

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ ПРАКТИЧНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА АРТ-МЕНЕДЖМЕНТУ
КАФЕДРА МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістра

на тему

**КОНСТРУКТИВІЗМ У ФОТОМИСТЕЦТВІ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА
РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ФОТОГРАФІЇ**

Виконала:

Студентка 2 курсу групи ММЕ 21-21з
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»

Саховська Валерія Олександрівна

Науковий керівник:

доктор історичних наук,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи

Бойко-Гагарін Андрій Сергійович

Рецензент:

Магістр історичних наук, ад'юнкт

Відділу монет і медалі

Національного музею у Варшаві

Крицук Роман Іванович

Допустити до захисту:

Протокол засідання кафедри No 4 від 11.11.2022 р.

Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи професор Федорук О. К.

Київ - 2022

АНОТАЦІЯ

Саховська В.О. Конструктивізм у фотомистецтві та його вплив на розвиток сучасної фотографії. – Магістерська дипломна робота на правах рукопису.

Дипломна робота на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня магістр за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» – Київ, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2022.

Робота виконана на кафедрі мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Дослідження є частиною комплексної науково-дослідної роботи кафедри «Мистецтвознавчі та експертні дослідження національної культурної спадщини» (державний реєстраційний номер: 0118U001513).

Керівник дипломної роботи Бойко-Гагарін Андрій Сергійович, доктор історичних наук, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Рецензент дипломної роботи Крицук Роман Іванович

У дипломній роботі розглянуті особливості впровадження конструктивізму у фотомистецтво; описані техніки, методи та прийоми, застосовані фотографами для створювання знімків в цей період; досліджено розповсюдження конструктивізму у фотомистецтві; особливу увагу приділено тому, як конструктивізм вплинув на сучасне фотомистецтво і творчість сучасних фотографів.

Ключові слова: конструктивізм, фотомистецтво, фотографія, стиль, конструктивістський підхід, фотомонтаж, фотограма, Родченко, Ласло Мохой-Надь, композиція, конструкція, ракурс.

ANNOTATION

Sakhovska V. O. Constructivism in photographic art and its influence on the development of modern photography - Master's Degree Program in Manuscript.

Master's Thesis for Master's Degree in Specialty 023 "Fine Arts, Decorative Arts, Restoration" - Kyiv, National Academy of Management Personnel of Culture and Arts, 2022

The work was performed at the Department of Artistic Expertise of the National Academy of Culture and Arts. The study is part of the comprehensive research work of the Department of Art and Expert Research of National Cultural Heritage (state registration number: 0118U001513).

Head of diploma work Boyko - Haharin Andrii S., Doctor of Historical Sciences, Associate Professor of the Department of Artistic Expertise of the National Academy of Management Personnel of Culture and Artists

Reviewer of the thesis - Krytsuk Roman Ivanovich

The thesis examines the peculiarities of the introduction of constructivism in photography; describes the techniques, methods and techniques used by photographers to create images in this period; investigates the spread of constructivism in photography; special attention is paid to how constructivism influenced modern photography and the work of contemporary photographers.

Keywords: constructivism, photographic art, photography, style, constructivist approach, photomontage, photogram, Rodchenko, Laszlo Moholy-Nagy, composition, construction, shooting angle.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНСТРУКТИВІЗМУ	11
1.1 Зародження конструктивізму.....	11
1.2 Оформлення та розквіт стилю	16
1.3 Фотомистецтво на початку ХХ ст	22
Висновки до розділу.....	36
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУКТИВІЗМУ У ФОТОМИСТЕЦТВІ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ	38
2.1 Початок конструктивізму у фотомистецтві.....	38
2.2 Особливості втілення конструктивізму в мистецтві фотографії.....	43
2.3 Досвід конструктивізму в фотомистецтві інших країн у 1920-30-ті роки....	67
Висновки до розділу.....	71
РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ КОНСТРУКТИВІЗМУ НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ФОТОГРАФІЇ	73
3.1 Особливості прояву естетики конструктивізму в сучасному фотомистецтві.....	73
3.2 Сучасний конструктивістський підхід в фотомистецтві на прикладі фотографій учасників міжнародної фотовиставки PARIS PHOTO 2022.....	79
Висновки до розділу.....	88
ВИСНОВКИ	89
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	95
ДОДАТКИ	104

ВСТУП

Актуальність дослідження. Мистецтво початку ХХ століття ознаменоване авангардом – яскравим феноменом культури. В результаті чого виникає низка авангардних течій, яким властива відмова від канонів академічного мистецтва та пошук нових способів вираження. Конструктивізм став одним із явищ авангарда, що з часом перетворився на стиль та надзвичайно вплинув на все мистецтво свого часу. З приходом конструктивізму композицію заміняє конструкція, як практична організація елементів. Але композиція інтуїтивна, містить зображення, і частини в ній автономні; в конструкції же панує попередня ідея. Так конструктивізм втілює функціональність, практичність, геометричність та монументальність, дозволяючи художнику дати волю своїм новаторським поривам і прогресивним прагненням. У більшості видів мистецтва конструктивізм проявився виразно, об'ємно та зрозуміло і повною мірою був вивчений мистецтвознавцями через їх добру обізнаність в цих видах мистецтв. Але фотографія є відносно молодим мистецтвом і має свою специфіку, через це дослідниками не було приділено достатньо уваги впровадженню та прояву конструктивізму в ньому. Саме тому автор вважає цю тему актуальною. Адже сьогодні ми є свідками збільшення інтересу до змісту та форми, поетики ті філософії фотомистецтва.

Метою роботи є дослідження конструктивізму у фотомистецтві та його впливу на розвиток сучасної фотографії.

Відповідно до мети роботи необхідно вирішити наступні **завдання**:

- 1) Розглянути історію зародження конструктивізму.
- 2) Описати оформлення та розквіт стилю.
- 3) Проаналізувати й описати фотомистецтво на початку ХХ ст.
- 4) Висвітлити початок конструктивізму у фотомистецтві.

- 5) Виявити особливості втілення конструктивізму в мистецтві фотографії.
- 6) Розглянути досвід втілення конструктивізму в фотомистецтво інших країн у 1920-30-ті роки.
- 7) Виявити особливості прояву естетики конструктивізму в сучасному фотомистецтві
- 8) Ознайомитись та проаналізувати сучасний конструктивістський підхід в фотомистецтві на прикладі фотографій учасників міжнародної фотовиставки PARIS PHOTO 2022

Об'єктом дослідження є особливості втілення конструктивізму в мистецтві.

Предметом дослідження є особливості втілення конструктивізму у фотомистецтві та його впливу на розвиток сучасної фотографії.

Здійснюючи наукову роботу автор використовував методологію, що ґрунтуються на принципах системності та комплексного підходу для кращого вивчення та трактування матеріалу. Для дослідження даної теми у процесі були застосовані наступні *методи*, а саме:

– *емпіричні методи* дослідження, такі як *спостереження* для цілеспрямованого збору інформації та фотографій, що відповідають темі дослідження, а також для відбору необхідних сучасних авторів та їх робіт на фотовиставці в Парижі в листопаді 2022 року; метод *порівняння* для виявлення подібності та відмінностей між творчими підходами до процесу створення фотознімків різними авторами, а також для порівняння конструктивістського підходу між сучасними авторами та авторами минулих років; метод *класифікації* для розподілення досліджуваних фоторобот за критеріями, що співвідносяться з певним способом їх

створення (фотографування, фотомонтаж, фотограма тощо); також застосовувався *типологічний* метод за принципом періодизації;

– *теоретичні методи* дослідження, такі як *історико-системний*, що допоміг розглянути матеріал протягом певного історичного періоду та дозволив простежити історію зародження конструктивізму та висвітлити початок конструктивізму у фотомистецтві, оцінити вплив естетики конструктивізму на творчість сучасних фотографів, як взаємозв'язок минулого і сьогодення; *метод аналізу і синтезу* даних, отриманих в результаті опрацювання спеціалізованої літератури; *методи індукції та дедукції* допомогли у формулюванні висновків до кожного з етапів дослідження; також застосовувалися *методи абстрагування та аналогії* в при вивченні предмету дослідження та виділенні найбільш суттєвих його властивостей;

– *методи мистецтвознавчої експертизи*: описовий, як образно-стилістичний аналіз фотознімків, аналітичний та узагальнюючий.

– *методи з галузі фотографії* для встановлення способу створення фотороботи на основі умоглядного аналізу фотографічного відбитку.

Особистий внесок здобувача. Пошук і аналіз джерельної бази виконувалися авторкою особисто. Практичні дослідження та мистецтвознавчий аналіз фотографій на основі спостереження, аналізу та узагальнення здійснювався так само безпосередньо авторкою. Також внеском стало те, що авторка відвідала міжнародну виставку PARIS PHOTO 2022 в Парижі з метою збору необхідних для роботи даних. Висновки й положення наукової новизни дослідження сформульовані авторкою роботи самостійно. Також особистим внеском є ініціатива проведення цього дослідження, авторка звернула увагу мистецтвознавців на необхідність з'ясування проблематики втілення та прояву

конструктивізму в фотомистецтві та на недостатню вивченість впливу конструктивізму на сучасне мистецтво фотографії.

Джерельну базу дослідження складають

- наукові та художні матеріали бібліотек, наукових установ України;
- фахові видання, опрацьовані наукові статті, монографії, альбоми, художні видання та інші матеріали вітчизняних та зарубіжних фахівців у галузі мистецтва, фотографії та суміжних із ними наук;
- збірки тез доповідей і матеріалів наукових конференцій, які розкривають аспекти втілення та прояву конструктивізму в фотомистецтві, а також доповнюють та конкретизують уявлення про вплив конструктивізму на розвиток сучасної фотографії;
- фрагменти інтерв'ю, публікації ЗМІ в електронних виданнях тощо, що зумовлено відсутністю достатньої кількості друкованих видань на дану тематику та обмеженим доступом здобувача до відповідних наукових установ України через воєнний стан в країні;
- до джерельної бази дослідження слід віднести дані та фотографії з різноманітних колекцій, як державних, так і приватних, які було досліджено під час виконання роботи;

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що уперше на основі комплексного аналізу друкованих джерел та 72 фотозображень 20 авторів зроблено спробу узагальнити і систематизувати здобутки особливостей розвитку конструктивізму у фотомистецтві та його впливу на розвиток сучасної фотографії. А також вперше в дослідженні особливостей проявів конструктивізму в фотомистецтві будуть використані та проаналізовані новітні данні, зібрані автором під час відвідування одного з найбільш масштабних заходів у світовій фотографії – міжнародної щорічної виставки PARIS PHOTO 2022.

Теоретичне значення отриманих результатів по-перше, полягає в тому, що розуміння конструктивізму, як було з'ясовано, не обмежується лише 20-30-ми роками ХХ століття, тобто радянським періодом, німецьким Баухаузом та Чехословацькою школою, оскільки набагато більше фотографів вважають себе конструктивістами або, якщо не відносять себе до таких, все одно працюють в конструктивістському підході, виходячи із стилістики зроблених ними фотозображень. По-друге, теоретичне значення результатів полягає у можливості використання матеріалів дослідження у комплексній експертизі творів фотомистецтва, у викладанні теорії та практики або історії мистецтва фотографії. Також викладені у роботі матеріали можуть сприяти посиленню розуміння роботи дослідників серед фахової аудиторії, популяризації нових знань серед широкого кола поціновувачів мистецтва фотографії, зокрема галеристів та приватних колекціонерів.

Практичне значення дослідження полягає в тому, що за результатами проведеного дослідження впливу конструктивізму на фотомистецтво, як в минулому так і в теперішньому часі, було з'ясовано, що вплив конструктивізму на фотомистецтво виявився значно більшим ніж очікувалось. Матеріали дослідження можуть бути використаними для підвищення кваліфікації мистецтвознавців та працівників музейних установ, науково-дослідних, фондкових і науково-освітніх відділів через поширення інформації на семінарах, конференціях та інших науково-освітніх заходах і проектах; також для популяризації дослідницької роботи і введенні нових практик у навчальний план відповідних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, інших фахових освітніх закладів, а також використання у навчальних курсах спеціальності мистецтвознавець-експерт.

Апробація результатів дослідження. Апробація результатів дослідження відбулась на наступних всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. VI Всеукраїнська наукова конференція молодих вчених, аспірантів та магістрантів «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір», Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2022 – доповідь «Конструктивізм у фотомистецтві та його вплив на розвиток сучасної фотографії».

2. III Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, 2022 – доповідь «Конструктивізм у фотомистецтві. Фотограф Ярослав Ресслер».

Магістерська робота виконана на 147 сторінках тексту комп'ютерного набору (з них 95 сторінок основного тексту). Робота складається зі вступу, трьох розділів поділених на підрозділи, висновків, списку використаних джерел та додатків, що містять список ілюстрацій та 73 ілюстрації. Загальний список літератури складає 100 використаних джерел, які розміщені на 9 сторінках.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОНСТРУКТИВІЗМУ

Початок ХХ століття – переломний час для всіх сфер життя Європи та світу. Низка подій глобального масштабу вчинили переворот в суспільстві. Відкриття психоаналізу, науково-технічний прогрес, що супроводжувався вражаючими винаходами науки, створення різних нових приладів, що прискорюють темп життя, роблять його більш зручним для людини, відкриває нові погляди і можливості - все це дало нове бачення реальності. В мистецтві ці зміни перетворилися на таке потужне явище, як авангард. Авангард проголосив відмову від академічних канонів мистецтва та заявив про пошук нових візуальних форм і змістів. Мистецтво народилося заново. Почали з'являтися нові мистецькі напрямки. Конструктивізм став одним із самих потужних, об'ємних і впливових напрямків авангарду, що увібрав в себе всі ознаки стилю і незабаром став повноцінним стилем. Конструктивізм як інтернаціональне явище торкнувся і проник у всі види мистецтва. Як він взаємодіяв з фотографією? Якими були особливості цієї взаємодії? Аби краще відповісти на ці питання, розглянемо історичні аспекти зародження конструктивізму та фотомистецтва.

1.1 Зародження конструктивізму

Конструктивізм - стиль в образотворчому мистецтві, архітектурі і фотографії першої половини ХХ століття. Для нього характерні строгість і лаконічність форм [23].

Слово "конструктивізм" походить від латинського *constructio* — побудова, структура. Вперше цей термін вжили в 1920 році учасники першої робочої групи конструктивістів. До неї входили художники Олександр Родченко, Олексій Ган і Варвара Степанова. Пізніше їхня група приєдналася до Інституту художньої культури (Інхук) у Москві. Там під керівництвом Василя Кандинського вивчали проблеми сучасного мистецтва, виводили нові поєднання кольорів і

геометричних форм. Співробітники Інхука вважали, що конструктивізм був не просто напрямком у мистецтві, а «формою інтелектуального виробництва». Тобто художник-конструктивіст повинен був стати інженером, який цікавиться наукою і технікою. Ці думки виклав у своїй книзі «Конструктивізм» Олексій Ган. Незабаром термін «конструктивізм» стали використовувати, коли говорили про новий стиль та ідеологію «інтелектуального мистецтва» [44].

Конструктивізм був популярний в радянській архітектурі 1920-30-х років. У цьому стилі будували громадські будівлі, гуртожитки, будинки-комуни. Архітектори-конструктивісти відмовлялися від «надмірності форм» і декоративних елементів. В їх проектах головними були функції і призначення будівлі, а не зовнішній вигляд. Архітектори навіть проводили спеціальні дослідження, щоб зрозуміти, як експлуатувати майбутні будівлі. У програмі конструктивізму в 1923 році значилося: «Конструктивізм повинен стати вищою формальною інженерією всього життя. < ... > Наші ідеї повинні розвиватися на сьогоднішніх речах» [11].

Конструктивізм розвивався не тільки в СРСР. У 1920-х в Німеччині існувало художнє об'єднання «Баухаус», а в Голландії - Товариство художників «Де Стейл». Члени цих організацій розвивали ті ж ідеї, що і радянські конструктивісти: мінімум деталей, строгі геометричні форми, акцент на функціоналі будівель, а не на їх зовнішньому вигляді.

Конструктивізм з'явився в 1913 році, коли скульптор з Росії Володимир Татлін здійснив подорож до Парижа. У французькій столиці на майстра справили незабутнє враження роботи художників Пабло Пікассо (Ісп. Pablo Picasso) і Жоржа Брака (фр. Georges Braque). Після повернення в Росію натхненний Татлін почав створювати подібні роботи, і можна вважати, що новий напрямок з'явилося саме в цей момент. Конструктивізм в перші роки свого існування був представлений картинами з великою часткою абстракцій. З цієї точки зору він був близький до супрематизму, створеному приблизно в той же час геніальним Казимиром Малевичем. Художник вважав, що справжньою суттю живопису

повинна бути повна безпредметність, і перші конструктивісти міркували приблизно так само. Згодом в новому стилі, однак, з'явилися свої акценти, що відокремили його від супрематизму та інших напрямків. Великий внесок у рух у цей бік зробили Антуан Певзнер (фр. Antoine Pevsner) і Наум Габо (фр. Naum Gabo) [23].

Група авангардистів провела в Москві, Санкт-Петербурзі та Одесі перші виставки картин, написаних конструктивістами. У 1920 році Антуан Певзнер і Наум Габо випустили «реалістичний маніфест», в якому різко виступили проти футуризму і кубізму. Автори критикували використання обсягів і ліній як суто зовнішніх елементів і проголошували, що саме такі деталі створюють «ідею глибини», з'єднуючи простір і час. Піт Мондріан (нід. Piet Mondrian) і Тео Ван Дусбург (нід. Theo van Doesburg) заснували мистецьке товариство "Де Стейл" (De Stijl) і доповнили напрямок новими прийомами. Перший живописець застосував для створення своїх творів сітку з вертикальних і горизонтальних ліній, другий вніс в картини динаміку, використавши діагоналі [18].

Живописці, графіки і фотографи часто працювали в стилі конструктивізм для створення плакатів, якими інформували громадськість про ті чи інші події. У більшості випадків ці твори представляли собою поєднання геометричних фігур, зображених на чистому білому полотні. Дивлячись на них, чітко бачиш різницю з картинами, виконаними в багатьох інших стилях — наприклад, такому, як реалізм. Новий імпульс творчості в 30-х роках минулого століття надав французький художник Франтішек Купка (чеськ. František Kupka). Він став одним з творців товариства «Абстракція-творчість» («Abstraction-Creation»), в якому ратував за активне використання геометричних елементів в конструктивізмі. Купка та інші художники товариства експериментували зі світлом і кольором, розробили «об'ємно-пластичне бачення» і «ефект мерехтіння» [35].

«Абстракція-творчість» активно пропагувала конструктивізм, через що інтерес публіки до нього значно збільшився. Сучасні конструктивісти схожі на

починачів, які творили в перші роки існування стилю, але багатьом і відрізняються від них. Вони також прагнуть до спрощення, але їхні твори адаптовані до людини нашого часу та її потреб [29].

У 1921 р. в Інхуку (Інституті художньої культури) була створена робоча група конструктивістів (О. Ган, К. Медунецький, О. Родченко, К. Йогансон, В. Степанова), теоретиком якої був О. Ган, який виклав свої погляди в книзі "Конструктивізм" (1922).

У програмі цієї робочої групи, написаної О. Ганом і затвердженої на засіданні групи 1 квітня 1921 р., проголошувалося, що "...група конструктивістів ставить своїм завданням комуністичне вираження матеріальних цінностей". Члени робочої групи поставили завдання переходу від експериментів до практики, до реальності. Тектоніка, конструкція і фактура стали основними засобами вираження матеріальних споруд. Група оголошувала "непримиренну війну мистецтву взагалі", стверджуючи «непримиренність художньої культури для комуністичних форм конструктивістичних споруд» [36].

Конструктивізм повністю заперечує традиційні уявлення про мистецтво. Конструкція створює нові твори з розрізнених елементів світу минулого. З'являється новий образ художнього твору і тип художнього мислення, що ґрунтуються на ритмах, силі та енергії машини або верстата. Естетизації надається готова машинна форма, але частіше художники у своїх творах намагалися перейняти і відобразити внутрішні принципи роботи механізмів: функціональність, лаконічність, динаміку, підпорядкування поставленим завданням. Конструкція оперує першоелементами, організовуючи їхню нову форму. Така робота пов'язана з руйнуванням, децентрацією цілісності; надалі з отриманих шматочків отримується новий твір. Тому в конструктивізмі розвиток і популярність отримав монтаж і колаж. Все людське, антропоморфне перестає мати будь-яке значення в конструктивізмі, воно зникає, розчиняється в ритмах і енергії машинного світу. Більшість конструкцій не містить жодних згадок про людину або її природу. Антропоморфне присутнє тільки як емоційний досвід,

пережитий людиною. У конструкціях також немає індивідуалізації, вони уніфіковані, безособові, як машини, мають стандартні, типові форми [45].

Нове мистецтво повинно було стати виробничим мистецтвом, яке б створило нову, гармонійну людину, що користується зручними речами, що живе в упорядкованому місті. Їм здавалося, що пролетаріат відкине всі "непотрібні" предмети, в тому числі і твори мистецтва, що йому будуть необхідні тільки корисні речі.

О.М. Ганом проголошувалося, що «...група конструктивістів ставить своїм завданням комуністичне вираження матеріальних цінностей... Тектоніка, конструкція і фактура — мобілізуючі матеріальні елементи індустріальної культури». Тобто явно підкреслювалося, що культура нової Росії є індустріальною [70].

Конструктивізм - стиль, який, перш за все, пов'язують з архітектурою, проте він існував в дизайні, поліграфії, художній творчості. Конструктивізм у фотографії відзначений геометризацією композиції, зйомкою в незвичного ракурсу при сильному скороченні об'єму предметів. Такими експериментами займався Олександр Родченко. Саме він відкрив новий погляд на світ за допомогою ракурсною зйомки. Згодом цей прийом став головним в конструктивістській фотографії.

