимка, 1999. – № 4. – С. 33–35.
7. Сидоренко В. Д. Культурологічні аспекти художньо–стильової еволюції візуального мистецтва України (XX – початок XXI ст.). Автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / ХДАК. – Х., 2004.
8. Павлова Т. “Панегірики” О. Супруна в фотографічній спадщині групи “Время” // Матеріали наук.-метод. конф. проф.-викл. складу та аспірантів інституту за підсумками науково-творчої роботи за 1996 рік / Харк. худож.-пром. ін-т. – Х., 1997. – С. 72–73; Павлова Т. Александр Супрун // Топ Фото. – 1998. – № 2. – С. 78–81; Павлова Т. Анатолий Макиенко // Топ Фото. – 1998. – № 2. – С. 62–68; Pavlova T. The Realm of Flora // Imago. – 2001. – № 12. – Р. 46–54; Павлова Т. Фотомистецтво Харкова в авангардному русі в Україні / Мистецтвознавчий автограф / Зб. наук. пр. / Львів. нац. акад. мистец. – Львів: ЛНАМ, 2007. – Вип. 2. – С. 64–71.
9. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини XX століття (на матеріалі пейзажного жанру): Дис...канд. мист.: 17.00.01. – Х.: ХДАК, 2007; Павлова Т. “Ботанический сад” в харьковской художественной жизни конца XX века // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 2001–2002. – № 2 – 3/1. – С. 76–79; Павлова Т. Лісовий мотив в харківській художній фотографії 70–80- х років // Вісн. Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. [Сер.] Мистецтво. Архітектура. – Х., 2002. – № 6. – С. 103–106; Павлова Т. Олег Малеванный. За красной шкалой / Теорія і практика матеріально-художньої культури. IX електронна наукова конференція, Харків, ХДАДМ, 20 грудня 2007 р. // Збірка матеріалів. – Х.: ХДАДМ, 2007. – С. 62–63.

Надійшла до редакції 26.03.2008