

Section 1. Challenges of studying Ukrainian art from ancient times to the beginning of the 20th century

DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-301-2-31>

Осадча Олександра, кандидат мистецтвознавства, член Правління Громадської спілки «Музей Харківської школи фотографії»

Фотографічна група «Контакти»/«Госпром»: документальність як маска

Ключові слова: Харківська школа фотографії, документальна фотографія, жанр, Держпром, українська фотографія.

Oleksandra Osadcha, PhD, member of the Board of the Public Union “Museum of the Kharkiv School of Photography”

Contacts/Gosprom photographic group: documentality as a mask

Abstract: The report suggests a brief insight into the practice of some representatives of the second generation of the Kharkiv School of Photography – the *Contacts* group (*Gosprom* after 1987), which transgresses traditional boundaries of the documentary genre.

Key words: Kharkiv School of Photography, documentary photography, genre, *Gosprom*, Ukrainian photography.

Хронологія Харківської школи фотографії традиційно будується через розподіл на «покоління». Переходи між цими поколіннями є умовними і неочевидними навіть на рівні творчих принципів, декларованих їхніми представниками. Зокрема, частина другого покоління – група «Контакти» («Госпром» після 1987 р.) декларує прихильність до «нудної», «сірої», «чистої» фотографії на противагу інтересу до технічних маніпуляцій, що плекався авторами старшого покоління, групою «Время». Водночас, беззаперечним є той факт, що деякі з «контактівців» вдавались до інтервенції в зображення: Борис Редько вдрукував у зображення графічних персонажів, Ігор Манко та Міша Педан використовували хімічне тонування.

Формою експансії фотографічного зображення є також прийом зіставлення кадрів, який стає лейтмотивом усієї творчості Міші Педана. Завдяки ньому художник фіксує шар особистих спогадів, адже в подібних секвенціях як найочевидніше проступає воля автора, що їх поєднав. Точкою візуальної та семантичної напруги стає стик зображень, який вказує на динаміку ситуацій, в яких знаходився фотограф.

Для Міші Педана вибудовування секвенцій стає способом дослідження рухливих стосунків між собою та часопростором через вибір об'єкту зйомки. Напротивагу йому, Ігор Манко знімає візуальну ієрархію об'єктфон, створюючи серії, в яких вони практично нерозрізнені. Типова для знімків останнього різкість по всьому полю зображення разом з неконвенційним кадрюванням, коли об'єкти обрізаються чи опиняються впритул до краю, дає особливий фокус на рамці. Жест обрамлення, фрагментування наскрізно буденних знімків надає їм енігматичності (базовий

концепт для аналізу сюрреалістичного зображення за Д. Бейтом). І. Манко визнає, що шукав можливості засобами прямої фотографії відтворити «сюрреалістичний зміст», який вирізняв роботи учасників групи «Время». Хоча автор називає визначення «сюрреалістичний зміст» не надто вдалим, воно видається напрочуд точним.

Імператив «документальності» та «реалізму» опиняється підваженим практикою авторів. Враження *сюрреалістичної примарності* досягається митцями інструментарієм «чистої» фотографії – грою з масштабами, фрагментуванням, які знаходимо в роботах Володимира Старка. Паралелі з прийомами сюрреалістичної фотографії виникають не стільки від інтенції авторів, скільки від схожості їхньої позиції та позиції сюрреалізму як «соціального інакомислення» (Д. Бейт). Ідеологічний дискурс в пізньорадянський час поступово виснажувався і все більше концентрувався на відтворенні форми своїх практик та ритуалів. Створюване внаслідок цього поле непередбачуваних інтерпретацій формувало звичку системи до відшукування прихованого символізму і підштовхувала авторів до використання езопової мови. Попри те, що езопова мова спрямована на *приховування* критичних сенсів, в пізньорадянський час вона перейшла з рівня закоданого вокабуляру на рівень мовленевої поведінки, що маркує оточення на своїх-чужих. Цей же механізм реалізував себе і в фотографічній практиці.

Дезорієнтація через зняття загальноприйнятих ієрархій відбувається й в знімках Бориса Редька, де починає домінувати «невирішальний момент». В фокусі опиняються незначущі повсякденні епізоди – зйомки подвір'я біля власної панельної багатоповерхівки, друзі, ліричні чи насмішкуваті вуличні замальовки. Надлишковість, невибірковість природи фотографії Б. Редько нівелює за рахунок вибудованих-відібраних, вольово сконструйованих композицій та прийомів. Його фотографії – надміру лаконічні, з чітко окресленими персонажами та драматургією, що надає їм флюору наївної поетичності та ностальгійності.

Якщо говорити про «документальність» в консолідованому уявленні про неї, то в контексті творчості авторів кола «Контактів»/«Госпрому» вона видається лише оболонкою, «квазі-документальністю» (Т. Павлова). Студії темпоральності кадрів, розмиття меж «документального» та «художньої» жанрів за рахунок неочевидних сюжетів зйомки затверджують суб'єктивність як основу авторських тактик. Негучні втручання долають невидимість, тривіальність «фотографічного» в фотографії, оприявлення природи медіуму, на що були розраховані й агресивніші технічні експерименти старшої генерації.