У графічних видах творчості (плакат та ін.) конструктивізм характеризувався застосуванням фотомонтажу замість мальованої ілюстрації, граничної геометризації, підпорядкуванням композиції прямокутним ритмам. Стабільною була і колірна гама: чорний, червоний, білий, сірий з додаванням синього і жовтого. В області моди також існували певні конструктивістські тенденції - на хвилі загальносвітового захоплення прямими лініями в дизайні одягу, радянські модельєри тих років створювали підкреслено геометризовані форми [74, с.7].

Відмова від старих художніх форм був пов'язаний в перші післяреволюційні роки з тим, що естетика конструктивізму формувалася в

умовах переходу від воєнного комунізму до Нової економічної політики (НЕП) [60].

НЕП ще більше загострив проблему естетичного ідеалу різних соціальних верств. Показною розкоші непманів робітники протиставили свідомо культивованій аскетизм в одязі, в обстановці побуту, в оформленні установ. Аскетизм став в цих умовах етичною нормою для правлячого класу країни - пролетаріату.

Естетика не забарилася відгукнутися на це. Художники щиро намагалися створити мистецтво і матеріальне оточення людини, пов'язане з новими етичними нормами. Конструктивісти протиставляли корисні речі творам мистецтва, в яких вони бачили предмети розкоші і марно витрачену працю. Простота форм асоціювалася з демократичністю і як би уособлювала нові відносини між людьми.

Художники-конструктивісти захоплювалися елементами обладнання, що трансформуються. Вони проектували різні складні і багатофункціональні вироби - розбірне обладнання виставкових приміщень, комбіновані столи-дивани, трансформовані крісла-ліжка для транспорту (літака, автобуса), відкидне ліжко, розсувні шафи.

Проекти такого трансформованого обладнання робили О. Ган, А.Лавинський, Є. Семенова та ін. Однак найбільший внесок у розробку прийомів "конструювання" такого обладнання вніс О. Родченко; він впроваджував ці прийоми на керованому ним металообробному факультеті Вхутемаса.

1.2 Оформлення та розквіт стилю

Можна виділити основні постулати концепції конструктивізму:

1. Для конструктивізму важлива не фактура об'єкта, його поверхня, зовнішній вигляд, а внутрішні якості, структура, функціональність матеріалу. Зацікавленість тут становить те, як різні речовини можуть зв'язуватися і взаємодіяти одна з одною.

2. У конструктивізмі художники не цікавляться межами світу мистецтва і реальності. Їхні твори існують у просторі культури, де ці межі практично стерті, непомітні.

3. В естетиці конструктивізму на перший план виходить ідея прогресу, подолання хаосу реальності, освоєння наукою і людиною найтемніших і таємничих сторін життя. Усе означене переходить на новий ірраціональний рівень. Наприкінці 1910 початку 1920-х рр. на перше місце виходить гасло "мистецтво як наука". Спостерігається інтерес не до традиційних постулатів наукового знання, а до нових, скоригованих сучасністю.

4. Твори конструктивістів тяжіють до незавершеності, проектності. Для художників важливий не кінцевий результат, а процес створення мистецтва, який може бути нескінченним. Будь-яка конструкція - нескінченність пошуку. Роботи конструктивістів мають властивість постійного відновлення, руху. Вони відповідають на виклики часу, якому властиві динаміка, прогрес, пришвидшення процесу. Конструктивізм тісно пов'язаний із життям, з утилітарною дійсністю, виробничим процесом двадцятого століття. Мистецтво вже не може стояти на місці.

5. Конструктивізм суперечливий, двоїстий. З одного боку, це стиль у мистецтві. З іншого боку, в ньому простежується прагнення вийти за межі мистецтва, знищити мистецтво як особливу сферу культури. Конструкція існує за межами традиційного простору творчості. У ній немає слідів живопису (може бути розфарбування елементів, що виконує утилітарну функцію), образотворчості, контексту. Творець конструктивного твору не співвідносить його з контекстом естетики, художньої творчості - це своєрідний дослідницький інструмент. Творець вивчає логіку творення і механіку простору у світі природи і світі техніки; відбувається втрата автономії мистецтва в конструктивізмі, воно розчиняється в прогресі, техніці тощо. Водночас, незважаючи на програмне заперечення мистецтва, конструктивістські роботи мають усі властивості

художнього твору. Вони експонуються на виставках, існують в ізолюваному просторі світу мистецтва і не залучені в реальний утилітарний процес.

У конструктивізмі виділяють дві течії:

1. Та, що заперечує мистецтво як самостійну сферу культури.
2. Та, що не заперечує мистецтво. Конструктивізм як пошук нових художніх форм [45].

Можна виділити кілька стилістичних особливостей напрямку. Одна з них - активне використання художниками абстрактних геометричних елементів, поєднання яких дозволяє створювати статичні картини або роботи з ілюзією руху.

Конструктивісти часто застосовують фотографії, використовують у своїй творчості фотомонтаж. Так вони прагнуть гранично дохідливо донести до глядачів ідеї, задуми і повідомлення. У картинах, написаних конструктивістами, немає об'ємних деталей і перспективи. Переважна більшість з них має плоский, двомірний вигляд [21].

Конструктивісти активно використовують не тільки графічні, але і текстові елементи, комбінуючи різні шрифти. За допомогою тексту художники доносять до публіки його буквальне або символічне значення. Мова при цьому гранично спрощується, щоб швидше донести до народу те чи інше повідомлення. Важлива частина картин, написаних конструктивістами - великий білий простір. Його, зокрема, можна знайти на багатьох плакатах, створених художниками. У картинах домінує ідея побудови нового світу. Можна стверджувати, що відразу після появи напрямку був тісно пов'язаний з політикою.

Стиль сплів воєдино живопис, архітектуру, скульптуру, фотографію і багато інших видів мистецтва. У цьому сплетінні проявляється «істина матеріалів», якої дотримуються багато конструктивістів. Майстри прагнуть розкрити справжні властивості різних матеріалів і продемонструвати глядачам, як вони можуть взаємодіяти один з одним. Застосовуючи прийоми, перераховані вище, перші конструктивісти переслідували спільну мету - висловити динамізм

нового життя, показати свіжість оновлення, словом, передати в роботах все те, що вони відчували після російської революції.

У різні роки велику популярність здобули такі майстри, як: Олександр Родченко; Любов Попова; Володимир Татлін; Олександра Екстер; Ель Лисицький; Наум Габо; Олексій Ган; Микола Седельников; Антуан Певзнер; Олександр Веснін; Ласло Мохой-Надь (угор. László Moholy-Nagy); Макс Білл (нім. Max Bill). [55]

Були популярні й інші художники, багато з яких захоплювалися новими технологіями, машинами і активно використовували в своїй творчості промислові матеріали — пластик, сталь, скло. Через цю схильність їх часто називали художниками-інженерами.

Напрямок, що став відкриттям в авангардному мистецтві, відрізнявся впізнаваними особливостями: геометричністю, раціональністю, лаконічністю, простотою, колірною стриманістю, чіткістю, монолітністю, практицизмом.

Стилістично конструктивізм характеризується такими особливостями:

- Організація абстрактних геометричних елементів в конструкцію, яка в комплексі передає динамічні та візуально стійкі форми.
- Фотографія і фотомонтаж - частина полотна, вид передачі задуму художника.
- Комбінації різних шрифтів для передачі їх символічного або буквального значення.
- Прості, стримані, символічні кольори, відсутність об'ємності зображення, без тональних переходів, перспективи, відсутність декоративності.
- Великий білий простір в якості фону. Відомі плакати, виконані в цьому стилі – вид вираження конструктивістської творчості [8].

Конструктивісти запропонували замінити традиційну заклопотаність творчості змістом і складовими зображення, акцентом на матеріальний аспект. Об'єкти повинні були бути створені не для того, щоб висловити красу, або світогляд художника, або представляти світ, а для того, щоб провести

фундаментальний аналіз матеріалів і форм мистецтва, один з яких може привести до розробки функціональних об'єктів.

Для багатьох конструктивістів це призвело до етики «істини матеріалів», переконання, що матеріали повинні бути використані тільки у відповідності зі своїми можливостями і властивостями. Вони мають бути корисними. Таким чином, митці хотіли продемонструвати області застосування матеріалів.

Метою конструктивістського мистецтва було продемонструвати, яким чином матеріали можуть показати свої можливості в різних умовах, як можуть взаємодіяти дерево, скло і метал, який вид вони можуть приймати в живописі. Кожний створений художній твір був продиктований матеріалами, щоб продемонструвати, що краса полягає саме в простоті і практичності матеріалу. Метою є переклад ідей і конструкцій в масове виробництво, для інших живописців метою був новий і архетипно сучасний стиль і вид вираження динамізму сучасного життя [13].

Головною метою конструктивізму було бажання висловити досвід сучасного життя - його динамізм, нові і дезорієнтуючі якості простору і часу через полотна і плакати. Але також важливим було бажання розробити нову форму мистецтва більш відповідним демократичним способом і модернізуючи її, відповідно цілям російської революції. Конструктивісти повинні були бути будівельниками нового суспільства – працівники культури нарівні з вченими шукали розв'язання сучасних проблем суспільства.

Основні представники конструктивізму в мистецтві:

Олександр Родченко

Художник, фотограф, працював в стилі «конструктивізм». Є одним із засновників стилю. Займався агітаційними плакатами, графікою, дизайном, фотозйомкою. Його партнером по життю і творчості була його дружина - Варвара Степанова, художниця-авангардистка, дизайнерка і поетеса, також представниця конструктивізму. Олександр Родченко суттєво вплинув на

творчість інших художників-конструктивістів та був найяскравішим представником стилю в фотомистецтві і взагалі в мистецтві конструктивізму.

Любов Попова

Художниця-конструктивістка і супрематистка, дизайнер, займалася розробкою декорацій, плакатів. Працювала в декількох напрямках - кубофутуризм, кубізм, конструктивізм, спеціалізувалася на графіці.

Володимир Татлін

Батько конструктивістського живопису, радянський творець-авангардист і конструктивіст. Його роботи стали найбільш репрезентативними зразками російського авангарду. Мистецтвознавці вважають, що на творчість Татліна вплинули роботи Пабло Пікассо. З Татліним пов'язано одне з найбільш гострих протистоянь в історії авангарду – творча суперечка з Казимиром Малевичем. Малевич наполягав на переважанні форми і кольору в розвитку авангардного мистецтва, Татлін наполягав на необхідності зв'язати мистецтво і життя, показати важливість матеріалу і його роль у створенні чогось необхідного для людини [48].

Найвідоміше творіння Татліна – його «Пам'ятник Третього Інтернаціоналу» (1919-1920 роки, Москва). Пам'ятник 6,7 м заввишки, залізний каркас, на якому був встановлений обертовий циліндр, куб, конус, всі зроблені зі скла. Після революції 1917 року, Татлін, який вважається батьком російського конструктивізму, розробив нову форму мистецтва, яка використовувала реальні матеріали в реальному просторі. Його проект пам'ятника Третього Інтернаціоналу став символом російського авангарду архітектури та міжнародного модернізму.

Ольга Розанова

Унікальна художниця-авангардистка, що відрізнялася впізнаваним стилем в передачі кольору. Її картини виконані в стилях супрематизм, авангард, абстракціонізм.

Олександра Екстер

Представниця течії кубофутуризм, конструктивізм, супрематизм, яка зв'язала авангардне мистецтво Франції та Росії. Займалася дизайном, була театральною художницею.

Ель Лисицький

Радянський художник, працював в стилі супрематизм, конструктивізм. Представник супрематизму в архітектурі.

Антуан Певзнер і Наум Габо

Брати-художники, представники французького і російського супрематизму, відомі конструктивісти. Найбільш відомі роботи зберігаються в Лондоні, Детройті, Каракасі.

Казимир Малевич

Радянський авангардист, батько-засновник супрематизму в живописі. Його творчість стала новою віхою розвитку абстрактного і авангардного мистецтва. Також є одним з впливових теоретиків живопису ХХ століття, філософом, педагогом. Вплинув на творчість Любові Попової та Еля Лисицького [16].

Олександр Веснін

Художник і архітектор, представник авангардного напрямку в мистецтві.

Інші художники, скульптори, фотографи, що працюють в цей час, як правило, були пов'язані з промисловими матеріалами, такими як скло, сталь, пластик, працювали з чіткими формами і лініями, зі стриманими, простими кольорами. Через їх захоплення машинами і технологіями, через функціоналізм їх творчості, їх називали художниками-інженерами.

1.3 Фотомистецтво на початку ХХ ст

Розвиток науки і техніки, допитливість людської думки, а також потреба людства в простому та доступному способі, що гарантує отримання точного зображення, дали базу, на якій виникла фотографія. Фотографія, як новий спосіб отримання зображень, зайняла визначне місце серед наукових відкриттів і

винаходів середини XIX ст. а вже на початок XX ст. припадає час розквіту мистецтва фотографії, що охопило не тільки всю Європу і США, але й територію майбутнього СРСР.

Народження фотографії має давню історію, яка почалася з винаходу "світлопису" (від фр. *photographie*) Жозеф Ньепсом і Луї Дагером у січні 1839 р. [1]. Назва "світлопис" повністю відповідає сутності променів світла, що проникаючи в спеціальну камеру крізь лінзу, падали на світлочутливий шар, в якому під їх впливом відбувалися зміни, що призводять до утворення зображення. Воно, дійсно, як би "писалося світлом".

Пізніше процес, відкритий Ньепсом і Дагером, був закріплений англійцем У. Тальботом, який в серпні 1839 р. отримав перше зображення в камері - обскура. Спочатку люди не наважувалися довго розглядати перші знімки. Вони боялися чіткості зображених осіб на них і вірили, що особи на знімках здатні самі дивитися на глядача [2]. Таким був приголомшуючий вплив незвичної виразності і життєвості перших дагеротипів на кожного. Це говорить про те, що більшість населення Європи не було готове до сприйняття себе та інших людей з іншого боку. Фотографія на початку свого виникнення була областю незвичною, неприродною для простого обивателя. Перші знімки шокували рідкісною схожістю сфотографованої людини з її зображенням на фото. До цього жоден художник-портретист не домагався подібної схожості. До того ж автор фотографії немов усувався і не нав'язував аудиторії власне бачення образу. Крім того, в фотопроцес активно залучалися люди звичайні, які не мають виняткових достоїнств або виражених особливостей. Таке ставлення до зображення сприймалося і з естетичних, і з світоглядних позицій як революція сприйняття.

На зорі свого розвитку фотографія дивувала і змушувала поважати себе за достовірність і точну фіксацію найдрібніших деталей. Тому найважливішою властивістю фотографії виступила справжність відображених подій. Завдяки цьому виникає непохитна довіра суспільства до справжності зображеного на знімку. Але те, що в початку шляху здавалося перевагою, з плином часу почне

долатися як недолік. Фотографія буде прагнути скористатися арсеналом мистецтва і сама стати продовженням традицій витонченості.

У ранній період становлення фотографії, об'єкт і техніка точно збігалися один з одним, в той час як в останній період декадансу вони розійшлися. Незабаром розвиток оптики створив можливість подолання тіні і створення дзеркальних відображень. Під впливом ідеалів Belle Époque в стилі модерн вперше з'явився і став модним сутінковий тон, що перебивається штучними відображеннями. Однак всупереч сутінковому висвітленню все ясніше позначалася напружена поза, нерухомість якої видавало безсилля людей перед обличчям технічного прогресу. Збереглася фотографія А. Шопенгауера, на якій великий філософ буквально втискається в крісло, нібито відчуваючи страх перед об'єктивом [8, с.89].

Техніка вносила певні обмеження в діяльність фотографа. Його, на відміну від художника, не можна було назвати творцем. Незважаючи на постановку поз і сцен в процесі створення знімка, фотограф був все ж тільки фіксатором дійсності.

В кінці XIX ст. фотографія переважно виступала пам'ятним сімейним портретом і не вимагала високо розвиненого естетичного смаку для її сприйняття. Здебільшого фотографія була постановочною. Починали складатися основні жанри фотографії: портрет, пейзаж, натюрморт, анімалістика.

До кінця XIX ст. з'являється документальна (подієва) фотографія. У людини тепер є можливість розгледіти предмети до найдрібніших деталей, навіть якщо вони знаходяться на задньому плані. Створюються знімки побутового і батального жанру. Відтепер випадкове стає супутником навмисного візуального зображення.

Кардинально змінюється ставлення до фотографії в 10-і рр. минулого століття. Починаються суперечки, чи належить вона до сфери мистецтва. Одне точно: інтерес до неї був надзвичайно високий, фотокартку зі своїм зображенням

хотів мати кожен, про існування фотографії знали всі – вихідці і з бідних, і з багатих верств населення.

«У нашу епоху немає твору мистецтва, який споглядали б так уважно, як свою власну фотографію, фотографії найближчих родичів, коханої» [2, с. 155], – писав у 1907 р. перший директор Гамбурзького художнього музею А. Ліхтварк, перекладаючи тим самим дослідження з області естетичних ознак в область соціальних функцій.

Для більшості людей початку минулого століття фотографія була засобом збереження і фіксації зовнішнього вигляду, а не джерелом естетичної насолоди . Це підтверджує точка зору нашого сучасника, теоретика і практика фотографії Н. Жолудєва: «Історично фотографія виникла як мистецтво особистості: її ідентичності, громадянського статусу, того, що у всіх сенсах цього виразу можна назвати гідністю (...), але її не сприймали в якості повноцінного мистецтва» [14]. Таким чином, незважаючи на досягнення фотографії, довгий час за нею не визнавалося право на естетичну цінність. Художники і мистецтвознавці ХІХ ст. розглядали світлопис як механічну копію дійсності, здатну бути хіба що сурогатом живопису [43]. Для того щоб хоч якось подолати бездушність технічного засобу - фотоапарата, багато фотографів минулого витрачали чимало сил і уяви, створюючи знімок, неадекватний натурі. Вони широко використовували монтаж і друк з декількох негативів, чаклували з пензлем в руках над обробкою відбитка, складали і ставили, подібно театральним режисерам, сцени на міфологічні сюжети.

"Фотографію нав'язливо переслідував, і продовжує переслідувати фантом живопису", – пише в своєму дослідженні Р. Барт, - "копіюючи і оскаржуючи живопис, фотографія перетворила її в абсолютну, батьківську інстанцію, як якщо б у її витоків стояла Картина" [41, с.50].

Дійсно, при швидкоплинному розгляді людині недосвідченій може здається, що ніщо не відрізняє фотографію, якою б реалістичною вона не була,

від живопису «так звана мальовничість є не більше як перебільшена форма того, чим фотографія себе вважає», - пише в своєму дослідженні Ролан Барт [41, с. 51].

Проте фотографія стикається з мистецтвом не тільки за допомогою живопису, а й за допомогою театру. Сам Дагер, в період, коли він почав розробки нового засобу відображення дійсності, керував театром-панорамою на площі Шато, в якому використовувалися численні світлові ефекти. Камера-обскура лежала в основі винаходу трьох сценічних мистецтв: перспективного живопису, фотографії та діорами. Завдяки спеціальному висвітленню і жорсткої фіксації «випадкової» миті фотографія створювала постановку певного образу дійсності. "Оскільки фотографія - область чистої випадковості і нічим іншим бути не може (адже зображено завжди щось), – на противагу тексту, який під несподіваним впливом одного-єдиного слова може перевести фразу з рівня опису на рівень рефлексії – вона негайно видає "деталі", складові первинного матеріалу етнологічного знання» [1, с. 28].

Фотографія дозволяє дійти до найдрібніших деталей зображуваного - в цьому її головна відмінність від живопису. До винаходу сучасних комп'ютерних програм для роботи з фотографією (Adobe Photoshop, Coral PaintShop, PhotoImpact та ін.) відмінністю фото від живопису виступала безсумнівна справжність зображення. Ніяке написане не в силах було зрівнятися по достовірності з фотографією. У своїй роботі «Camera lucida» Р. Барт зазначав, що «видиме на фотографії, на відміну від живопису, є не спогадом, фантазією, відтворенням реальності, але нею самою. Жоден мальовничий предмет не може переконати нас, що його референт насправді існував. Фотографія відновлює знищене часом, відстанню, доводить, що дана подія була» [41, с.12-13].

З точки зору німецького філософа і теоретика культури В. Беньяміна на перше десятиліття виникнення фотографії доводиться її становлення і популяризація, а у всі наступні - вже індустріалізація і масовий розвиток.

З виникненням занепокоєння з приводу поширення масового мистецтва, нескінченного відтворення однієї і тієї ж продукції виникають суперечки і

навколо тиражування фотографій. У зв'язку з технічним прогресом процес виготовлення знімків набагато спростився, зникла унікальність фотографії як такої, адже тепер з одного негативу можна було отримати необмежену кількість копій. Примітна і така тенденція: чим ширше поширювалася фотографія, тим більше знаходилося бажаючих використовувати її не в естетичних, а в комерційних цілях. Яскравим прикладом тому служить реклама. В середині XIX ст. торговці починають застосовувати фотографію у виготовленні візитних карток, рекламних брошур і плакатів. З течією часу ставлення до фотографії стало змінюватися.

У XX ст., коли техніка досить удосконалилася, з'явилися перші чутливі фотографічні матеріали і зручні фотоапарати, фотографія перетворилася з технічного курйозу в один з типів образотворчого мистецтва, спорідненого живопису, але відрізняється від неї.

Численні фотографічні товариства, організовані в кінці XIX-початку XX ст. великими англійськими, французькими і російськими фотографами, очолили боротьбу за фотомистецтво. З ініціативи фотографічних товариств влаштовувалися виставки, присвячені фотографії, видавалися перші фотографічні журнали.

Свій внесок у розвиток художньої фотографії внесла і Англія, де в 1853 р. Лондонське фотографічне товариство було створено і приблизно в цей час виникла течія «за високе мистецтво фотографії». Сучасниками цієї течії були прерафаеліти, які вітали появу і розвиток фотомистецтва. В той час, коли більшість художників вважали недоліком дивовижну точність фотографічного зображення, прерафаеліти, самі прагнули до скрупульозної передачі деталей в живопису, захоплювалися саме цим аспектом фотографії. Критик мистецтва, що підтримує ідеї прерафаелітів, Джон Рескін говорив про перші дагеротипи, куплені ним у Венеції, як «про маленькі скарби», як ніби-то чарівник зменшив реальний предмет (Сан Марко Або каналі Гранде), щоб його можна було забрати з собою в зачаровану країну [1, с.146]. Через кілька років після утворення

Братства прерафаелітів у Великобританії з'явилася нова течія "За художню фотографію". Його організаторами виступили живописці Густав Рейландер, Роджер Фентон та Генрі Робінсон, що тісно пов'язані з прерафаелітами та розділяють їх художнє бачення.

Наприклад, Роджер Фентон, високо цінував якості фотографії, в 1853 р. засновує фотографічне Товариство. Його ранні серії фотографій з видами Росії, портрети царської сім'ї та репортажі з Кримської війни принесли йому міжнародне визнання. Фентон, як і прерафаеліти, прагнув підкреслити своє технічну майстерність і оспівував відчутну реальність ландшафту.

Творчість прерафаелітів і фотографів була дуже тісно пов'язана. Ці художники при створенні своїх картин користувалися фотографіями, а фотографи в свою чергу зверталися до тем, розроблених прерафаелітами. Фотопортрети, створені Л. Кероллом і Г. Рейландером передають не стільки характер, скільки настрої і мрії їх моделей - що характерно для прерафаелізму. Однаковим був підхід до зображення природи: ранні пейзажі прерафаелітів і пейзажі фотографів, наприклад, таких як Роджер Фентон гранично точні і деталізовані.

Про популярність фотографічного мистецтва свідчить той факт, що повсюдно із заснування товариства постійно проводились фотографічні виставки та конкурси.

Зараз фотографію визнано мистецтвом. Однак в середині ХІХ ст. фототворчість зовсім не сприймали в якості повноцінного мистецтва. Ще Бодлер писав, що «фотографія виступає точним відтворенням природи, а ні в якій мірі не мистецтвом» [43]. Коли фотографії тільки з'явилися, художники практично всі в один голос заявляли, що просто копіювання навколишньої дійсності не може бути мистецтвом.

Однак фотографи з самого початку становлення світлопису відстоювали право на художність і приналежність своєї творчості до мистецтва. Вони вважали, що «художня фотографія відрізняється від інших тим, що не прагне до

об'єктивного відображення дійсності, а фіксує сцени, спеціально обрані або створені для фотографування з метою вираження певного художнього задуму» [1, с. 28].

Недарма і художники-авангардисти внесли вагомий внесок у популяризацію фотографічного мистецтва. В. Степанова і Л. Попова включали нарізки фотографій в колажі, а Г. Клуцис і О. Родченко часто використовували свої знімки для фотомонтажів. Олександр Родченко з 1924 р. постійно вставляє фрагменти фотографій в колажі, заповнюючи тим самим брак відповідних матеріалів для фотомонтажів. В той час О. Родченко зрозумів, що прагне сам знімати фотоматеріал для колажів, але повністю перемикнувся на репортажну фотографію. З того моменту фотографія для нього набула самостійного значення. Змінюючи живопис на фотографію, він не просто освоює нову технологію створення зображень - він сам освоюється в новій для себе ролі, обмінюючи незалежність вільного художника на положення фоторепортера, що працює на замовлення. Однак ця нова роль залишається саме вибором вільного художника, свого роду естетичним конструктом, підсумком художньої еволюції, що висунула на перший план питання "Як бути художником у новій соціалістичній культурі"? У ситуації 1920-х рр. це питання, що відноситься до інституційного рівня функціонування мистецтва, більш принциповий, ніж проблематика «стилю» і «мови» мистецтва, і вибір фотографії є перш за все відповіддю на нього. Тому так важливо, що у фотоавангарду - рух "за моментальний знімок проти підсумованого портрета" - встають художники з авангардним футуристичним «безпредметним» минулим. Вони вносять у фототворчість нове дихання, пожвавлюють її.

Авангардисти визнають фотографію в якості нового типу образотворчого мистецтва, спорідненого до живопису, але відмінну від неї.

Починаючи з 20-х рр. минулого століття все найчастіше організовуються фотовиставки, де фотографи виставляють свої роботи, як художники, які виставляють свої картини. З'являється спеціальний термін - фотомистецтво.

Термін "фотомистецтво" можна застосувати не до кожної фотографії і фотографа, адже це мистецтво створення художньої фотографії.

Художня фотографія відрізняється тим, що вона прагне не просто скопіювати матеріал, правильно відобразити дійсність, але, в першу чергу, висловити свою думку з будь-якої тематики. Особливо актуальною є ця властивість фотографії в наш час. Фото є не тільки виразником певної ідеї, а й світовідчуттям в цілому, властивого своєму автору. З початку ХХІ ст. у будь-якого з'явилася можливість робити «миттєві» цифрові фотографії і тим самим висловити свої творчі ідеї і потреби. Вже у людини ХХ ст. не виникало боязні перед фотографією, навпаки, було модним сімейне і портретне фотографування.

Незважаючи на певні негативні моменти, з початку ХХ століття у розвитку фотографії відбулися значні якісні зміни: в портретній композиції з'явилися тональні акценти, великий план, динаміка. Все це вплинуло на створення класичного фотопортрету, де основним у зображенні була голова моделі. Треба відзначити, що поряд з індивідуальним були поширені також парні й групові портрети. Індивідуальні і парні портрети відрізнялись великою різноманітністю побудови композицій. Серед різновидів фотопортрету, що з'явилися за радянські часи, вирізняється репортажний, зокрема виробничий портрет передовиків чи новаторів виробництва. В другій половині ХХ століття фотопортретний жанр суттєвих змін не зазнав, хоча у цей період він був значно збагачений різноманітними фотографічними прийомами [57, с. 14].

Водночас з портретом з'являється і пейзажна фотографія. За всієї недосконалості відтворення, тодішня світлина надавала можливості гарно знімати навколишні краєвиди селищ, міст, оточуючої природи. Однак перепону у поширенні пейзажного фотожанру становила недосконалість та незграбність самого апарату, який досягав понад двох метрів у довжину, мав значну вагу, а для зйомки та пересування встановлювався на спеціальні опори, для чого фотографу неодмінно був потрібний помічник.

Не сприяли поширенню фотопейзажу і вади конструкції апарату. Через обмежені можливості об'єктиву, не можна було відтворити одночасно різкість кількох планів, а тому застосовувався тільки дальній. А нечутливість фотоматеріалів до відтворення синього й зеленого кольору на чорно-білому зображенні ставила фотографів перед проблемою виявлення контрасту між зеленню природи та синявою неба. Отже, для отримання якісного зображення вдавалися до різних маніпулювань: комбінованого друку з кількох негативів, ручного втручання, масок.

Специфічною особливістю на початковому етапі розвитку було те, що фотопейзаж мав науково-пізнавальний, а не естетичний характер. Саме в цьому жанрі відбувався пошук просторово-часової організації кадру, розробка технічних прийомів та власних засобів виразності фотографії. В ХХ столітті, поряд з традиційним пейзажем, розроблявся індустріальний, сільськогосподарський, географічний, архітектурний та ін. Так, фотографування історичних споруд і пам'ятників почалось вже у 1840-ві роки. Для їх зйомки використовували, звичайно, середній план. Характерне від початку для цього типу знімків прагнення вияву традицій та особливостей культури зберігається й до нашого часу [57, с. 15].

Фотографування подій та предметів також починається в ХІХ столітті. Ці знімки стали свідченням природних катаклізмів і воєн, етапів сталого устрою та реформ у житті суспільства, умов функціонування селищ і міст, будівельних та виробничих об'єктів тощо. Багато спільного ці зображення мають із власне документальною фотографією, призначення якої - фіксація побуту, одягу, звичаїв бідних і багатих, городян і селян, робітників та інтелігенції тощо. На початку ХХ століття фотографія стояла на варті закону: так в 1910 році деякі фірми в Російській Імперії при видачі векселів фотографували їх та ставили штамп «сфотографовано». Що попереджало подальшу підробку цих векселів [95]. Фотографія використовувалась в тюрмах для ведення приватних справ злочинців. Наприклад, під час проведення слідства над фальшивомонетниками в

Києві злочинців фотографували, створювали анкети з їх фотокартками, про це свідчать кримінальні справи в Державному архіві Київської області [8]. Проте фотографія іноді служила і на користь зловмисників: наприкінці 19 століття на території Київщини був виявлений виплеск підробки паперових грошей, а саме підроблялися купюри в 100 рублів, шляхом фотографування, про що свідчить газета «Києвлянин» 1893 року [7].

Таким чином, відображаючи різні – значні й буденні події життя людей і держав, фотограф певною мірою ставав неупередженим літописцем історії.

Перші фотороботи на індустріальну тематику датуються кінцем XIX століття. Підйом інтересу до цього жанру припадає на міжвоєнний період 1920-1930-х років. У цей час у рекламних, торговельних, згодом і в звичайних журналах з'являються абриси будівельних кампаній, ферм, мостів, доменних печей, хмарочосів та ін. В таких знімках акцент робився в основному на геометричних лініях труб, перекриттів, структурі споруд та на їх контрасті з природним середовищем. Будучи за духом відповідною до ідеї будівництва комуністичного майбутнього, індустріальна фотографія набула значного поширення в радянській пресі.

В кінці 1920-х років відбувається стрімке поширення й рекламної фотографії, що було зумовлено кардинальною зміною стилю життя, в якому відтепер перевага надавалася об'єктивності, а не сентименталізму. Поряд з тим, свою роль у цьому відіграла й популяризація товарів масового виробництва, які виготовлялись машинним способом. як і в інших галузях фотомистецтва, серед «рекламщиків» відбувся розподіл на тих, хто прагнув до власного самовираження, й тих, хто сприймав це як комерційну справу.

Найяскравішого вираження у фоторекламі здобули ідеї модернізму, що вплинуло на її специфічні особливості. Зокрема, рекламна фотографія «відрізняється яскравістю зорових образів сміливістю композицій, лаконізмом, котрий потребує високого рівня фотомайстерності» [57, с. 17]. Для реалізації цих ідей використовувались зйомка з близької відстані, нетрадиційні ракурси,

багатократний повтор зображення, кольорові контрасти й ефекти. Затребуваність й вимоги до професії рекламного фотографа згодом виявили необхідність спеціальної освіти.

На межі портрету, постановочної та документальної фотографії опинилася фотографія моди. Одяг від початку привертав увагу фотографів, але в XIX столітті фотографія моди не отримала розвою. Цьому не сприяла та сама недосконалість відтворення знімків перших десятиліть, яка не давала досягти як бажаної якості, так і тиражування в необхідній кількості. Іншим «стримувальним чинником розвитку цієї фотографії був брак необхідних методів фотомеханічного друку для преси» [57, с. 18]. Тільки з їх розробкою ця галузь фотографування отримала можливість розвою.

Звичайно містом, де цей жанр поширився перш за все, був Париж як «законодавець моди». Стрімкого розвитку фотографія моди отримала в 1920-ті роки. Не остання роль в цьому належала журналу «Мода», де публікувалися такі світлини. Видавця цього журналу Конде Наста прийнято вважати батьком фотографії моди.

Фотографія моди мала на меті створити враження привабливості, популяризувати певні канони смаку (модель, поза, одяг). Головними критеріями фотографів моди були їх власні смаки та уява. Щоб бути в цьому переконливими, необхідно було мати гарну професійну підготовку. Для сучасників фотограф моди безсумнівно «повинен був знати живопис, володіти інтуїтивним почуттям моди», «знати як жінки бажають виглядати», та «як вони ходять, думають і живуть – або як хочуть жити» [57, с. 18].

Друк знімків моди в журналах вивів фотографію на новий рівень: відтоді почали використовувати більш контрастне освітлення, краще показувати форми і деталі, застосовувати м'якомальовальні об'єктиви, газові (марлеві) тканини, щоб створити більш романтичне зображення, усувати непідхожі елементи, які попадали в кадр та ін. Стилiстично фотографія моди першої половини XX

століття спиралася на натуралізм та ман'єризм, включаючи в себе елементи документальності, «нового об'єктивізму», сюрреалізму.

Доволі суперечливий шлях розвитку пройшла фотографія оголеної натури. За думкою О. Трачуна, «арт-ню – це авторське самовираження через наповнений філософічністю образ жінки, образ чистий, піднесений» [57, с. 18]. Але якщо протягом другої половини XIX та у XX століттях моделями для ню були жінки, то у сучасності ними стають і чоловіки. Світлина моделі призначена виявити природну пластику, витонченість ліній людського тіла, гру світла й тіні. В процесі зйомки використовуються різні пози, освітлення, стиль інтер'єру та ін.

Починаючи з 1930-х років, популярним жанром стала фотографія знаменитостей. Це знімки видатних вчених, письменників, художників, музикантів, політиків, спортсменів, героїв космосу, війни і праці та ін. В 1960-1980-х роках у Радянському Союзі справжній «бум» у шанувальників викликали фотографії знаменитих артистів кіно та естради. Основним різновидом таких фотознімків був портрет, хоча мали місце фотографії на естраді та кадри з фільмів. Суттєвою комерційною знахідкою був їх випуск серіями по декілька штук в пачці.

У представників століття XXI фотографія є універсальним засобом фіксації моменту дійсності для демонстрації суспільству побаченого предмета, що здався фотографу цікавим. З повсюдним впровадженням цифрових технологій в життя людини ставлення людей до техніки змінюється. В "цифрі" легше працювати: виправляти недоліки освітлення, змінювати фон, наближати або видаляти сфотографований предмет. В наші дні зробити фотографію просто. Сучасні фотокамери не вимагають практично ніяких налаштувань. Людина просто дивиться у видошукач або монітор цифрового апарату, натискає кнопку - і фотографія готова. Іноді буває так, що основний об'єкт на знімку виходить дуже маленьким або присутня безліч зайвих об'єктів, які фотограф не помітив під час натискання на кнопку. Фотоапарат не може "вгадати", на чому саме хоче сконцентрувати свою увагу фотограф. Щоб уникнути попадання в кадр всього

зайвого, необхідно точно розрахувати найбільш вдалий ракурс для предмета. Але найчастіше такі знімки виходять нудними. Таким чином, з поширенням цифрових технологій зростає необхідність «авторського» бачення. Вважається важливим відповідність зробленого знімка естетичним стандартам. Тепер якісна фотографія, яка претендує на звання предмета мистецтва, повинна відповідати вимогам художності і висловлювати ту певну ідею, яку хоче донести до глядачів фотограф.

Сьогодні фотографія є невід'ємною частиною життя суспільства, займає міцне місце в духовній культурі сучасної людини. Ми розглядаємо її як особливе явище культури і засіб виховання художнього та естетичного смаку, використовуємо її величезні інформаційні можливості як неодмінного свідка всього важливого і значного, що відбувається в світі. Завдяки цьому вона стала потужним засобом масової інформації, займає важливе місце в журналістиці, в друці. Фотографія знайшла застосування в науці і техніці, в сфері прикладних форм, використовується в рекламі, дизайні та багатьох інших галузях.

А у вигляді т. зв. побутової фотографії вона проникла в повсякденне життя кожної сім'ї, дійшла буквально до кожної людини, супроводжує її від дитячих років до глибокої старості, фіксуючи, зберігаючи, залишаючи поруч з нею на пам'ять всі значні події, складаючись, в кінцевому рахунку, в своєрідний щоденник, фотолітопис людського життя.

XX століття - століття глобальних змін у світовідчутті людини, коли буквально за одне-два десятиліття відбувалися серйозні зрушення в економічній, політичній і культурній сферах суспільства. У Росії і Європі змінювали одна іншу політичні системи, відбувалися економічні спади і підйоми, виникали все нові і нові художні течії. Протягом непростого минулого століття людство супроводжував надійний фіксатор дійсності - фотокамера. Об'єктив фотоапарата відображав найменші зміни в повсякденному житті людей аж до рубежу XX-XXI ст., коли з'явилися і стали активно розвиватися комп'ютерні технології роботи з фотоматеріалом.

Фотографія завжди претендувала на місце твору мистецтва. ХХ століття зробило цю інтенцію дійсністю. У сучасному світі в пануванні високих технологій особливе значення належить художній цінності фотомистецтва, справжні твори якого відрізняє не стільки якість зображення, скільки глибока лінія автора і високий художній смак.

Висновки до розділу

В другій половині ХІХ та на початку ХХ століття мистецтво Європи переживало значну кризу. Потужний розвиток науки та технічний прогрес призвели до створення винаходів, що кардинально змінили життя людини (фотографія, кінематограф, радіо та інше), що в свою чергу спричинило зміни у світогляді суспільства. З'явилися нові можливості, нові потреби і прагнення, нові цінності. Життя ставало більш зручним, винаходи служили на потреби людства. На місце декоративності в мистецтві прийшла практичність. Митцями інтенсивно велись пошуки нової художньої мови, нових форм, в яких втілиться сучасне мистецтво. Так на початку 20 століття виник авангард - сукупність явищ у мистецтві початку ХХ сторіччя, якому була властива тенденція до кардинального оновлення змісту та форми принципів творчості і, як наслідок, відмова від канонів академічного мистецтва. Конструктивізм став одним із явищ авангарда. А з часом увібрав в себе всі ознаки стилю.

Ідея конструктивізму полягала у практичному та зручному житті нового суспільства. Дотримувались принципів практичності та раціональності, символізуючи погляд людини в нове прогресивне майбутнє. В мистецтві це відобразилося в тому, що основою витвору або виробу стала не композиція, а конструкція. Так художники-конструктивісти проектували різні складні багатофункціональні конструкції - розбірне обладнання виставкових приміщень, меблі-трансформери, відкидні ліжка, стіл, розсувні шафи. Художники-конструктивісти активно використовували абстрактні геометричні елементи, поєднання яких дозволяло створювати статичні зображення або об'ємні роботи

з ілюзорним відчуттям руху. Можна виділити наступні стилістичні особливості напрямку: конструктивність, геометричність (часто абстрактна), раціональність, строгість, колірна стриманість, лаконічність, композиційна монолітність конструкції, використання таких матеріалів як метал, бетон, скло, відсутність декору. Конструктивізм поділяється на неутилітарний і прикладний. Неутилітарний конструктивізм порівнюють із геометричною абстракцією. Конструювання тут будується абстрактно, митець виявляє основну структуру предмета та проектує її на площину. В прикладному конструктивізмі всі конструкції (в архітектурі, в скульптурі, в живописі) підпорядковані певній меті - створювання максимально функціональної та потрібної речі. Конструктивізм в 1920-30-ті роки був втілений в архітектурі, скульптурі, дизайні, агітаційних плакатах та фотозображеннях.

Вже з середини XIX століття людину супроводжував надійний фіксатор дійсності - фотокамера. Об'єktiv фотоапарата відображав будь-які зміни в повсякденному житті людей. Був корисний у різних побутових питаннях. Оскільки кінцевим продуктом співпраці фотокамери і фотографа стало певне зображення реальності, фотографія стала першим конкурентом живопису. Поступово фотокамера перетворилася на інструмент для реалізації творчих задумів фотографів. На початку 20 століття фотографи багато експериментували із фотозображенням, вивчаючи фізичні властивості світла, світлочутливого покриття та можливості оптики. Виникнення авангарду та поява різних модерністських течій стало додатковим поштовхом до експериментування. На початку 1920-их років активно використовувався такі методи як фотомонтаж, фотограма, багаторазова експозиція.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ КОНСТРУКТИВІЗМУ У ФОТОМИСТЕЦТВІ 20-30 РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Втілення конструктивізму в різних видах мистецтва мало свої особливості. Фотомистецтво – відносно молодий вид мистецтва в контексті всієї історії мистецтв. В першу чергу воно пов'язане з технічним прогресом, адже фотознімок робить камера, а фотограф керує цим процесом. Тобто результат залежить як від камери, її можливостей, так і від фотографа. Хоча роль художник завжди первинна. Виходячи з того, як поєднуються творчий задум, майстерність фотографа і можливості камери, світ побачить або новий шедевр, або звичайне фотозображення. Хоча розуміння і одно і іншого досить спірне.

В цьому розділі автор розглядає яким був початок конструктивістської фотографії, за допомогою яких способів створення фотозображень він був впроваджений, якими були особливості втілення стилю конструктивізм в мистецтві фотографії та в яких країнах і школах отримав своє продовження.

2.1 Початок конструктивізму у фотомистецтві

У першій чверті ХХ століття в геометричній прогресії зростає кількість нових художніх напрямків і стилів, серед яких провідне місце в архітектурі, дизайні і фотографії зайняв конструктивізм. Визнаючи тільки користь і утилітарність, прагнучи вдосконалити предметне середовище, навколишнє людини, художники-конструктивісти вважали зайвими декоративні мотиви, відкидали національні традиції. Мистецтво стало вторгатися в повсякденне життя, його суспільні функції ставали все більш різноманітними. Виникли нові види художньої діяльності: кіно, реклама, дизайн.

Конструктивізм - явище інтернаціональне, але найбільшого поширення він отримав на території трьох країн: СРСР, Німеччини та Чехословаччини. У Німеччині центром функціоналістських експериментів стала Вища школа архітектури, будівництва, дизайну та прикладного мистецтва. Живописець

Ласло Мохой-Надь відкрив тут фотографічну майстерню, а в 1929-му було організовано спеціальне фотографічне відділення, провідним викладачем якого був призначений професійний фотограф Вальтер Петерханс [64].

У 1922 році в журналі «Штурм» була опублікована стаття Мохой-Надя «Динаміко-конструктивна система сил». Вона стала маніфестом заперечення звичних фотографічних принципів і переходу до абсолютно нової композиції.

Архітектура не випадково стала одним з головних об'єктів зйомки для конструктивістів. "Кінцева мета будь-якої художньої діяльності - будівля», - писав директор Баухауза Вальтер Гропіус. Побудована ним школа на фотографіях, зроблених її викладачами і студентами, перетворилася в поле для експериментів з незвичайними ракурсами. Особливу увагу в композиції знімка конструктивісти приділяли діагоналі, іноді на цій лінії вибудовуючи весь кадр. Радянські авангардисти назвали такий прийом "динамічною діагоналлю" і надавали йому ідейного значення.

Поряд з фотоколажами широке поширення набула репортажна фотографія. Їх фотографії по-справжньому монументальні, смілива композиція підкреслює рух, нестандартні точки зйомки і крупний план акцентують увагу на найбільш значущих деталях.

По-різному проявилися нові тенденції у творчості чеських фотографів. Конструктивістські етюди з оголеною натурою створював у 1920-30-х роках Франтішек Дртікол. У фотографіях цього періоду мальовниче тло поступилося місцем геометричним декораціям і використанню тіней в композиції, мрійливі моделі в дусі модерну змінилися танцівницями, над статичною композицією перемогу здобув динамічний рух. Конструктивісти внесли величезний внесок у розвиток світового світлопису. Розроблені ними естетичні концепції згодом стануть класичними прийомами рекламної фотографії. З конструктивізмом також пов'язаний розквіт поліграфічного дизайну, в якому за принципом синтезу мистецтв з'єдналися фотографія, колаж і графіка.

Засновником конструктивізму в фотомистецтві вважається Олександр Михайлович Родченко. Він прославився як художник-авангардист, який працював в різних напрямках: живописі, колажі, книжковому дизайні, фотографії. Почав як живописець і графік, а також як творець живописних і просторових абстрактно-геометричних мінімалістських робіт. Родченко ставився до мистецтва як до винаходу нових форм і можливостей, розглядав свою творчість як величезний експеримент, в якому кожна робота представляє мінімальний за формою живописний елемент і обмежена у виразних засобах. В кінці 10-х років він працює з площиною, вводить лінії і точки як самостійні живописні форми, виставці демонструє триптих з трьох монохромних кольорів (червоний, жовтий, синій). В цей же час він підводить підсумок своїм мальовничим пошукам і оголошує про перехід до «виробничого мистецтва», основною ідеєю якого є переосмислення соціальних функцій самого мистецтва. Виходячи з цієї ідеї, мистецтво, з виробництва раритетів для «незацікавленого споглядання», повинно було перетворитися на форму організації колективного життя суспільства, відповідного сучасному рівню розвитку виробничих сил і одночасно – в засіб її революційної зміни. Новою актуальною формою мистецтва стає плакат, як найбільш "підходящий" для реалізації революційних художніх ідей. Плакат не тільки інформував, просвіщав і агітував, а й «революційно перебудовував» свідомість громадян художніми засобами. Початок реалізації таких революційних художніх ідей в плакаті поклала Співдружність "реклам-конструкторів" О. Родченко і В. Маяковського. З 1923 р. введено прийом фотомонтажу в оформленні книг, журналів і плакатів. Фотомонтажі Родченка, використані при оформленні видання Маяковського «Про це» буквально стали новим жанром. Спільно з Маяковським вони створили понад 100 рекламних листівок, плакатів, вивісок [44].

Свої перші знімки Родченко зробив, намагаючись заповнити нестачу матеріалу для своїх фотомонтажів, але незабаром фотографія для Родченко придбала самостійне значення. Родченко часто звертався до таких областей

фотографії, як портрет і репортаж, однак і тут демонстрував свій новаторський підхід і відмову від проходження сформованим на той час традиціям фотографії. Великий внесок фотограф вніс у розвиток жанру фоторепортажу, першим застосувавши багаторазову зйомку людини в дії. Він опублікував свої перші ракурсні знімки, фотографії, зроблені під незвичним кутом, з незвичайною і часто неповторною точкою. Згодом такі фотографії стали "візитною карткою" художника.

Олександр Родченко також був ідеологом, пропагував новий, динамічний, документально точний погляд на світ, відстоював необхідність освоєння верхніх і нижніх точок зору фотографії. Фотографії Родченко були широко відомі за межами СРСР .

Олександр Родченко - один із родоначальників конструктивізму, дизайну, фотомонтажу, геній радянської реклами. Будучи одним із найкреативніших і



*Рис.1 Олександр Родченко
(1891-1956)*

найталановитіших особистостей ХХ століття, він змінив уявлення про плакат і графіку. Однак у житті Родченка існував ще одинзначуща сторона його

таланту - фотографія. Фотографія була для Олександра Михайловича мистецтвом, яке демонструє рух моментів життя. Родченко експериментувавза допомогою гри тіней і нетрадиційного бачення композиції, намагався відобразити єдність старого і нового. Він створив конструктивістський підхід до фотографії, за допомогою незвичайних ракурсів, фрагментарності та

особливого кута зору. Роблячи знімки архітектурних об'єктів, він надавав їм ледь не фізично відчутну динаміку, перетворюючи на конструктивізм те, що ним зовсім не було [3]. Насамперед фотографа цікавила композиція, співвідношення предметів в одній площині. Його не задовольняла шаблонна горизонтальна композиція та примітивні ракурси, які візуально не створювали руху. Саме

ракурсні знімки, зроблені під незвичним кутом, що спотворюють і "оживляють" звичайні предмети, стали для Родченка "візитною карткою" [4]. Одним з улюблених жанрів фотохудожника був портрет. Класикою фотографії став "Портрет матері" Олександра Родченка за рахунок крупного плану і характеру персонажа, приваблюючи глядача цікавою дією, грою світла і тіней. Серія портретів В. Маяковського, О. Довженка, Лілі та Осипа Бриків та інших відомих особистостей утворила власні канони, у яких Родченко відкинув традиційний підхід до фотознімків. Фотографуючи людей, надаючи знімкам "життєвості", Родченко привносив свої ідеї, які стали впізнаваними і популярними серед молодих фотографів. Олександр Родченко займався проблемами виробничого та агітаційного мистецтва, створював плакати, обкладинки, ілюстрував книжки та журнали радянських письменників. Новим стало використання колажу та фотомонтажу. Подібних обкладинок з фотографіями, яскравими конструктивними композиціями з великих кольорових плашок не було в жодному журналі того періоду. Фотомонтаж був агітаційним полем фотографії та одним із найважливіших художніх засобів для Родченка. Такий підхід застосував Родченко до обкладинок журналів "Новый ЛЕФ" і "Ленгиз" з фотопортретом Лілії Брик. Ним були створені зразки друкарських шрифтів та ілюстрації для низки видавництв. Стиль конструктивістського оформлення О. Родченка наклав відбиток на все предметно-побутове середовище 1920-х років і наступних десятиліть [4].

Олександр Михайлович Родченко радикально змінив підхід до фотографії, впровадивши в неї ідеї конструктивізму, які увійшли в історію завдяки його революційним ракурсним знімкам. Олександр Родченко створив власні канони, за якими його роботи посідають заслужені місця в сучасних виданнях з фотографії, що вплинули на становлення, погляди і методи роботи багатьох фотографів, художників і дизайнерів.

2.2 Особливості втілення конструктивізму в мистецтві фотографії

У дуже ранній період своєї історії фотографія не вважалася повноцінною художньою формою, що володіє специфічними виразними можливостями. Перші спроби її естетизації ґрунтувалися на запереченні її основних якостей — механістичності і надмірної репродукції. Характерно, що особливою непримиренністю щодо фотографії відрізнялися якраз представники ультра-модерністського мистецтва, для яких вона перетворилася в якусь "неживу" застиглу форму і в синонім рабського наслідування природі. Початок цій критиці фотографії поклав француз Шарль Бодлер в тексті «Сучасна публіка і фотографія», що увійшов в огляд салону 1859 року. У ньому він називає фотографію маніфестацією «матеріального прогресу», що загрожує самому існуванню «поезії». Однак на початку ХХ століття це ставлення змінюється. Новим поколінням художників-модерністів особливості фотографічної техніки починають розглядатися як фундамент нової поетики, що дозволяє показати такі аспекти фізичної реальності, які вислизали від ока, вихованого традиційними, «ремісничими» технологіями живопису і графіки [67].

У 1920-і роки відбувається «друге відкриття» фотографії - з периферії художньої сцени вона переміщається в її центр, а все те, що ще недавно здавалося недоліками, перетворюється в переваги.

Особливості втілення та прояву стилістики в творах фотомистецтва пов'язані з трьома речами: зі способом отримання фотозображень, зі змістом фотозображень, з певними прийомами фотозйомки. За цими ж принципами створювалися фотозображення під впливом конструктивізму. Зміст фотознімків відображав атмосферу, дух епохи конструктивізму, її ідеологію. На фотографіях фіксувалася сучасна радянська людина, що сміливо, гордо дивиться у світле й прогресивне майбутнє, зображувалась активність громадян в спорті та праці, промисловість, фабрики та заводи, готовність суспільства до втілення нових ідей, прагнення та спрямованість до всього нового, практичного, функціонального, раціонального та логічного при мінімальній декоративності.

Та конструкція – як основа і символ нового бачення і мислення. Під час конструктивізму часто використовувалися такі прийоми як ракурсна зйомка, дотримання діагональності в композиції та мультіекспозиція (або багаторазова, подвійна експозиція). Фотографічне зображення можна отримати не тільки за допомогою фотокамери, а й без участі камери, лише за допомогою світла та світлочутливої поверхні, як фотограма. Фотограма так само активно використовувалась фотографами-конструктивістами для втілення ідей епохи конструктивізму.

Олександр Родченко експериментував із мультіекспозицією, зокрема з подвійною експозицією, подібно до переходу при монтажі фільмів. Ефекти руху створюються на нерухомих зображеннях, як на кадрах кіноплівки. Також є подібність до зображень творів футуристичного живопису, так само виникає відчуття багатомірності простору фотознімка. У 1924 році Родченко сфотографував свого колегу, художника Олександра Шевченка (див. додаток А ілюстрація 73). *Багаторазова експозиція* - це спеціальна техніка у фотографії та кіно, коли один і той самий матеріал експонується кілька разів. Вона використовується як один із методів таймлапс-фотографії або як творчий прийом у фотографії та кіно. В останньому випадку багаторазова експозиція може об'єднати різні об'єкти або дії в різних місцях і в різний час в одне зображення.

Для створення конструктивістських фото задумок дуже модним того часу став *фотомонтаж*, що дозволяв передати картину реального життя, зіставити минуле і сьогодення країни, показати її успіхи в розвитку промисловості, культури і соціальної області. Фотомонтаж – головний "образотворчий ресурс" конструктивізму - у міру блискавичного поширення неминуче спрощувався і навіть вульгаризувався. Він розглядався "пролеткультівцями" як універсальний засіб пропаганди, що не вимагає навіть обов'язкового друкарського і фототехнічного професіоналізму. Але цьому багато в чому сприяли і самі конструктивісти, які надрукували в 1925 році в "Альманасі пролеткульту" спеціальні статті - "Конструктивізм в друкарському виробництві" А. Гана і "Фото

Механіка" Н. Тарабукіна. І в них прямо стверджувалося, що фотомонтаж є способом "найбільш легкого і швидкого отримання образотворчого ресурсу, що не вимагає складної виучки в живописних школах і академіях". Той же Микола Тарабукін в книзі "Мистецтво дня" (1925) активно давав інструкції щодо найбільш раціонального і примітивного використання монтажу. Подібна недооцінка такого чудового технічного ресурсу, звичайно ж, спотворювала і спрощувала уявлення про тип - і фотомонтаж, дозволяли його компрометувати непрофесійним, самодіяльним художникам. Масове впровадження цього цікавого і плідного формального методу давало багатьом привід критикувати конструктивістів за прагнення "естетизувати фото-механіку". Так наприклад, критик і письменник В. Шкловський стверджував в 1926 році, що "фотомонтажники матеріал брали чужий, не враховуючи просторового характеру і перспективи кожного знімка". На невдале "змішання тривимірності з двомірністю, обсягу з силуетом" в конструктивістських плакатах вказував і Яків Тугендхольд. Проте, активне використання при монтажі фотографічного і друкованого матеріалу, зіткнення локальних площин контрастних кольорів, винахідливе поєднання лінійно-графічних і шрифтових елементів в їх композиціях яскраво відтворювало саму стилістику конструктивізму. Один за іншим представники радикального авангарду декларують свою відмову від живопису заради більш точної, більш достовірної, більш економічної — словом, більш сучасної — технології. Їх аргументи при цьому різні, хоча результати багато в чому схожі. Одна з найбільш впливових систем аргументації пов'язує переоцінку фотографії з переосмисленням соціальних функцій самого мистецтва, яке з виробництва раритетів для «незацікавленого споглядання» має перетворитися на форму організації колективного життя суспільства, відповідну сучасному рівню розвитку продуктивних сил, і одночасно — в засіб її революційної зміни. Імена радянських художників-конструктивістів, які активно використовували в своїй творчості фотомонтаж, добре відомі і давно звучать у всьому цивілізованому світі. Це Ель Лисицький, Олександр Родченко, Густав

Клуцис, Соломон Телінгатер, Варвара Степанова, Олексій Ган, Антон Лавінський, Володимир і Георгій Стенберги, Сергій Сенькін, Василіі Йолкін, Віктор Корецький, Микола Прусаков, Михайло Длугач, Дмитро Буланов, Дмитро Тархов, Микола Долгоруков, Віктор Дені, Григорій Борисов та ін [70].

Вже в рамках конструктивістської парадигми з її критичним ставленням до образотворчості були створені формальні умови для переоцінки фотографії. Однак для практичного освоєння цього поля конструктивізму була необхідна якась опосередкована модель. В якості такої моделі виступив фотомонтаж.

Монтаж перетворюється на своєрідний «стиль» мислення художників і письменників-авангардистів кінця 10-х років. Суть його полягає в тому, що твір розуміється як складноскладне ціле, між окремими частинами якого встановлені інтервали, що перешкоджають їх об'єднанню в безперервну єдність і зміщують увагу з рівня означуваних на рівень означаючих. Монтажний метод організації різноманітного матеріалу відповідає суперечливій логіці модерністського мистецтва і поєднує в собі обидва початки, якими визначається еволюція цього мистецтва в кінці XIX - початку XX століття - з одного боку, вона експлікує принцип автономії мистецтва, з іншого - волю до подолання кордону між мистецтвом і немистецтвом.

Монтаж маркує переломний момент в еволюції модернізму - перехід від естетичної рефлексії, тобто від дослідження власної мови, до експансії в сферу позахудожнього. На рівні морфології ця експансія поєднується з відродженням образотворчості, яке, однак, супроводжується своєрідними «пересторогами», що виражають амбівалентне ставлення до неї і в повній мірі відчутними в структурі фотомонтажу.

Це пояснюється тим, що художники-конструктивісти прагнуть переосмислити образотворчість в дусі концепції життєстроєння, генетично висхідній до розуміння твору мистецтва як самопояснюючого об'єкта. Такий об'єкт відсилає до зовнішньої реальності не як до предмету зображення, а як до

свого матеріалу. Висловлюючись мовою семіотики, можна сказати, що такий твір є не іконічним, а знаковим символом предметного, матеріального світу [22].

По всій видимості, першим прикладом фотомонтажу в радянському авангарді слід вважати роботу Густава Клуциса «Динамічне місто» (1919). Аналогом і, можливо, прототипом «Динамічного міста» служать абстрактні супрематичні картини Ель Лисицького — так звані проуни. Подібність підсилює напис, зроблений Клуцисом на своєму фотомонтажі:

«Дивитися з усіх боків» — своєрідне керівництво до користування, що вказує на відсутність у картини фіксованих просторових координат. Як відомо, Лисицький супроводжував свої проуни такими ж рекомендаціями, відповідно до особливої якості їх просторової структури, яку французький критик Ів Ален Буа визначає як «радикальну оборотність» [43].

Радикальна оборотність не вичерпується можливістю зміни просторових осей в межах картинної площини (оборотністю верху і низу, лівого і правого), вона позначає також оборотність, що виступає вперед і в глибину. Для досягнення останньої Лисицький вдається до аксонометричного принципу побудови, протиставляючи його класичній перспективі. Замість замкнутого перспективного куба, передня сторона якого збігається з площиною картини, а точка сходу ліній глибини, що дзеркально відображає точку зору глядача, виникає відкритий, оборотний простір. Як писав Лисицький: «Супрематизм поставив вершину кінцевої візуальної піраміди лінійної перспективи в нескінченність. Супрематичний простір може розгортатися як вперед, по цей бік площини, так і в глибину» [35].

Результатом такого роду організації виявляється ефект полісемії: кожному означаючому в даному випадку відповідають взаємовиключні означувані (верх і низ, близьке і далеке, опукле і увігнуте, площинне і об'ємне). Ця якість проунів стає особливо відчутною при їх порівнянні з роботами Малевича, ідеї якого Лисицький розвиває. Картини Лисицького можуть здатися кроком назад у порівнянні з чистою супрематичною абстракцією - поверненням до більш

традиційної моделі образотворчого мистецтва. Однак, вводячи в абстрактну картину елементи ілюзорної просторовості, Лисицький прагне уникнути гіпертрофії площинності - небезпеки, що міститься в супрематичній системі.

Перетворена в комбінацію плоских геометричних фігур на нейтральному тлі, абстрактна картина набувала ще більшу визначеність і однозначність, ніж картина «реалістична»: там «живопис був краваткою на крохмальній сорочці джентльмена і рожевим корсетом, що стягує набряклий живіт ожирівшої дами», тут вона зводилася до буквальної картинної поверхні, лише певним чином диференційованої.

Лисицький привносить в супрематизм деконструктивний початок, суть якого полягає в проблематизації співвідношення між означаючим і означуваним рівнями репрезентації, у своєрідній «самокритиці» художнього твору. Повертаючись до роботи Клуциса, ми помічаємо, що використання образних фотографічних елементів служать саме посиленню ефекту «відкритого сенсу». Художник як би заманює глядача в семантичну пастку, використовуючи в якості приманки іконічні знаки, які стверджують антропоморфну точку зору з властивими їй полярними координатами. Однак ці знаки розташовані без урахування цих координат, за відсутності «кільця горизонту» [27].

Структурна роль фотографічних елементів у цій роботі визначається насамперед принципом радикальної оборотності, який перетворює перший фотомонтаж у модель утопічного порядку, що розгортається по той бік простору евклідової геометрії. "Динамічне місто" має відповідну — а саме динамічну — структуру. Він постає перед нами в процесі свого оформлення. Про це свідчать і фотографічні фрагменти. Зображені на них робочі зайняті побудовою майбутньої реальності, порядок якої не заданий спочатку — його ще належить з'ясувати в міру реалізації проекту.

Фотографія виконує тут функцію дезорієнтуючого покажчика, що виключає натуралістичну інтерпретацію зображення і в той же час встановлює зв'язок з «реальністю» за його межами, і її чисто кількісна питома вага

мінімальна. Використовуючи термінологію формалістів, можна сказати, що вона тут — явно «підлеглий елемент» конструкції. Однак саме проникнення такого роду чужорідного елемента в систему супрематичного живопису знаменно. З таких підлеглих елементів і виростають нові системи, мало схожі на ті, з яких вони розвинулися. В процесі художньої еволюції підлеглий елемент стає домінантним.

Паралельно освоєнню фототехніки і переходу від використання готових зображень до самостійного виробництва фотографічної «сировини» в практиці фотомонтажу відбуваються певні зміни. Спочатку метод монтажу був не чим іншим, як способом акцентувати матеріальність твору (наприклад, барвистою поверхні), що виганяє з нього останні натяки на ілюзіонізм.

Але в фотомонтажі специфічна матеріальність, «фактурність» носія перестає грати істотну роль — в силу медіальних особливостей фотографії, як би позбавленої власної фактури, але здатної з особливою точністю передавати фактуру інших матеріалів. Якщо Татлін в своїх «контррельєфах» намагався зробити твір не просто зримим, але відчутним, як би скоротивши дистанцію між людиною і річчю, то механічні технології фіксації реальності цю дистанцію відновлюють. Монтаж - це вже не сума матеріалів, що в сукупності утворюють, так би мовити, тіло реальності, а сума різних точок зору на цю реальність. Фотографія дарує нам магічну можливість маніпулювати речами - точніше, їх образами - на відстані, силою одного погляду. В результаті значення "руки" і ручної праці, яке все ще було досить істотним в ранніх фотоколажах Клуциса, Лисицького і Родченко, знижується: функція малювання, як говорив В. Беньямін, переходить від руки до ока [17].

Величезну роль в просуванні конструктивізму і фотомонтажу зіграв журнал «СРСР на будівництві» (він же: «USSR in Construction», «USSR im Bau», «URSS en construction», «URSS en Construcción») — радянський щомісячний журнал новин і пропаганди, що виходив з 1930 по 1941 рік, і в 1949 році. При цьому, з 1930 по 1940 виходило по 12 номерів, в 1941 вийшло 5 номерів, і в 1949

вийшло знову 12 номерів. Повний комплект складається з 134 журналів. Просто деякі виходили здвоєними під однією обкладинкою, а № 1 за 1930 рік має як би два видання. Перший номер журналу вийшов під редакцією письменника Максима Горького. Журнал був орієнтований насамперед на іноземну аудиторію і виходив на п'яти мовах. Спроба відновити видання журналу в 1949 році в довоєнному форматі не увінчалася успіхом і з 1950 року він став виходити в новому форматі під назвою «Радянський Союз». У 1934 році з «СРСР на будівництві» виділився в самостійне видання журнал «На будівництві МТС і радгоспів». Журнал пропагував будівництво нового суспільства в СРСР і, на думку Михайла Боде, створював у іноземних читачів ідеалізовану картину життя в СРСР. Серед передплатників журналу були Бернард Шоу, Герберт Уеллс, Джон Голсуорсі, Ромен Роллан та інші представники лівої Західної інтелігенції. За свідченням Едмунда Вілсона, навіть такі переконані антикомуністи як Сідней Хук піддавалися «гіпнозу фотографій тракторів і гідроелектростанцій». Безсумнівно, журнал «СРСР на будівництві» є одним з найбільш вдалих пропагандистських і художніх проектів. Наприклад, Ель Лисицький з 1932 по 1941 роки оформив 19 номерів цього неперевершеного по естетиці видання (його також робили Родченко і Степанова, Трошин, Телінгатер, Ходасевич та ін.).

Безсумнівно, журнал «СРСР на будівництві» є одним з найбільш вдалих пропагандистських і художніх проектів. Наприклад, Ель Лисицький з 1932 по 1941 роки оформив 19 номерів цього неперевершеного по естетиці видання (його також робили Родченко і Степанова, Трошин, Телінгатер, Ходасевич та ін.). Зазначимо, що журнал мав продовження у складнішій пластичній та універсальній формі - книзі. «СРСР на будівництві» визначив естетику перших альбомів, не тільки паралельно публікуючи одні й ті ж матеріали, фотографії, але і тематично їх випереджаючи. Ідеологічно він став направляючою рукою таких видань. З іншого боку, сам журнал намагався використовувати конструктивні прийоми книги: орні листи, складні, вшиті зошити (№ 10 за 1934 рік, присвячений «Челюскіну», містив вшитий зошит - репринт рукописної газети; №

12 за 1935 рік, присвячений відважним радянським парашутистам, мав паперовий парашутик, що складається). Лисицький, Родченко і Степанова, Телінггер використовували багато прийомів зі своїх колишніх книг: фотомонтаж, фотофриз, а також засоби документального, а часом і ігрового фільму. Згодом прийом документального фільму остаточно перейде в книгу і журнал [67].

Сторінки і в журналі і в книзі не мали полів, друкувалися навиліт, нагадували екран, смуга-кадр йшли одна за одною і представляли просторово-динамічну композицію. Мотив екрану варіювався і як елемент оформлення книги: вирубка за типом екрану, заокруглення кутів у фотографії, «склейка» горизонтальних фотографій по вертикалі, не кажучи про малюнок перфорації і відтворенні самих кадрів. Текст, а точніше - підписи на смузі, відігравали допоміжний характер, як титри у фільмі. Термін "кінопис" в ті роки ставав більш актуальним, ніж світлопис, який пережив свій експериментальний період в середині 1920-х років.

На початку 30-их перед фотографією стояли інші завдання - не експериментального, а монументального характеру. Кінематограф і книга нерідко підміняли один одного і, незважаючи на демократизм, документальність, масовість кіно, книга не тільки часом виявлялася мобільніше, ніж фільм, але дешевше у виробництві. Крім того, для прокату фільмів були потрібні певні технічні умови і можливості. Художнє оформлення журналу було виконано в стилі конструктивізму. Відмінними рисами оформлення були широке застосування фотомонтажу, сторінки-вставки, використання всього діапазону фотографічної шкали контрастності. Друкувався журнал на ротогравюрному друкарському верстаті. Окремі видання оформлялися з ще більшим шиком.

Так, номер, присвячений XVII-му з'їзду ВКП (б), був загорнутий в шматок тканини стратостата «СРСР-1», який встановив новий світовий рекорд висоти польоту в 19 кілометрів. У 1934 році до випуску журналу була додана грамплатівка. Випуск журналу, присвячений літаку АНТ-20, мав обкладинку з

алюмінієвої фольги. У 1936 році вийшов номер, присвячений Грузії, в оформленні якого використовувалося сусальне золото. Над ілюстраціями в журналі працювали фотографи і художники Ель Лисицький, Олександр Родченко і його дружина Варвара Степанова, Роман Кармен, Георгій Петрусов, Борис Ігнатович, Аркадій Шайхет, Євген Халдей, Марк Марков-Грінберг, Макс Альперт, Дмитро Дебабов, Джон Хартфілд і багато інших.

Серед піонерів радянської авангардної та саме конструктивістської фотографії необхідно згадати Бориса Всеволодовича Ігнатовича, який на рівні з Олександром Родченко в 1920-30-их роках працював репортажним фотографом, фотографував у характерній конструктивістській стилістиці (Іл. 9-11 в додатку А). Його композиції - поетика фотомистецтва. Заводські труби, що злітають до небес, будівельні металоконструкції та архітектурні новобудови, бородаті селяни і м'язисті спортсмени - він любив своїх героїв і оспівував їх як художник і як громадянин, хоча ніби просто відображав у знімках свою епоху.

Помітний слід в історії фотоавангарду (своїми фотомонтажними роботами в поліграфії і експериментами в області фотодизайну) залишив Ель Лисицький. Художник-загадка і «вічний» мандрівник конструктивізму Лазар Маркович Лисицький (Ель Лисицький) (1890 – 1941) прожив у мистецтві кілька життів. Графік, ілюстратор, друкар, архітектор, фотограф, теоретик і архітектурний критик, А також один з творців нового виду мистецтва — дизайну, Лисицький являє собою одну з ключових фігур єврейського Ренесансу, російського авангарду, фотоавангарду і радянського конструктивізму. Він людина світового масштабу. У СРСР його знають дуже і дуже погано: запитай на вулиці, що таке проуни, папка Кестнера, фігуріни, фотограма і т.д. - відповіді ви не почуєте [21].

Яскраво і блискуче проявив себе Лисицький у фотомонтажі, де багато в чому був першим і завоював лідируючі позиції в світі. Його фотоколажі для альбому «Робітничо-селянська Червона Армія (РСЧА)» - просто фантастичні:

У 1924 році Ель Лисицький зробив три рекламні фотограми для німецької канцелярської фірми Pelikan у Ганновері:

1. Пелікан Тенте;
2. Pelikan Schreibband;
3. Pelikan Kohlenpapier.

У минулому столітті в 20-х роках фотомонтаж був уже знайомий людині, хоча б в якості художнього прийому. А *фотограма*, тобто знімок без апарату методом демонстрації предмета на світлочутливому папері, являла собою якісно новий образотворчий прийом. Свій перший досвід в області фотограми Ель Лисицький отримав в серії рекламних плакатів для канцелярської компанії «Пелікан». Компанія Pelikan - один з найстаріших виробників письмового приладдя в світі — заснована в 1838 році в Ганновері (Німеччина). Торгова марка Pelican була зареєстрована в 1878 році і також є однією з перших у світі.

Міжнародна виставка «Преса» в Кельні 1928 року проходила в капітальному «павільйоні держав» – тимчасового павільйону СРСР тоді не будував. Для оформлення експозиції нарада на чолі з Луначарським та участю президента Державної Академії художніх наук Петра Когана постановила «запросити художників Лисицького і Рабіновича». При цьому Лисицькому вдалося радикально перетворити псевдокласичний фасад будівлі, помістивши в кожному з чотирьох арок об'ємні літери USSR, що світяться вночі [10].

Внутрішній простір було вирішено асиметрично і поділено на зони з «ударними» декоративними і динамічними установками, які прокладали маршрут глядача «по маяках». Серед експонатів переважали конструкції, спеціально складені художником, своєрідні механічні атракціони: «зірка», «робочий кореспондент», «Червона Армія», «Трансмісія» [46].

«Індустрія соціалізму. Важка промисловість» (1935) - один із шедеврів Ель Лисицького. Все в книзі, починаючи з образу обкладинки, говорить про триумф радянської промисловості: обкладинка з синьо-фіолетової шкіри з алюмінієвим барельєфом — назва книги, фотографія працівниці і сталевара, абрис рельєфу — округленої металевої рамки з заклепками, — нагадує малюнок ілюмінатора літака або вікна в дверцятах машини. Цей варіант обкладинки з особливою,

подарунковою частиною тиражу зустрічається, як і відтворюється, вкрай рідко. В основному ж тиражі обкладинка з тканини, але також з варіантами — надрукована синьою або червоною фарбою. Книга складається з семи зошитів, кожен з яких присвячений окремій темі: нове обличчя СРСР.

Широкий спектр прийомів ускладнює пошук відмінностей у тиражах. Спробуємо виділити головні. У звичайному екземплярі портрети надруковані на папері, в особливому — на тонких пластинах коричневого плексигласу, приклеєного до листів. Форзаци і клапан в особливих екземплярах - сірий і червоний шовк; в звичайних — тканина. Діаграми в основній частині тиражу надруковані на кальках; в подарунковому — на прозорій плівці. Друк фотографій і малюнків в простому варіанті — на цигарковому папері, в «шкіряному» — на плівках. Ще одна відмінність, яка кидається в очі, якщо порівнювати два варіанти видання — це сюжет «працівниця біля туалетного столика» в шостому зошиті. Він виділяється із загальної виробничої стилістики всієї добірки камерністю і індивідуальністю образу жінки, що розглядає себе в дзеркало, порушує галерею портретів людей-машин, «портретів виробництва». У колажний прийом оформлення смуги з традиційним фотомонтажем і частковим обробленням малюнка включена вирубка. Вона зроблена по абрису спини жінки, що сидить на віденському стільці. У звичайному тиражі з обороту листа підклеєний шматок ситцю (в тиражі має різний малюнок), так що сама вирубка як би заповнена тканиною. В особливому тканина наклеєна на наступній сторінці поверх фотографії цеху меланжевого комбінату в Іванові. І остання відмінність: звичайний тираж надрукований на простому тонкому папері, особливий — на щільному глянцевого [65].

"Індустрія соціалізму" видана як добірка журналів: вона не тільки нагадує «СРСР на будівництві», а й повторює його тематично, включає більшу частину вже опублікованих фотографій. Крім журнального прийому, в альбомі використані багато прийомів документального фільму. "Індустрія соціалізму" і є серія, збірка документальних фільмів. Спорідненість фотоколажу і кіноколажу

тут очевидно. Лисицький вже в першому випуску говорить глядачеві, що це документальний фільм — вирубка кіноекрану, крізь який видно сумовитий пейзаж старої відсталого Росії. У шостому зошиті він повторює цей прийом: у п'яти перших аркушах у верхньому кутку прямокутник з округленими кутами у формі кіноекрану. На екрані зліва - портрет Сталіна, праворуч - Леніна. При перегортанні сторінок один портрет перетворюється на фігуру, а інший нависає над головами глядачів у кінозалі.

Тимчасова характеристика книжкової конструкції збагатилася динамікою гортання і візуальними перетвореннями зображення за рахунок перегляду через вирубану «екранну» рамку, яка як у видошукачі може змінювати панораму. І ще одна цікава деталь - в аркуші з назвою «Металурги у товаришів Сталіна, Молотова і Орджонікідзе» (другий зошит) текст в центрі смуги набраний обтіканням і утворює профільний портрет Сталіна. Він виглядає білим силуетом на темному тлі складальної смуги, що складається з опуклих (об'ємних) букв. Цей прийом профільного портрета Родченко застосував у книзі «10 років Узбекистану» в 1934 році, тільки це був не текст, «обтічний» контур, а вирубка — малюнок голови в профіль, крізь який видно набірний текст, або, якщо перевернути сторінку вліво, орнамент узбецького килима. У книзі використані всі можливі для того часу способи друку і матеріали: папір, картон, калька, плівка, тканина, метал, оргскло. У вихідних даних вказані дев'ять московських друкарень, які взяли участь у виробництві [30].

Видання "Індустрії соціалізму" є успіхом радянської важкої і поліграфічної промисловості. Її друкувала не тільки вся Москва, але і вся країна. Пропагандистські видання друкувалися і в інших тоталітарних державах, їм надавалося велике значення, витрачалися величезні кошти, але тільки радянська пропагандистська книга стала явищем художнім. На перший погляд це здається дивним, адже в Німеччині та Італії виходили якісні поліграфічні видання, враховуючи давні книжкові традиції та культуру цих країн. Але фашистські книги за формою і дизайном носили скоріше традиційний характер. Є таке

пояснення, що Гітлер після приходу до влади позбавив можливості працювати провідних німецьких художників, частина з них емігрувала, частина опинилася в таборах, тоді як радянські художники-авангардисти, пройшовши школу «перековки», були використані новою пропагандистською системою. Відомий вплив Ель Лисицького на Герберта Байера, одного з головних офіційних художників Третього рейху, який оформляв німецькі стенди на міжнародних виставках і національні експозиції. Фотомонтажі радянського павільйону виставки «Преса» (Кельн, 1928) знайшли розвиток в оформлювальних методах Байера. Ці ж прийоми прочитуються в пропагандистській книзі. Італійські та німецькі альбоми активно використовували панорамні фотографії, фотоколажі, проте шедевр німецької поліграфії – альбом «Schonheit im Olympischen Kampf» (1937) по фільму «Олімпія» Лені Ріфеншталь, зроблений як традиційне видання з фотографіями [21]. Ель Лисицький робив фото для американських журналів (ілюстрації номер 12-13 додатку А).

Інтерес до сталінських парадних видань є ностальгією за минулою епохою, своєрідним пострадянським, посткомуністичним Едіповим комплексом. Кожне покоління у ХХ столітті відкидало те, що було створено попереднім. Сьогодні, нарешті, ми здатні подивитися на історію як на ланцюг нерозривних подій. Результат цього осмислення - спроба примирення з власною долею. Естетизація минулого, пошук великого стилю — це не стільки недомислення і тотальна короткозорість цілого народу, який не може покаятися, визнати свою неправоту, скільки його захисна реакція, адже з цією страшною історією треба якось далі жити. І якщо на початку — середині 90-х років нам було дещо ніяково за неї, то сьогодні ми знову готові пишатися, а, отже, упиратися в свої помилки. Історичний, особистий біль поступово згасає і художнім творам все менше пред'являються моральні рахунки. Перегортаючи ілюстровані пропагандистські видання 30-их років, ми відчуваємо не тільки почуття страху, жаху, а й захоплення. Ця амбівалентність виникає щоразу, коли розкриваєш книги, оформлені Лисицьким, Родченком, Телінгатером. Хто створював ці книги, чому

і як вони виникли? Адже, крім СРСР, в Європі в той же час існували й інші тоталітарні держави. У чому феномен радянської парадної книги? Відповідь очевидна - час! Час, страшний в своєму фанатизмі, але і романтичний, час беззастережної віри і мрій.

Вельми примітним для історії радянського конструктивістського фотомонтажного плакату стало видання знаменитої папки: Родченко О., Лисицький Ель і ін. "Історія ВКП(б) в плакатах". Папка з 25 агітаційними кольоровими офсетними плакатами, виконаними в техніці фотомонтажу з використанням музейних матеріалів, фотографій і документів. Їх видавали і на мовах народів СРСР. Більшість плакатів і обкладинки виконані художником Олександром Михайловичем Родченком (1891-1956). Це видання, безперечно, відноситься до жанру конструктивізму, в найяскравіших його проявах — пропаганді. На світовому антикварному ринку ціна на це видання зашкалює - під 100 000 доларів. Як ніяк, симбіоз двох великих художників-конструктивістів. Одне із знаменитих «парадних» фото-видань сталінського періоду російської історії, коли Великий Тиран створював історію з подій, які не відбувалися, він документував те, чого не було, закріплював у свідомості людей неіснуюче. Пропагандистські видання друкувалися і в інших тоталітарних державах, їм надавалося велике значення, витрачалися величезні кошти, але тільки радянська пропагандистська книга стала явищем художнім [13].

Перегортаючи ілюстровані пропагандистські видання 20-их-30-их років минулого століття, ми відчуваємо не тільки почуття страху, жаху, а й захоплення. Ця амбівалентність виникає щоразу, коли розкриваєш книги, оформлені Лисицьким, Родченко, Клуцисом і Телінгатером.

Родченко взявся за фотоапарат (в більшості своїй та сама легендарна "лійка"), як за жаданий технічний пристрій, покликаний змінити «архаїчну» технологію «застарілого» живопису. Фото здавалося надійним засобом залишатися на ґрунті факту, в повній відповідності з "лефовськими" концепціями. І дійсно, Родченко став основоположником школи радянських

фотодокументалістів. Але при цьому мистецтво фотографії вимагало «свіжості погляду», за допомогою якого долалася нудна монотонність протокольного бачення.

Родченко Олександр Михайлович відомий, в першу чергу, тим, що в 1920-і роки впровадив у фотографію ідеологію конструктивізму. Його глибоко психологічні портрети близьких і друзів і донині вважаються еталонами портретної фотографії. Перші ракурсні знімки будівель, опубліковані в 1926 році в журналі "Радянське кіно", справили ефект бомби, що розірвалася: він першим в Росії став пропагувати нові, динамічні методи в фотографії, відстоював необхідність освоєння верхніх і нижніх точок зору в фотографії, нескінченно експериментував з ракурсом і точками фотозйомки. Історично склалося так, що в 30-ті роки Родченко був змушений практично припинити свої сміливі експерименти. В рамках мистецтва соціалістичного реалізму, оголошеного "єдино правильним" в СРСР, він відмовився від ідей авангарду і перейшов до виконання пропагандистських завдань: оформляв журнали і книги, брав участь в поїзді на Біломоро-Балтійський канал, де зробив велику серію репортажних знімків, фотографував артистів. Не відразу фотографія набула право називатися мистецтвом. Вона володіла великими можливостями тиражування і спочатку цінувалася також за документальну точність і правдивість. "Фотографія є живописом для бідних" - було сказано в епоху Паризької Комуни. Фотографії судилося стати знаряддям пропаганди величезної сили. Зіставлення фотокадрів, спочатку випадкове, переросло потім в цілеспрямований метод-монтаж. Слово "монтаж" прийшло з індустріальної термінології. У Додатку до мистецтва поняття монтаж стало позначати певний композиційний прийом. Спочатку лабораторією монтажу стала студія кінорежисера [9].

Видатний майстер кіномонтажу С. Ейзенштейн в числі своїх вчителів називав Д. Гріффіта, який першим усвідомлено застосував цей метод в якості художнього прийому. С. Ейзенштейн посилається на розмову, що відбулася в 1909 році. «Як можна викладати сюжет, роблячи такі скачки? Ніхто нічого не

зрозуміє!» - запитали Гріффіта. «Ну, - відповідав Гріффіт, - а хіба Діккенс не так робить?». Думка про те, що прийоми монтажу однакові для всіх видів мистецтва, С. Ейзенштейн неодноразово розвивав згодом: «... У зорових чи, в звукових або в звукоглядних поєднаннях, в створенні чи образу, ситуації або в «магічному» втіленні перед нами образ дійової особи — у Пушкіна або у Маяковського — скрізь однаково наявний все той же метод монтажу». З великим інтересом поставилися радянські художники до дослідів зарубіжних попередників, але в своїх пошуках вони виходили з тих завдань, які стояли перед радянським мистецтвом, і пішли шляхом оригінальним і новаторським. У станковий фотомонтаж вони привнесли ідейно-тематичну спрямованість, що дозволила Густаву Клуцису стверджувати: «Фотомонтаж з'явився на «лівому» фронті мистецтва, коли було зжито безпредметництво. Для агітаційного мистецтва знадобилася реалістична образотворчість». *Фотомонтаж* відноситься до просторових видів мистецтва. Твір постає перед глядачем як ціле одноразово. Тимчасова тривалість сприйняття цілком залежить від глядача. Кіно покликане передати рух у часі, фотомонтаж — зв'язок часів і через них — рух [11].

Фотомонтаж - це монтаж просторових і часових явищ в одномоментне зображення. Фотомонтаж Густава Клуциса можна подивитись на ілюстрації номер 14 в додатку А. Клуциса приваблювала можливість шляхом монтажу передати розвиток сюжету, хід думки, характер взаємозв'язку окремих елементів. «Фото фіксує застиглий момент. Фотомонтаж показує динаміку життя, розгортає тематику даного сюжету», — писав він. Через кілька років С. Третьяков і С. Телінгатер в книзі про Джона Хартфільда розвивали аналогічну думку: «Кухнею фотомонтажу було в значній мірі кіно. Механічно складені фотокадри давали рух. Змонтовані шматки руху висловили сюжет, тобто розгортання ідеї. Кінематографічний монтаж переосмислив динаміку факту за законами сюжету. Фотомонтаж переосмислив статику факту» [65].

Найяскравішими представниками радянської школи були Лисицький і Родченко, яких об'єднувала з Клуцисом спільність естетичної платформи і в

зіставленні з якими різкіше виділяються індивідуальні особливості і стиль Клуциса, багато спільних точок дотику у творчій практиці Клуциса і Родченко. Обидва - яскраві представники того покоління молодих художників, яке використовувало позитивні результати живописних експериментів у виробничих цілях. Обидва увійшли в число фотомонтажистів зі світовим ім'ям. Вони працювали пліч-о-пліч, але зберігали творчу самостійність. Індивідуальні відмінності проявилися і в розмежуванні областей переважних інтересів кожного.

Родченко - творець нового стилю книжкових обкладинок, ілюстратор, художник реклами, кіноплакатист, майстер фотомистецтва. Клуцис - майстер політичного монтажу, плакатист, художник-оформлювач і теоретик фотомонтажу. Фотомонтаж Родченко більш, ніж у Клуциса, асоціативний, умовний, сюжетно складний, часто алогічний, парадоксальний. Родченко дивував, вражав, придумував незвичайне. Фотомонтаж Родченко кінематографічний в прямому сенсі слова. Для його манери характерне використання напливу, великих планів, ритмічних повторів одного і того ж кадру. Він активізував ритм, шукав виразні ракурси. На прикладі його творчості можна простежити, як в свою чергу фото- і кіномонтаж вплинули на сучасну фотографію. Родченко, як і Клуцис, спочатку став фотомонтажистом, а потім професійно зайнявся фотографією. Але, на відміну від Клуциса, в наступні роки фотографія зайняла в його житті більш важливе місце. Альбом "Перша кінна" цікавий не тільки як пам'ятник раннього радянського дизайну. Це ще й історичний документ. Справа в тому, що багато військових і політичних діячів, фотографії яких поміщені в цю книгу, згодом були оголошені "ворогами народу". Природно, що в другому виданні дані портрети на фотографіях були відретушовані або прибрані [19].

У середині 20-х років у радянському фотоавангарді формуються два основних напрямки - пропагандистський і фактографічний, - лідерами яких стають, відповідно, Густав Клуцис і Олександр Родченко. Для даного періоду ці

дві фігури настільки ж репрезентативні, як фігури Малевича і Татліна для авангарду другої половини 10-х років. І Клуцис, і Родченко свої перші знімки зробили в 1924 році, прагнучи заповнити нестачу відповідного матеріалу для фотомонтажів. Але якщо Клуцис і надалі вважав фотографію лише сировиною, що підлягає подальшій обробці, то для Родченко вона незабаром набула самостійне значення. Змінюючи живопис на фотографію, Родченко не просто освоєє нову технологію створення зображень — він сам освоєється в новій для себе ролі, обмінюючи незалежність вільного художника на положення фоторепортера, що працює на замовлення.

Однак ця нова роль залишається саме вибором вільного художника, свого роду естетичним конструктом, підсумком художньої еволюції, що висунула на перший план питання: «Як бути художником» в новій, соціалістичній культурі. З одного боку, освоєння фотографії виявляється наступним кроком в напрямку реабілітації образотворчості. Але, з іншого боку, відношення між «що» і «як», між «змістом» (а точніше, «матеріалом») і «формою» (зрозумілою як прийоми організації цього матеріалу) доповнюється і детермінується ще одним терміном — «навіщо». Такі якості фотографічного медіума, як «точність, швидкість і дешевизна», перетворюються в переваги в світлі установки на виробничо-утилітарне мистецтво. Це означає введення нових критеріїв оцінки, що визначають релевантність або нерелевантність того чи іншого твору, того чи іншого прийому в світлі завдань культурної революції.

Так, для Родченко центральним аргументом на користь несподіваних ракурсів зйомки («зверху вниз» і «знизу вгору»), що відхиляються від традиційної горизонталі, властивої картинній оптиці, служить вказівка на той ідеологічний багаж, який несе з собою кожна формальна система. Намагаючись реанімувати форми традиційного мистецтва шляхом їх наповнення новим, «революційним», змістом, ми неминуче ретранслюємо ідеологію цього мистецтва, яка в новому контексті набуває однозначно реакційний сенс [67].

Подібна стратегія лежить в основі поняття «фотокартини», запропонованого представниками «центристського» блоку радянської фотографії, що групувалися навколо журналу «Радянське фото» і його редактора Леоніда Межерічера. Для авангардистів «фотокартина» є симптом художньої реставрації, в ході якої консервативна частина художньої сцени намагається взяти реванш і звести культурну революцію до «революційної тематики» [6].

«Революція у фотографії, - пише Родченко, - полягає в тому, щоб знятий факт завдяки якості ("як знято") діяв настільки сильно і несподівано всією своєю фотографічною специфікою, щоб міг не тільки конкурувати з живописом, а й показував кожному новий досконалий спосіб розкривати світ в науці, техніці і в побуті сучасного людства» [4].

Авангардна фотографія побудована на візуальних парадоксах і зміщеннях, на «невпізнанні» знайомих речей і місць, на порушенні норм класичної образотворчості, вибудованої за правилами прямої перспективи. Об'єктивний фундамент всієї цієї "деформуючої" роботи утворюють технічні можливості фотографії. Але в той же час це ототожнення художника з механічним оком камери набуває характеру експансії, цілеспрямованого і активного освоєння нових сфер досвіду, що відкриваються завдяки фотографічному медіуму. Формальні прийоми, до яких вдаються «ліві» фотографи, вказують на примат дії над спогляданням, перетворення реальності над її пасивним сприйняттям.

Вони як би говорять глядачеві: саме споглядання того чи іншого об'єкта являє собою активний процес, що включає в себе попередній вибір дистанції, ракурсу, кордонів кадру. Жоден з цих параметрів не очевидний, не встановлений заздалегідь як само собою зрозуміле і впливаюче з природного порядку речей, тому що ніякого «природного порядку» взагалі не існує. Погляд споживача послідовно заміщається поглядом виробника.

У фотографічній практиці виробників можна виділити три основні формальні стратегії. В цілому їх зміст може бути зведений до означення активної позиції спостерігача по відношенню до предмету спостереження, принципової

можливості «іншого» бачення «життя», яке не може бути вичерпане якоюсь однією, канонічною, точкою зору. Для цього фотографи-конструктивісти вдаються, по-перше, до прийому «ракурсу», коли камера займає довільне положення до лінії горизонту. Суть цього прийому, висхідного до принципу «Радикальної оборотності» в ранніх фотомонтажах і проунах Лисицького і Клуциса, полягає в зміщенні антропоморфних координат, що організують простір образотворчості. Про мову геометричної абстракції і фотомонтажу нагадує і інший прийом, безпосередньо пов'язаний з «ракурсом» і також заснований на «деканонізації» перспективного простору — прийом «подібних фігур». Йдеться про багаторазове дублювання або варіювання однієї форми, одного стандартного елемента фотовисловлювання. Але якщо в фотомонтажі мультиплікація елемента досягається штучно, шляхом фізичного втручання в зображення, то в прямій фотографії відповідні ефекти виявляються в самій реальності, яка тим самим «артифікується», набуваючи риси тексту-речитативу — або виробничого конвеєра. Штучне домінує над природним. Людська воля об'єктивується в речах.

Принцип фотосерії є симптомом тенденції, яка набирає силу в авангардному мистецтві кінця 20-х років і сенс якої полягає в пошуку нових художніх форм, що мають поліфонічну структуру і виражають глобальний сенс соціальних перетворень. Якщо в середині 20-х років авангардисти цінували фотографію за її мобільність, за здатність йти в ногу з темпом життя, з темпом роботи, то тепер вона починає все частіше розглядатися з точки зору можливостей створення великої форми. Звичайно, «велика форма» відрізняється від малої не тільки числом сторінок або квадратними метрами площі. Важливо перш за все те, що вона вимагає значних витрат часу і ресурсів, не даючи при цьому еквівалентного «практичного» відшкодування цих витрат.

Жанр «тривалого фотоспостереження», запропонований Третьяковим, є буквальною антитезою «моментальному фото», яке в 1928 році той же Третьяков називав одним з двох основних завоювань «ЛЕФа» (поряд з «літературою

факту»). Але «тривале спостереження» не просто протиставляється моментальному фотознімку — скоріше воно інтегрує в себе більш ранню модель. Одночасно кристалізується і інший жанр, відповідний тенденції до монументалізації фотографії - жанр фотофрески. Раніше всього ця тенденція знаходить відображення в дизайні радянських павільйонів на всесвітніх виставках — зокрема павільйону на виставці «Преса» в Кельні в 1928 році, оформленням якого керував Лисицький за участю Сергія Сенькіна — найближчого колеги і однодумця Клуциса [43].

Клуцис був закоханий в ідею фотомонтажу, майже цілком присвятив свій талант його становленню і створив кращі зразки цього мистецтва. Сучасники визнавали його заслуги як одного з основоположників політичного фотомонтажу, який він називав методом реалістичного мистецтва, створеним на базі високої техніки і володіє графічною чіткістю і гостротою враження. Фотомонтаж залучав Клуциса як засіб образотворчого мистецтва, народжений розвитком масової індустріальної культури і активізацією форм художнього впливу. Сучасними були джерела виникнення фотомонтажу, як сучасні складові частини самого слова «фотомонтаж» — фото і монтаж.

Не відразу фотографія набула право називатися мистецтвом. Вона володіла великими можливостями тиражування і спочатку цінувалася також за документальну точність і правдивість.

З великим інтересом поставилися радянські художники до дослідів зарубіжних попередників, але в своїх пошуках вони виходили з тих завдань, які стояли перед радянським мистецтвом, і пішли шляхом оригінальним і новаторським. У станковий фотомонтаж вони привнесли ідейно-тематичну спрямованість, що дозволила Клуцис стверджувати: «Фотомонтаж з'явився на «лівому» фронті мистецтва, коли було зжито безпредметництво. Для агітаційного мистецтва знадобилася реалістична образотворчість". Лисицький і Родченко були старші Клуциса на п'ять років. Коли він значився студентом Вхутемаса, вони вже займали в ньому викладацькі посади. Однак незважаючи на

молодість Клуциса, до початку 20-х років вже можна говорити про незалежність виникнення і використання фотомонтажу в його творчості. Як говорилося раніше, вперше Клуцис застосував елементи фотомонтажу в 1918 році в ескізі панно «Штурм. Удар по контрреволюції...» [39].

У творчості Клуциса складаються характерні риси того напрямку в розвитку фотомонтажу, яке визначає конструктивний характер побудови композиції і яке більш типово для радянського фотомонтажу тих років, на відміну від найбільш типового для західноєвропейського — алегоричного фотомонтажу.

Лисицький, Родченко і Клуцис працювали пліч-о-пліч, але зберігали творчу самостійність. Індивідуальні відмінності проявилися і в розмежуванні областей переважних інтересів кожного. Родченко-творець нового стилю книжкових обкладинок, ілюстратор, художник реклами, кіноплакатист, майстер фотомистецтва. Клуцис-майстер політичного монтажу, плакатист, художник-оформлювач і теоретик фотомонтажу.

Фотомонтаж Родченко більш, ніж у Клуциса, асоціативний, умовний, сюжетно складний, часто алогічний, парадоксальний. Родченко дивував, вражав, придумував незвичайне. Фотомонтаж Родченко кінематографічний в прямому сенсі слова. Для його манери характерне використання напливу, великих планів, ритмічних повторів одного і того ж кадру. Він активізував ритм, шукав виразні ракурси. На прикладі його творчості можна простежити, як в свою чергу фото-і кіномонтаж вплинули на сучасну фотографію. Родченко, як і Клуцис, спочатку став фотомонтажистом, а потім професійно зайнявся фотографією. Але, на відміну від Клуциса, в наступні роки фотографія зайняла в його житті більш важливе місце [22].

Фотомонтаж Клуциса організовує простір особливим, властивим йому способом. Це якість творів Клуциса відрізняє їх не тільки від творів Родченко, а й Лисицького, якого з Клуцисом зближує загальний інтерес до вирішення проблем обсягу і простору в фотомонтажі. Лисицький - старший товариш,

добрий наставник, видатний майстер, був особливо близький Клуцису. Фотомонтаж Лисицького - монтаж декількох образів на площині з метою об'єднання їх в більш ускладнений образ. Вищою фазою фотомонтажу Лисицький називав фотопис або фотограму (зйомка без камери), які часто застосовував у своїх фотомонтажних роботах. Лисицький часто використовував прийом суміщення різних об'єктів в одному і тому ж кадрі. Так монтує він "Автопортрет" (1924), де на одну і ту ж площину міліметрового паперу спроектовані портрет художника, його рука і циркуль [34].

Фотомонтаж як мистецтво став надбанням багатьох художників, але у цілому ряду епігонів він часто перетворювався в сурогат мистецтва. Для художника, що помилково припускає, що він має справу з кінцевим результатом фотозображення, монтаж таїв в собі чимало небезпек. На відміну від звичайних матеріалів фотографія вже несла в собі певний естетичний сенс, а художній образ майбутнього твору ще тільки належало знайти.

Таким чином, творчий процес монтажу піднімався на якісно новий, більш складний щабель осмислення життєвих вражень в зоровий ряд. Техніка монтажу - вирізання, наклеювання, накладення, зіставлення, з'єднання — вимагала настільки ж віртуозної майстерності, як і володіння будь-якою професійною технікою.

Досліди з фотохімічними процесами, способи обробки фотопаперу і негативу припускали, поряд з високим рівнем спеціальних знань, творчу інтуїцію, артистизм, винахідливість. І все ж головними в роботі художника залишалися задум, натхнення, уява, праця, в результаті яких народжується вигадка, що володіє переконливою силою достовірності. В руках такого майстра, як Густав Клуцис, фотомонтаж сформувався в один з нових видів мистецтва, який художник з повним правом і гідністю захищав і пропагував.

2.3 Досвід конструктивізму в фотомистецтві інших країн у 1920-30-ті роки

Конструктивізму у фотомистецтві бере свій початок в 1923 – 1924 роках в СРСР, проте існував він до першої половини 1930-х років, потім у низці інших країн, насамперед, у Німеччині та Чехословаччині.

В Німеччині конструктивістський підхід до створення фотозображень практикували в Баухаузі – архітектурній та художньо-промисловій школі, пізніше школа дизайну. Найбільш яскравим представником серед фотографів-конструктивістів Баухаузу був Ласло Мохой-Надь.

Ласло Мохой-Надь (1895-1946)- угорський художник, фотограф. В 1926 році він відкрив в школі Баухауз фотографічну майстерню та очолив фотографічне навчальне відділення. Ласло Мохой-Надь знімав як репортажну ракурсну фотографію, так і створював фотомонтажі, фотограми, застосовував багатократну експозицію, сполучав фотографію з типографськими елементами.

В магістерській роботі представлені 4 фотографії цього автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 15-18. Роздивившись фото, можемо відмітити характерний конструктивістський підхід до побудови композиції, також бачимо, що Ласло Мохой-Надь працював у всіх техніках, якими користувалися конструктивісти в СРСР: фотографія, фотомонтаж, фотограма, застосовував діагональну композицію і ракурсну зйомку.

В Чехословаччині в конструктивістському підході працювали Франтішек Дртікол, Яромир Функе, Ярослав Ресслер, Йозеф Судек.

Франтішек Дртікол (1883-1961) відомий чеський фотограф, класик чеської фотографії. Мав власну фотостудію в Празі. Працював з оголеною натурою, що було ново для конструктивістської фотографії, також застосовував рідкісний спосіб створення фотозображень - аналоговий фотомонтаж. Був

грамотним і освіченим фотографом, чиї фотороботи сьогодні коштують тисячі доларів і знаходяться в кращих музеях світу.

В магістерській роботі представлені 3 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 29-31.

Яромір Функе (1896-1945) – один із засновників Нової чеської фотографії, засновник Чеської спільноти фотографів разом з Йозефом Судеком. Був одним з найповажніших критиків в області авангардної фотографії і взагалі в мистецтві. Функе не знімав оточуючу реальність. Всі його фото були раціонально продумані та чітко сконструйовані композиційно. Він не використовував фотомонтаж, а створював свої фотозображення лише камерою, конструював композицію за допомогою світлотіні. Практикував ракурсну зйомку архітектури та натюрмортів.

В магістерській роботі представлені 5 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 19-23.

Ярослав Ресслер (1902-1990) - був учнем Франтішека Дртікола. В 1919 году створив першу чеську авангардну фотографію «Опус 1». практикував всі можливі способи отримання фотозображень.. Полюбляв експериментувати. Застосовував ракурсну зйомку, використовував для своїх конструктивістських композицій поєднання різних матеріалів.

В своїх роботах Ресслер поєднував несумісні стилі і техніки, використовував монтаж з двох однакових негативів. Використовуючи діагональну композицію, він посилював динамізм зображення, об'єднував вирізані геометричні фігури, створені з чорно-білого картону, паперу та інших матеріалів, із звичайними предметами. Головними об'єктами на таких роботах ставали не предмети на передньому плані, а сам задній план. Ярослав Ресслер вважається першим чеським фотографом, що використав техніку фотограми та створив першу комбінацію фотографії та фотограми. Також він

експериментував з фотоколажами в період 1922-1924 років. В ці самі роки відбувався розквіт конструктивізму на радянських теренах та поза їх межами.

Серед шедеврів Ресслера - світлові абстракції 1923-1925 років. Це фотографії тривимірних світлових візерунків на темному тлі. Ресслер, таким чином, став одним із перших фотографів, які поставили в центр уваги саме світло.

Ярослав Ресслер почав створювати свої перші картини в дусі конструктивізму саме в Чехословаччині. Певне передбачення можна знайти у вищезгаданому *Opus I* (1919), але з другої половини 1920-х років творчість Ресслера стала ще більш схильною до впливу конструктивізму. Це видно за його діагонально спроектованих фотографічних композиціях, за нестандартними ракурсами зйомки, за навмистним абстрагуванням конструкцій об'єктів будівель, веж (як вежа Петршин в Празі, вежа Ейфелева в Парижі). Вплив конструктивізму і функціоналізму також простежується в його характерних рекламних фотографіях. Безперечно Ярослав Ресслер був піонером конструктивізму у чеській фотографії поряд з фотографом Яромиром Функе. З початку 1930-х років Ресслер займався рекламною фотографією, де часто використовував конструктивістські композиції. Його витвори оригінальні і посідають важливе місце в міжнародному контексті авангардної фотографії, зокрема в конструктивістській.

В магістерській роботі представлені 4 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 24-27.

Йозеф Судек (1896-1976) — чеський фотограф, учень Яромира Функе, представник напрямку суб'єктивної фотографії. Іноді використовував прийоми конструктивістського підходу до зйомок реклами. На початку 1930-х років в фотографіях Судка простежується вплив конструктивізму. В рекламних фотографіях Судек вдало обіграє прийом «динамічної діагоналі».

В магістерській роботі представлені 1 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 28.

В конструктивістському підході знімали фотографи і інших країн, надихаючись досвідом Баухауса і радянських конструктивістів. Деякі з них були вихідцями з Баухаузу. Серед них такі фотографи.

Орасіо Коппола (1906-2012), аргентинський фотограф, випускник німецького Баухаузу, навчався на відділенні фотографії у Вальтера Петерханса в 1932 році. В магістерській роботі представлені 4 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 36-39.

Угорський художник, фотограф та дизайнер, педагог та теоретик мистецтва Георгій Кенес (1906-2001). З 1937 року викладав дизайн в Новом Баухаузе в Чикаго. В магістерській роботі представлені 4 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 32-35.

Американський фотограф Пол Стренд (1890-1976).

У світовій фотографії - Пол Стренд, художник, з якого почався у фотографії рух оптичної абстракції, трохи раніше, трохи інакше, ніж в експериментальному кіно і в образотворчому мистецтві [72]. В магістерській роботі представлені 3 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 40-42.

Французький фотограф Моріс Табард (1897-1984).

Широко використовував фотомонтаж, соляризацію (один із методів маніпуляцій з фотозображенням) та мультіекспозицію. В магістерській роботі представлена 1 фотографія автора. Її можна знайти в додатках, як ілюстрацію під номером 43.

Висновки до розділу

Конструктивізм відобразився у всіх видах мистецтва. Своє втілення він знайшов і у мистецтві фотографії. Хоча фотографію і було відкрито в середині 19 століття, фотокамера постійно модернізувалася і була одним з таких новітніх винаходів свого часу, що відчиняв нові перспективи для реалізації ідей конструктивізму, максимально відображаючи прагнення нового суспільства. Перше впровадження конструктивізму у фотомистецтво відбулося через фотомонтаж, або по-іншому колаж, на початку 1920-х років. Цим займався художник і фотограф Олександр Родченко. З 1924 року Олександр Родченко починає знімати конструктивізм вже на фотокамеру і вперше вводить такий прийом, як ракурс. Родченко застосовує ракурс цілеспрямовано та усвідомлено впливаючи на фотографію. Ракурс став головним пізнаваним прийомом конструктивістської фотографії.

Особливості втілення конструктивізму в фотомистецтві пов'язані з трьома речами: зі способом отримання фотозображень, зі змістом фотозображень, з певними прийомами фотозйомки.

Фотографічне зображення можна отримати не тільки за допомогою фотокамери, а й без участі камери, лише за допомогою світла та світло чуттєвої поверхні.

Отже фотозображення у стилістиці конструктивізму створювалися звичайним фотографуванням на фотоапарат, способом фотомонтажу, способом фотограми, способом багаторазової експозиції. Що до змісту фотозображень, то він мав відповідати ідеології часу. Конструктивістські фотографії були легко пізнавані через геометричність композиції та ракурс. Ракурс відкриває глядачу незвичний погляд на оточуючий світ.

Конструктивізму у фотомистецтві бере свій початок в 1923 – 1924 роках в СРСР, проте існував він до першої половини 1930-х років, потім у низці інших країн, насамперед, у Німеччині (Баухаус) та Чехословаччині. В Німеччині найбільш яскравим представником серед фотографів-конструктивістів був Ласло

Мохой-Надь, художник, фотограф і вчитель зі школі дизайну Баухаус. Він знімав як репортажну ракурсну фотографію, так і створював фотомонтажі, фотограми, застосовував багатократну експозицію, сполучав фотографію з типографськими елементами. В Чехословаччині в конструктивістському підході працювали Франтішек Дртікол, Яромир Функе, Ярослав Ресслер. Франтішек Дртікол працював з оголеною натурою, що було ново для конструктивістської фотографії, та застосовував аналоговий фотомонтаж. Яромир Функе не використовував фотомонтаж, а створював свої фотозображення лише камерою, конструював композицію за допомогою світлотіні. Практикував ракурсну зйомку архітектури та натюрмортів. Ярослав Ресслер практикував всі можливі способи отримання фотозображень. Застосовував ракурсну зйомку, використовував для своїх конструкцій поєднання різних матеріалів. В конструктивістському підході знімали фотографи і інших країн, надихаючись досвідом Баухауса і радянських конструктивістів. Серед них фотограф з Аргентини Орасіо Коппола, угорський художник, фотограф та дизайнер Георгій Кепес, американський фотограф Пол Стренд.

РОЗДІЛ 3. ВПЛИВ ЕСТЕТИКИ КОНСТРУКТИВІЗМУ НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ФОТОГРАФІЇ

В тому, що конструктивізм вплинув на все фотомистецтво з самого періоду зародження стилю, не має сумніву. Адже ми можемо спостерігати на пострадянському просторі, на просторі країн Європи й інших країн світу як регулярно з'являються нові інтерпретації конструктивістського підходу у фотомистецтві, в дизайні, в архітектурі. Це легко пізнається за рахунок характерних рис стилю. В цьому розділі ми розглянемо особливості прояву естетики конструктивізму в сучасному фотомистецтві на прикладі творчості деяких фотографів нашого часу, а також розглянемо, як застосовують естетику конструктивізму в своїй творчості відомі світові фотографи — учасники нещодавно проведеної міжнародної фотовиставки PARIS PHOTO 2022.

3.1 Особливості прояву естетики конструктивізму в сучасному фотомистецтві

В цьому підрозділі ми розглянемо як естетика конструктивізму надихає сучасних фотографів на втілення власних ідей, як вона була ними застосована у творчості. Розглянемо наступних авторів: Марія Снігеревська, Флора Гаценко та Кейт Джеклінг.

Марія Снігеревська

Марія Снігеревська (1967 р.н.)— російська фотографка родом з Санкт-Петербурга. Її мати - художниця, а друзі - видатні художники ленінградського андеграунду Ріхард Васмі, Шолом Шварц, Олександр Ареф'єв і Володимир Шагін. Зростаючи в унікальному мистецькому середовищі, Маша малювала, скільки себе пам'ятає.

На фотографічну творчість Марії Снігеревської вплинув її вітчим, відомий російський фотограф Борис Смелов, та його улюблені фотографи (Йозеф Судек,



Білл Брандт, Діана Арбус та Анрі Картьє-Брессон). З 13 років і надалі майстер навчив прийомну доньку всьому, що знав сам, щоб розвинути її талант. Від мистецтва фотографії, обробки та друку до мистецтва бачити, відчувати та втілювати свої почуття в образи. Багато молодих фотографів і тих, хто вважає

Рис. 2 Марія Снігеревська

себе і свій творчий шлях таким, ще не стикалися з фотографією як мистецьким явищем, але для Марії Снігеревської це було повсякденним явищем - вона виросла в Петербурзі в оточенні легендарних фотографів. Однак це не означало, що їй було легко знайти шлях до власної творчої індивідуальності [28, с.32]. З часом Марія стала художницею з власним стилем і особливостями, широким діапазоном тем і змісту. Хоча на фотографіях Марії Снігеревської немає відомих міських пам'яток архітектури, кожна світлина - це дуже точний портрет міста Санкт-Петербург. Марія знайома з усією фототехнікою, в тому числі і цифровою, але використовує у своїй роботі лише плівкову фотокамеру широкого формату Rolleiflex з розміром кадру 6x6 сантиметрів. Цей формат, який вважається досить непротим в побудові композиції та передачі змісту сюжета, є важливим для її ідей. Саме композиція - один з найважливіших аспектів творчості Маші, фотографка не любить, коли композиція починає підпорядковуватися сюжету, адже для неї важливо, щоб простір і час були ідеально вписані в чорно-білі квадрати. З цієї жорсткості і конструктивізму виходить те, що можна тільки побачити і відчутти, і що абсолютно неможливо вербалізувати. Снігеревська фіксує мить, стоячи на порозі вічності. Замість чорно-білих відбитків вона передає мить, зіграну контрастами світла і тіні.

Сама авторка визнає, що на її творчість вплинула ніжна містика фотографій Йозефа Судека, різке та свавільне поводження з лінією горизонту засновника конструктивізму Олександра Родченка, ностальгія за минулими миттєвостями Бориса Савел'єва та, звичайно, тісна співпраця з Борисом Смеловим [24]. Основна ідея її творчості - переплетення світла і тіні. Натюрморти та інтер'єри, ґратчасті мости та паркові огорожі, пейзажі та міські краєвиди, відображення в калюжах - пластичні матеріали сплітаються між собою, саме так, як того бажає художник, щоб створити щось нове, не просто образ речі, а натяк на її таємну природу. Стиль Снігеревської – естетика природи. Старі стіни її петербурзького будинку, купи сміття, що тліють по кутках двору, - все це лише привід для створення нею власної реальності. Для Марії важливий кожен проблеск, відблиск і натяк на світло. В її роботах немає ні м'якості, ні похмурості петербурзького заходу сонця. Маша стверджує, що "сонце кличе мене і змушує їхати", а щодо довгих, самотніх зим на півночі, то "бувають просто періоди, коли я не малюю". Існує тяжіння до цієї сутінкової пори, яка наводить на роздуми і загострює нашу здатність до споглядання. На відміну від фотографії, яка вимагає миттєвих знімків, зима в Петербурзі - благодатний ґрунт для живопису, який живиться пам'яттю, розповідає фотохудожниця [55].

Марія Снігеревська з 1992 року – членкіня Спільки Фотохудожників Росії, з 2007 року – членкіня Творчої Спільки художників СПб, з 2004 займається живописом, учасниця багатьох виставок і проєктів. Її фотографії представлені як в приватних колекціях так і в музеях [46]. Але більш детально хотілося б звернутися до проєкту Марії, що називається «Романтичний конструктивізм».

Проєкт "Романтичний конструктивізм» Марії Снігеревської, започаткований у 1993 році, залишається головною творчою темою авторки. Під час роботи над проєктом за кілька років було проведено чотири персональні виставки та десятки групових виставок і публікацій. Метою проєкту було створення динамічної композиції в дусі конструктивізму з низкою змістовних центрів, що розкривають чуттєву основу [60].

В магістерській роботі представлені 5 фотографій авторки з вищеназваного проекту. Їх можна знайти в додатках. Це ілюстрації під номерами 44-48. Розглянувши ці фото, можемо побачити характерний конструктивістський підхід до побудови кадру: діагонально спрямована композиція, ракурсна зйомка, виразний світло-тіньовий контраст, присутність відчуття повороту реальності. На Іл.44,45,48 (завдяки визначеній ролі людини в цих кадрах) навіть є відчуття духу радянських часів, що ще більше нас наближає до епохи розквіту конструктивізму. Але погляд Марії на реальність зовсім інший, м'який і чуттєвий. Тому її конструктивізм і «романтичний».

Флора Гаценко

Наступна авторка, про яку хотілось би розповісти в темі магістерської роботи, є українська фотографка Флора Гаценко.



Рис. 3 Флора Гаценко

Флора Гаценко (1982 р.н.) живе і працює в Києві. На сьогоднішній день займається проектною діяльністю в сфері мистецтва. За досвідом є арт-блогеркою, арт-менеджеркою в театральній студії та кураторкою мистецьких проектів. Також Флора є фотографкою та членкінею Національної спілки фотохудожників України (НСФХУ). У фотографки є відома серія фотознімків, об'єднаних в проект «Портрети з плоті і бетону», що стали майже її візитною карткою. За словами авторки, її перша виставка "Портрети з плоті і бетону" була натхненна її захопленням радянською модерністською архітектурою.

«Подорожуючи різними містами чи країнами, я намагалася зафіксувати себе на фоні закордонної архітектури, а повертаючись до Києва опускала голову до асфальту. Однією з причин, що змусила підняти голову й роздивитися навсібіч стала спільнота #Savekyivmodernism», - зазначає Флора Гаценко [87].

Ця спільнота, акцентуючи увагу на модерністській архітектурі Києва 60-90-х років, її раціоналізмі, конструктивізмі, лаконізмі архітектурних форм та бруталізмі, змусила фотографку наново відкрити багатогранну природу і красу Києва.

Флора Гаценко вважає, що не дивлячись на те, що радянська архітектура після розпаду СРСР тривалий час дискредитувалася як тоталітарна, епоха київського модернізму змогла подарувати нашому місту чимало цікавих архітектурних об'єктів, що й нині приваблюють та захоплюють як гостей міста так і дослідників архітектури своїми стрімкими конструкціями та цікавими комплексними рішеннями певного історичного та мистецького періоду.

Роботи Флори Гаценко відсилають до епохи радянського модернізму і прагнуть об'єднати футуристичність конструктивістської архітектури з антропоцентризмом у фотографії, використовуючи синергію "бетону" і "плоті" для створення гармонійного, цілісного образу нової людини або будівлі, не зміщуючи акцент на жодну зі сторін [3Error! Reference source not found.]. Окрім того, авторка в своєму проекті намагалася привернути увагу до тих будівель столиці України, що безупинно руйнуються і потребують негайної реставрації.

Перша виставка з циклу «Портрети з плоті і бетону» відбулась 19 липня 2018 року. Та побудований на діалозі між сучасним поколінням і футуристичною архітектурою київського модернізму [87].

В магістерській роботі представлені 5 фотографій авторки з вищеназваного проекту. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 49-53. Роздивившись фото, можемо відмітити характерний конструктивістський підхід до побудови композиції, ці кадри ніби повертають нас до часів конструктивізму з їх характерною стилістикою: нижній ракурс зйомки підкреслює силу та монументальність людей і будівель, піднесуючи людину над світом, ніби наділяючи її надможливостями. Людина ніби порівнюється з віртуозними архітектурними конструкціями, а це вже досить в самому справжньому дусі

епохи радянського конструктивізму. Ми бачимо образ на перший погляд звичайної людини, але тієї, яка немає страху, людини, що дивиться сміливим поглядом як в реальність так і в невідоме майбутнє.

Кейт Джеклінг (Kate Jackling)



Рис. 4 Кейт Джеклінг

Фотографка зі Східного Лондона Кейт Джеклінг працює як комерційний фотограф. Але це не заважає їй підходити творчо до знімального процесу та отримувати досить індивідуальні роботи мистецького рівня. Кейт Джеклінг співпрацює з такими брендами, як Mulberry, Kos і Burberry, і створювала роботи для різних видань - від The New York Times до Wallpaper. Вона є одним з найбільш затребуваних фотографів у своїй галузі. Фотографка зарекомендувала себе як професійний фотограф з міцним візуальний інстинктом у створенні образів. Вона відточила свій підхід до кольору, світла і текстури, що зробило її одним з найбільш затребуваних творців іміджів. В своїх проектах вона намагається відійти від жорсткості, яка часто асоціюється зі студійною та рекламною фотографією натюрмортів. Авторка багато працює з природними елементами, склом та дзеркалами (або двосторонніми дзеркалами), які розділяють світло. Дзеркала присутні майже в кожній серії фотографій Кейт. Вони для неї створюють особливий рівень чарівності і також можуть пом'якшити зображення. Це спосіб заглибитися, погратися, відтворювати. Дзеркало та відображення також можуть бути жіночним доповненням до композиції. З ним можна зробити багато чого - не тільки як з інструментом освітлення, а й як з реквізитом і важливою частиною образу.

"Я не створюю індивідуальні роботи на замовлення, але ймовірно це може надихнути на будь-яку ідею когось іншого, або, принаймні, стати відправною точкою",- говорить Кейт [86].

На початку майже всі свої роботи фотографка знімала і режисувала сама. При розробці свого стилю для неї було дуже важливо мати контроль над тим, як втілити свою ідею в реальність. Таким чином вона досить інстинктивно рухалась в своїй роботі. Це було важливо для неї, адже вона не знала, куди саме йти, але шляхом експериментів, спроб і помилок вона знайшов свій стиль [85].

В магістерській роботі представлені 4 фотографії Кейт Джеклінг. Їх можна знайти в додатках. Це ілюстрації під номерами 68-71.

Роздивившись фото авторки, можемо відмітити, що в своїх композиціях авторка часто використовує геометричний та конструкційний підхід до побудови кадру, а також бачимо характерні риси, притаманні конструктивістській фотографії: незвичний ракурс, конструктивність побудови композиції, особлива увага приділена до текстур і чіткості деталей, будь то скло, бетон, папір чи щось інше. Спосіб зйомки такий, що виділяється вага об'єкта зйомки, його форма, волокна текстури. Площини композиції часто утворюються папером у вигляді геометричних фігур, склом, тінями від цих площин та предметів, дзеркалами, відображенням дзеркал, які так само можуть бути геометричної форми, а також величина цих площин моделюється в залежності від якості світлового потоку (жорстке, м'яке, розсіяне і т. д.). За рахунок нашарування площин, ліній, геометричних фігур, що утворюються як самими предметами, так і їх тіням, сюжет набуває відчуття багатомірності. При цьому всі компоненти складаються у елегантні конструкції. Однак це виглядає, не як щось примусово складене, а як естетичний спонтанний експромт.

3.2 Сучасний конструктивістський підхід в фотомистецтві на прикладі фотографій учасників міжнародної щорічної фотовиставки PARIS PHOTO 2022

PARIS PHOTO 2022 - міжнародна виставка-ярмарок серед фотографів та фотогалерей. Проводиться щороку в Парижі (Франція). Дати проведення в 2022 році: 10.11.2022 - 13.11.2022 р.р. Це провідна подія міжнародного формату, що дає певне уявлення про розвиток та тенденції сучасного фотомистецтва та є панорамним оглядом фотографій від 19-го століття і до наших днів.

Виставка уявляє собою комплекс відповідних заходів, таких як: зустрічі з фотографами, галеристами, видавцями, конференції, вручення премій, проведення конкурсів виявлення нових талантів тощо [1]. В заході брало участь 134 галереї та близько 1 500 художників. Були представлені роботи класиків та яскраві роботи молодих митців, а також тих, хто за роки творчості міцно утвердився серед майстрів сучасної фотографії. Хоча однією з цілей паризького ярмарку був продаж колекційних принтів вартістю десятки тисяч євро і більше, фотовиставка є відображенням тих тем, що глибоко турбують фотомитців і колекціонерів з усього світу. Вона також дає уявлення про можливості фотографічного середовища, які здаються майже безмежними. 25й випуск Paris Photo демонструє, що фотографія у 21 столітті виходить за межі нашого звичного розуміння медіума. Незважаючи на те, що на ринку домінують фотографи, які віддають перевагу більш класичній стилістиці зображень, ніж складним проектним експозиціям, які в багатьох випадках можуть бути показані лише у виставкових залах, мистецтво фотографії все частіше переходить межі повсякденного і загальноприйнятого [42].

Щороку виставка-ярмарок PARIS PHOTO з одного боку висвітлює творчі досягнення окремих фотографів, чия творчість саме зараз найбільш збуджує інтерес та захоплює глядачів, демонструючи їх проекти та окремі роботи, що є для авторів своєрідною рекламою та досить високим показником їх професійного та творчого рівня. А з другого боку виявляє талановитих митців-новаторів, які в ході своїх творчих пошуків знайшли нові засоби візуального висловлювання, або виявили нові змісти, нестандартний погляд на стандартні речі тощо. Також є і третій бік – це пропозиція нових інтерпретацій вже відомої

стилістики, переосмислене бачення звичних візуальних структур, оновленні образи, свіжі ідейні оформлення. Саме з цього боку буде цікаво дослідити втілення конструктивістського підходу в сучасному фотомистецтві. Так в магістерській роботі будуть розглянуті фотографії кількох авторів, що брали участь у виставці-ярмарку PARIS PHOTO 2022.

Лорен Міллет (Laurent Millet)

Лорен Міллет народився в Роанні в 1968 році, живе і працює в Ла-Рошелі. Викладає у Школі образотворчого мистецтва в Анже.



Рис. 5 Лорен Міллет

Був помічником Люсьєна Клерге та Жана Дьезайда. Його роботи представлені в галереях Парижа та Америки.

Його фотороботи виставлялися в музеях світу, а також знаходяться в найбільших державних і приватних колекціях Франції та США, серед яких Чиказький художній інститут, МОМА в Сан-Франциско,

Х'юстонський музей образотворчих мистецтв, Національний фонд сучасного мистецтва,

Європейський дім фотографії та інші. Про його творчість видано кілька монографій. У 2015 році його робота була відзначена премією Ніерсе.

Як фотограф і візуальний художник, він створює розділи уявної енциклопедії, населені об'єктами, які він конструює і фотографує в природних умовах або в своїй студії. Його асамблеї є гібридами традиційних, наукових та архітектурних об'єктів, а також творів художників, творчість яких він любить. Кожна з цих конструкцій - це можливість поставити під сумнів статус зображення: його історію, його місце, фізичні явища, пов'язані з ним і способи його появи [32].

Лорен Міллет, який отримав освіту в галузі сучасного мистецтва та фотографії, поєднує свою фотографічну практику з усіма іншими видами мистецтва: з образотворчим мистецтвом, відео, інсталяцією та перформансом.

Використовуючи кілька прийомів, які він часто комбінує, він створює лексику, яка знаходиться на межі видимого і ставить під сумнів цю відносність, між сприйняттям і уявою [33]. У фотозйомці своїх роботах Міллет часто використовує довгу витримку, полюбляє використовувати старі методи отримання фотовідбитків, такий, наприклад, як амбротипія []. В центрі його робіт часто присутня якась конструкція, зроблена ним самим для кращого відчуття певного символічного змісту серії. Міллет називає власний підхід до створення своїх проєктів "емпіричним".

Серія робіт «П'єса про Евкліда» (A peu près Euclide), фото з якої представлені в дослідженні, відкриває нову главу в цій омріяній науці. Тут зустрілися моделі скульптур, призначених для підтримки дивних епітафій, перерахованих в "Розмові з тваринами" Валера Новаріна, театральному творі, який виконується голосом актора Андре Маркона, і створення форм в результаті ігрового вторгнення в малюнки трактату, що пояснює евклідову геометрію, задуманого Олівером Бірном. Заснована на трьох основних кольорах, графічна мова, розроблена в 1850 році цим інженером-педагогом, складає системне і візуально дуже сильне ціле, в якому Лорен Міллет виявив передчуття модерністської уяви, чії естетичні форми часто супроводжувалися педагогічними та соціальними утопіями. Згадується Де Стейл, Баугауз, а також теософські картини Хільми аф Клімта.

Інтерпретуючи ці форми так, як він вважає за потрібне для створення своїх моделей, Лорен Міллет асимілює їх в партитуру, екстраполюючи їх принципи тим легше, що він, здається, інтуїтивно вловив їх дух. Розміщені для зйомки перед однотонним полотном, зафіксовані у форматі 40 x 50 і під кутом, який часто змушує нас бачити їх трохи нависаючими, ці форми створюють ілюзію просторової глибини. Їх дизайн та кольорова гама нагадує поп-екстравагантність

об'єктів дизайну Мемфіса. Вони подекуди пронизані барвистими мотивами, що нагадують цирк і поєднують у собі дитячу життєрадісність із грайливою та уважною мандрівкою між світами [33].

В магістерській роботі представлені 4 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 54-57.

Грей Кроуфорд (Grey Crawford)



Рис. 6 Грей Кроуфорд

Народився в 1951 році в Лос-Анджелесі, Каліфорнія. Живе і працює в Лос-Анджелесі та Денвері. Художник-концептуаліст, який прославився тим, що став одним з перших художників Західного узбережжя, який кинув виклик фотографічному середовищу через свої експерименти з чорно-білою та кольоровою фотографією. Отримавши ступінь бакалавра в Рочестерському технологічному інституті, він навчався в Клермонтському університеті, де відповідав за проектування та будівництво фотолабораторії. Саме в ці роки (1975-84) були створені основні роботи Кроуфорда - Umbra, El Mirage і Chroma. З початку 1970-х років і до сьогодні Грей Кроуфорд створив велику і по-справжньому експериментальну творчість, не орієнтуючись на арт-ринок та замовлення клієнтів, виключно з художньої цікавості.

Натхненний прямокутними формами та формами, які використовували каліфорнійські художники Джон Маклафлін та Карл Бенджамін, Грей Кроуфорд рано відокремив себе від популярних топографів тієї епохи, таких як Льюїс Бальц. Він унікальним чином втілює ці геометричні форми у своїй серії Umbra, використовуючи різні техніки маскуванню, вивчені під час навчання в РІТ. Постійно втілюючи різні аспекти та дисципліни у своїй роботі, Кроуфорд реалізував одну з інших своїх великих серій El Mirage. У ній він вступає в

експериментальну гру, використовуючи мінімалістичні конструкції зі скла і сталевих пластин на сухому дні озера в південній частині пустелі Мохаве. Серія "Chroma" Грея Кроуфорда вперше знаменує собою один з найбільш ранніх експериментів з маніпулювання кольором в темній кімнаті на фотопапері. Цей багатий архів робіт був лише нещодавно відкритий у 2017 році після того, як був прихований протягом останніх 40 років. Зараз він опублікований у кількох книгах і включений до колекцій Музею Гетті, Художньої галереї Олбрайт-Кнокс та Музею Турку у Фінляндії, а також до інших великих приватних колекцій [92].

Серія чорно-білих фотографій *Umbra* зроблена у Південній Каліфорнії, в середині 1970-х років. Ця серія унікальна як за своєю генезою, так і за "логікою диспозитивності". Особливе світло, пустки приміських архітектурних фрагментів і сильні, різкі падіння тіней в цій серії перетворюються на дратівливі відчуження урбаністичних ландшафтів, доповнюючись геометричними елементами за допомогою маскування. Чітко визначені чорні прямокутники, промені, лінії, ніби намальовані, додаються до зображень у темній кімнаті в оркестровці, яка одночасно і підсилює, і водночас спустошує візуальну композицію.

Фотографії Грея Кроуфорда зберігають свою експериментальну естетику, чи то з відсилками до фільмів, перформативних інсталяцій та акцій, чи то абстрактних композицій. До цього додається особлива просторовість, зумовлена "світлом і простором" Південної Каліфорнії [93].

В своїх фотороботах Кроуфорд не використовує ракурсну зйомку і не намагається наслідувати конструктивістів. Навпаки – його роботи більш інтровертні і занурюють глядача в інший світ, його власний світ. Але в усіх фотографіях Кроуфорда композиції уявляють собою ті чи інші побудовані конструкції за рахунок геометричних елементів, ліній, тіней. Тобто можна говорити про конструктивістський підхід до реалізації авторського задуму.

В магістерській роботі представлені 4 фотографії автора з серій *El Mirage*, *Umbra* і *Chroma*. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 58-61.

Жорж Руссо (Georges Rousse)



Рис. 7 Жорж Руссо

У 9 років Жорж Руссо отримав у подарунок на Різдво легендарний фотоапарат Kodak Brownie. З того часу фотоапарат ніколи не покидав його. Навчаючись у медичній школі в Німечці, він вирішив вивчати професійну фотографію та техніку друку, після чого відкрив власну студію, присвячену архітектурній фотографії. Незабаром його пристрасть до цього мистецтва призвела до того, що він повністю присвятив себе фотографії, пішовши по стопах таких великих американських майстрів, як Стейхен, Штігліц і Ансель Адамс.

Після того, як він відкрив для себе ленд-арт і "Чорний квадрат" Малевича на білому полі, Жорж Руссо змінив своє ставлення до фотографії, винайшовши унікальний підхід, який змінив ставлення живопису до простору. Він почав створювати інсталяції у занедбаних або покинутих будівлях, які здавна приваблювали його, - створюючи ефемерні, єдині у своєму роді твори мистецтва, перетворюючи ці місця на живописні простори, які можна побачити лише на його фотографіях.

З початку 1980-х років Жорж Руссо вирішив показувати свої фотографії у великому масштабі, щоб його глядачі брали участь у роботі та переживали відчуття простору у переконливий спосіб.

Руйнуючи звичні обмеження між художніми засобами, його унікальна творчість швидко зробила свій внесок у світ сучасного мистецтва. З часу своєї першої виставки в Парижі, в Галереї Франції в 1981 році, Жорж Руссо продовжує створювати свої інсталяції та виставляти фотографії по всьому світу, в Європі, в Азії (Японія, Корея, Китай, Непал), в США, в Квебеку та в Латинській Америці.

Жорж Руссо брав участь у численних бієнале (Париж, Венеція, Сідней) та отримав багато престижних нагород [36].

Фотограф надає перевагу занедбанам промисловим об'єктам - найчастіше безлюдним будівлям - які він трансформує, створюючи ефемерні інсталяції, які фіксує на своїх фотографіях. З появою цифрової фотографії його роботи легко прийняти за звичайний фотомонтаж. Фотограф завжди втручається безпосередньо в місце події, щоб створити оптичну ілюзію за принципом анаморфози, коли єдина і точна точка зору може надати форму зображенню, яке буде існувати тільки в об'єктиві його камери. Він досліджує матеріали, кольори, світло і форми обраних просторів, перш ніж трансформувати їх. Його зображення представляють зіткнення уявного та вигаданого простору сконструйованих ним мотивів і кінцевого суто фотографічного простору зображення [37]. Його проекти інтуїтивно зрозумілі і включають математичний підхід до поділу простору на кілька площин, які можуть здатися роз'єднаними на перший погляд, але об'єднуються з точки зору, де знаходиться його камера. Він балансує між художником і фотографом, розсуваючи межі традиційної фотографії. Хоча фотографії Руссо дещо специфічні, проте мають рідкісну здатність бути одночасно інтелектуально цікавими та складними, але при цьому абсолютно доступними для широкої аудиторії, в тому числі й для тих, хто перебуває за межами світу мистецтва [38].

В магістерській роботі представлені 3 фотографії автора. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 62-64.

Хосе Герреро (José Guerrero)

Народився в 1979 році в Іспанії. Закінчив Університет Гранади за спеціальністю "інженер-будівельник", після чого у 2002 році залишив роботу керівника виробництва у будівельній фірмі і присвятив себе фотографії. Після публікації своєї першої книги "Ефімерос" (Caja San Fernando, 2006) він отримав



Рис. 8 Хосе Герреро

численні гранти та нагороди. У 2008 році він був художником-резидентом в Іспанській школі в Парижі, а в 2011 році 14-та стипендія Мануеля Рівейри дозволила йому співпрацювати з Марком Клеттом в Університеті штату Арізона.

Працює переважно в Іспанії та США, де добірка його робіт є частиною постійної колекції Центру творчої фотографії в Тусоні, штат Арізона. Хосе Герреро розповідає, що з того

часу, як він почав працювати фотографом, його робота обертається навколо таких тем, як пам'ять і забуття, процеси, що трансформують ландшафти, і те, як ми сприймаємо ці ландшафти за допомогою зображень. Природа, місто, сільське та міське, людина та її слід у просторі та часі - це питання, які його захоплюють, і які дозволяють йому творчо виражати себе через фотографію та певні ключові теми [39].

Фотороботи деяких фотографів надихали Хосе, наприклад, фотографії Ежена Атже, Пола Стренда, Уокера Еванса, Льюїса Бальца, Хеміша Фултона, Річарда Місраха (серія "Desert Cantos") і Стівена Шора (серія "Uncommon Places") [40].

В магістерській роботі представлені 4 фотографії автора з серії BRG. Їх можна знайти в додатках, як ілюстрації під номерами 65-69. Розглянувши ці роботи, можемо побачити, що композиція в них будується за рахунок геометрії та кольору, а конструктивістський підхід хоч і не особливо виражений, але присутній. Діагональні перетини, абстрактність геометричних форм, відчуття, що перед нами зображення, що складено з багатьох частин, ніби візуальний конструктор. Конструкцією є саме перетинання ліній різного походження (геометричні фігури, тіні, частини стін будівлі), що утворюють абстрактну геометричну конструкційну композицію. Але у всіх фото присутня своя власна

естетика як кольорова так і конструктивна. Є відчуття гармонії сполучених елементів.

Висновки до розділу

Конструктивізм сьогодні захоплює уяву митця, спонукаючи до польоту творчої думки, та не перестає дивувати оновленими інтерпретаціями з пізнувальною конструктивістською естетикою, втілену одночасно як лаконічно так і раціонально. Нові інтерпретації конструктивістського підходу сучасних фотографів – це в першу чергу відображення особистості самого автора, його характер, погляди, філософська думка. В поєднанні з сучасними матеріалами і новітніми технологіями твір втілюється у досить цікаві фотозображення або фотопроекти.

Узагальнюючи, можна сказати, що особливості прояву естетики конструктивізму в сучасному фотомистецтві залежать від цілей і задуму фотографа, його бачення та власного стилю зйомки. Широта можливостей у використанні нової фототехніки, обробки фото, доступність вибору матеріалів та власний досвід втілюються у нові інтерпретації конструктивістського підходу. А сама естетика конструктивізму постійно актуальна.

ВИСНОВКИ

В своєму дослідженні автор розглянув, як саме конструктивізм був втілений у фотомистецтві, та як він вплинув на розвиток сучасної фотографії. За підсумками проведеної роботи можна зробити наступні **висновки** відповідно до завдань, поставлених на початку досліджування:

1) Завдання: розглянути історію зародження конструктивізму.

В другій половині XIX та на початку XX століття мистецтво Європи переживало значну кризу. Потужний розвиток науки та технічний прогрес призвели до створення винаходів, що кардинально змінили життя людини (фотографія, кінематограф, радіо, літак та інше), що в свою чергу спричинило зміни у світогляді суспільства. З'явилися нові можливості, нові потреби і прагнення, нові цінності. Життя ставало більш зручним, винаходи служили на потреби людства. На місце декоративності в мистецтві прийшла практичність. Митцями інтенсивно велися пошуки нової художньої мови, нових форм, в яких втілиться сучасне мистецтво. Так на початку 20 століття виник авангард - сукупність явищ у мистецтві початку XX сторіччя, якому була властива тенденція до кардинального оновлення змісту та форми принципів творчості і, як наслідок, відмова від канонів академічного мистецтва. Конструктивізм став одним із явищ авангарда. А з часом увібрав в себе всі ознаки стилю.

2) Завдання: описати оформлення та розквіт стилю.

Ідея конструктивізму полягала у практичному та зручному житті нового суспільства. Дотримувались принципів практичності та раціональності, символізуючи погляд людини в нове прогресивне майбутнє. В мистецтві це відобразилося в тому, що основою витвору або виробу стала не композиція, а конструкція. Так художники-конструктивісти проектували різні складні багатофункціональні конструкції - розбірне обладнання виставкових

приміщень, меблі-трансформери, відкидні ліжка, стіл, розсувні шафи. Художники-конструктивісти активно використовували абстрактні геометричні елементи, поєднання яких дозволяло створювати статичні зображення або об'ємні роботи з ілюзорним відчуттям руху. Можна виділити наступні стилістичні особливості напрямку: конструктивність, геометричність (часто абстрактна), раціональність, строгість, колірна стриманість, лаконічність, композиційна монолітність конструкції, використання таких матеріалів як метал, бетон, скло, відсутність декору. Конструктивізм поділяється на неутилітарний і прикладний. Неутилітарний конструктивізм порівнюють із геометричною абстракцією. Конструювання тут будується абстрактно, митець виявляє основну структуру предмета та переносить її на площину. В прикладному конструктивізмі всі конструкції (в архітектурі, в скульптурі, в живописі) підпорядковані певній меті - створення максимально функціональної та потрібної речі. Конструктивізм в 1920-30-ті роки був втілений в архітектурі, скульптурі, дизайні, агітаційних плакатах та фотозображеннях.

3) Завдання: проаналізувати й описати фотомистецтво на початку XX століття

Вже з середини XIX століття людину супроводжував надійний фіксатор дійсності - фотокамера. Об'єктив фотоапарата відображав будь-які зміни в повсякденному житті людей. Був корисний у різних побутових питаннях. Оскільки кінцевим продуктом співпраці фотокамери і фотографа стало певне зображення реальності, фотографія стала першим конкурентом живопису. Поступово фотокамера перетворилася на інструмент для реалізації творчих задумів фотографів. На початку 20 століття фотографи багато експериментували із фотозображенням, вивчаючи фізичні властивості світла, світлочутливого покриття та можливості оптики. Виникнення авангарду та поява різних модерністських течій стало додатковим поштовхом до

експериментування. На початку 1920-их років активно використовувався такі методи як фотомонтаж, фотограма, багаторазова експозиція.

4) Завдання: висвітлити початок конструктивізму у фотомистецтві.

Оскільки конструктивізм відобразився у всіх видах мистецтва, своє втілення він знайшов і у мистецтві фотографії. Адже фотографія хоч і була відкрита в середині 19 століття, фотокамера постійно модернізувалася і була одним з таких новітніх винаходів свого часу, що відкривала нові перспективи для реалізації ідей конструктивізму, максимально відображаючи прагнення нового суспільства. Перше впровадження конструктивізму у фотомистецтво відбулося через фотомонтаж, або по-іншому колаж, на початку 1920-х років. Цим займався художник і фотограф Олександр Родченко. З 1924 року Олександр Родченко починає знімати конструктивізм вже на фотокамеру і вперше вводить такий прийом, як ракурс. Родченко застосовує ракурс цілеспрямовано та усвідомлено впливаючи на фотографію. Ракурс став головним пізнаваним прийомом конструктивістської фотографії.

5) Завдання: охарактеризувати особливості втілення конструктивізму в мистецтві фотографії.

Особливості втілення конструктивізму в фотомистецтві пов'язані з трьома речами: зі способом отримання фотозображень, зі змістом фотозображень, з певними прийомами фотозйомки.

Фотографічне зображення можна отримати не тільки за допомогою фотокамери, а й без участі камери, лише за допомогою світла та світлочутливої поверхні.

Отже фотозображення у стилістиці конструктивізму створювалися звичайним фотографуванням на фотоапарат, способом фотомонтажа, способом фотограми, способом багаторазової експозиції. Що до змісту фотозображень, то він мав відповідати ідеології часу. Конструктивістські

фотографії були легко пізнавані через геометричність композиції та ракурс. Ракурс відкриває глядачу незвичний погляд на оточуючий світ.

6) Завдання: розглянути досвід втілення конструктивізму у фотомистецтво інших країн у 1920-30-ті роки.

Конструктивізму у фотомистецтві бере свій початок в 1923 – 1924 роках в СРСР, проте існував він до першої половини 1930-х років, потім у низці інших країн, насамперед, у Німеччині (Баухаус) та Чехословаччині. В Німеччині найбільш яскравим представником серед фотографів-конструктивістів був Ласло Мохой-Надь, художник, фотограф і вчитель зі школі дизайну Баухаус. Він знімав як репортажну ракурсну фотографію, так і створював фотомонтажі, фотограми, застосовував багатократну експозицію, сполучав фотографію з типографськими елементами. В Чехословаччині в конструктивістському підході працювали Франтішек Дртікол, Яромир Функе, Ярослав Ресслер. Франтішек Дртікол працював з оголеною натурою, що було ново для конструктивістської фотографії, та застосовував аналоговий фотомонтаж. Яромир Функе не використовував фотомонтаж, а створював свої фотозображення лише камерою, конструював композицію за допомогою світлотіні. Практикував ракурсну зйомку архітектури та натюрмортів. Ярослав Ресслер практикував всі можливі способи отримання фотозображень. Застосовував ракурсну зйомку, використовував для своїх конструкцій поєднання різних матеріалів. В конструктивістському підході знімали фотографи і інших країн, надихаючись досвідом Баухауса і радянських конструктивістів. Серед них фотограф з Аргентини Орасіо Коппола, угорський художник, фотограф та дизайнер Георгій Кепес, американський фотограф Пол Стренд.

7) Завдання: виявити особливості прояву естетики конструктивізму в сучасному фотомистецтві на прикладі деяких сучасних фотографів

Розглянувши фотографії деяких сучасних фотографів, які працюють в різних жанрах, чії фотознімки виконані в конструктивістській естетиці, були виявлені деякі особливості прояву естетики конструктивізму. Наприклад, Марія Снігеревська умовно визначає свої фотороботи як «Романтичний конструктивізм». У зйомці вуличної репортажної фотографії вона використовує ракурсну зйомку, подекуди наслідує настрої конструктивістської епохи, але характер фото залишається романтико-ліричним, інтровертним. Фотографка Флора Гаценко у своєму фотопроекті «Портрети з плоті і бетону» для зйомки портретів використовує прийом ракурса та нижньої точки зйомки (як в відомих роботах О. Родченко). Так за допомогою конструктивістського підходу та естетики авторка досягає головної мети свого проекту - привернути увагу до проблеми руйнування будівель. Кейт Джеклінг працює з жанром натюрморт в рекламній фотографії. Основа її композицій – конструкції з незвичних предметів, матеріалів, світлотіньового рисунку, несподіване поєднання текстур. Її натюрморти оригінальні і неповторні і користуються великою популярністю у відомих світових компаній, які замовляють у неї фото для реклами своїх брендів. Узагальнюючи, можна сказати, що особливості прояву естетики конструктивізму в сучасному фотомистецтві залежать від цілей і задуму фотографа, його бачення та власного стилю зйомки. Широта можливостей у використанні нової фототехніки, обробки фото, доступність вибору матеріалів та власний досвід втілюються у нові інтерпретації конструктивістського підходу. А сама естетика конструктивізму постійно актуальна.

8) *Завдання:* ознайомитись та проаналізувати конструктивістський підхід в сучасному фотомистецтві на прикладі фотографій учасників міжнародної фотовиставки PARIS PHOTO 2022

Відвідавши міжнародну щорічну фотовиставку PARIS PHOTO 2022 та ознайомившись з творчістю деяких фотографів-учасників, чії фотознімки

виконані в конструктивістській естетиці, можна зробити певні висновки. Нові інтерпретації конструктивістського підходу сучасних фотографів – це в першу чергу відображення особистості самого автора, його характеру, поглядів, філософської думки. В поєднанні з сучасними матеріалами і новітніми технологіями твір втілюється у досить незвичні фотозображення або фотопроекти. Наприклад, фотографії чудернацьких філософських конструкцій Лорена Міллет, фотознімки абстрактних геометричних композицій сучасних архітектурних просторів Хосе Герреро або пошук своєї поетичності в фотопроектах Грея Кроуфорда, чії композиції базуються інколи на геометричності та конструкції з колірних ритмів, а інколи на абстрактному геометричному світлотіньовому рисунку (як у Яромира Функе).

Підбиваючи **підсумки**, необхідно зазначити, що конструктивізм, містивши в собі потужний ідейний та творчий заряд, вплинув не тільки на мистецтво своїх часів існування, але й впливав багато десятиліть після і навіть сьогодні.

Конструктивісти зробили значний внесок в естетичний та ідейний розвиток фотомистецтва. Розроблена ними естетична концепція стала класичним методом рекламної фотографії, а поєднання фотографії, колажу та графіки дало розквіт поліграфічному дизайну.

Сучасні експерти відзначають, що конструктивізм досі зберігає свою плідність, оскільки ця концепція має соціальну спрямованість і пов'язана з активною творчою позицією митця.

Перспективи подальших досліджень в цій темі. Заглиблюючись в тему даної роботи, автор зауважив, що:

– по-перше, в конструктивістському підході працювали досить багато фотографів з різних країн і навіть континентів світу. Їх творчість і підхід висвітлити в даному дослідженні не виявилось можливим через великий об'єм матеріалу. Отже ці митці варті уваги мистецтвознавців для

розширення уявлення про масштаби впливу конструктивізму в фотомистецтві;

– по-друге, через той факт, що історія української фотографії досить мало вивчена, можна припустити, що деякі фотографи саме українського походження створювали фото зображення в конструктивістському підході в період 20-30-х рр ХХ століття або пізніше, але через пригнічення радянською владою могли залишитись не відомими. Ці припущення автор теж вважає вартими досліджень;

– по-третє, під час проведення даного дослідження автор звернув увагу на цікаві інтерпретації зйомок натюрмортів, зроблених в конструктивістському підході серед сучасних фотографів. Отже тема натюрморту в стилі конструктивізм автор теж вважає актуальною;

– в четвертих, спостерігаючи підхід фотографів-конструктивістів 20-30-х років ХХ століття і фотографів, які працюють в конструктивістському підході сьогодні, автор зауважив, що творчий процес фотографів минулого мав більше експериментальну направленість, а у фотографів сучасного часу (не комерційних фотографів) – направленість філософську. Отже автор вважає актуальним дослідження філософського змісту творчості тих сучасних фотографів, які працюють в конструктивістському підході.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеева Г. В., Купавець І. М. З історії української фотографії // Мистецькі пошуки: зб. наук.-метод. пр. Вип. 2 / СумДПУ імені А. С. Макаренка. Суми.: ТОВ «ТД «Папірус», 2012. С. 151-157.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие (перевод с англ. Самохина В.Н.). Москва: Прогресс, 1974. 386 с.
3. Асадчева Т. Архітектура та люди: у центрі столиці проходить фотовиставка відомої блогерки // Вечірній Київ. Інформаційне агентство новин, дата публікації: 14.01.2022. URL:<https://vechirniy.kyiv.ua/news/60340/> (дата звернення: 05.11.2022)
4. Бажак К. История фотографии: Возникновение изображения. Москва: АСТ-Астрель, 2006. 159 с.
5. Барт Р. «Camera lucida»: комментарий к фоторафии (перевод Рылкин М.). Москва: Ad Marginem, 1997. 227 с.
6. Беньямин В. Краткая история фотографии (перевод с немецкого Ромашко С.А.). Москва: Ад Маргинем-Пресс, 2013. 114с.
7. Бойко-Гагарін А.С. Підробка паперових грошових знаків у Російській Імперії ХІХ-початку ХХ ст. Серія Історичні науки // Вісник черкаського університету 2020. №1. Чекаси, 2020. с.148.
8. Бойко-Гагарін А.С. Фальшивомонетництво на Київщині у ХІХ-початку ХХ століття. // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Історія. Київ, 2020. №2(145). с.10-15.
9. Брендинговое агентство Валерии Репиной, Журнал. Дизайн-жизнь. Гид по стилю: конструктивизм. URL:<https://repinabrading.ru/blog/gid-po-stilyu-konstruktivizm> (дата звернення: 18.10.2022)
10. Васильева Е. Идея знака и принцип обмена в поле фотографии и системе языка. Санкт-Петербург: Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15, 2016. Вып. 1. С. 4-33.

11. Васильева Е. Фотография и феномен времени. Санкт-Петербург : Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 15, 2014. Вып. 1. С. 64-79.
12. Волков С. М. Система мистецької освіти в культурі України 90-х років ХХ століття: традиції, реформи, перспективи: дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 209 с.
13. Гейлер М. Основы композиции и художественной фотосъёмки : персональный подход к творчеству / пер. с англ. С. В. Корсакова. Москва : НТ Пресс, 2005. 218 с. : ил.
14. Горбачев Е. К. Родченко – больше, чем фотограф // Всеукраїнська наукова конференція професорсько-викладацького складу і студентів ХДАДМ за підсумками роботи 2016/2017 навчального року: збірник тез (17 травня 2017). Харків, 2017. с.101-102.
15. Гуров С. Ю. Зміст та структура художнього смаку/ режим доступу: archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/pspo/2007_13_1/doc_pdf/Gurov.st.pdf
16. Деготь Е.Ю. Проблемы модернизма в русском и советском искусстве: дис. ...канд.искусствовед. 17.00.09. Москва, 2004. 226 с.
17. Духовне оновлення суспільства / В. П. Андрущенко, Є. М. Бабосов, Л. В. Губерський та ін. Київ : Либідь, 1990. 200 с.
18. Дюжарден Э. Мастерство Food фотографии : от блюда к кадру / пер. с англ. О. И. Бубновской. Москва : Эксмо, 2014. 284 с.
19. Жолудев Н. К. Фотография от А до Я: Иллюстрированная энциклопедия. Москва: Эксмо. 2010. 554с.
20. Жолудев Н. Композиция в фотографии. Москва: Эксмо, 2012. 272 с.
21. Жулінський М. В. Методика опанування образотворчої грамоти у вищій школі засобами фотографії й малюнку // Актуальні питання мистецької освіти та виховання : зб. наук. праць / гол. ред. Ніколаї Г.Ю. Суми : ФОП Цьома С.П., 2016. Вип. 2 (8). С. 255-265.

22. Зонтаг С. О фотографии / Перевод Гольшева В.. Москва : Ад Маргинем-Пресс, 2013. 272 с.
23. Кампе Х. Я. Правила фотографии и как их нарушать / пер. с англ. Н. Е. Ершова. Москва : Эксмо, 2014. 192 с.
24. Капустин Виноградов Г. О Марии Снигиревской. Он-лайн ресурс: Музей российской фотографии. URL: <https://mrf.museumart.ru/kapustin-vinogradov-o-snigirevskoj> (дата звернення: 15.11.2022)
25. Кармазіна Н. В. Еволюція мистецького самовираження: крок від фото до відео (на матеріалі досвіду автора)) : матеріали студентської наукової онлайн-конференції «Дни науки-2020» (22 жовтня 2020 р., м. Суми). Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. С. 80-82.
26. Кармазіна Н. В. Фотографія як вид мистецтва // Мистецькі пошуки : зб. наук.-метод. праць СумДПУ ім. А.С. Макаренка. Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. Вип. 12. С. 249-255.
27. Кагушев Я. М., Шеберстов В.И. Основы теории фотографических процессов : учеб. для вузов. Москва-Ленинград : Гизлегпром, 1944. 396 с.
28. Китаев А. О Борисе Смелове. 39 с.
URL:http://mediaphilosophy.ru/library/mediaphilosophy_III/16.pdf (дата звернення: 15.11.2022)
29. Клейгорн М. Портретная фотография. Ракурс, свет, настроение, атмосфера. Искусство работы с моделью / пер. с англ., под ред. А. И. Лапина. Москва : Эксмо, 2009. 144 с.
30. Койнова Н.В. Роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в становлении образования в области промышленного дизайна. *Академический вестник УралНИИПроект РААСН*. 2011 (№1). С. 83-89.
31. Корінний М. М., Шевченко В. Ф. Короткий енциклопедичний словник з культури. Київ: Україна, 2003. 384 с.
32. Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко / А.Н. Лаврентьев. – М.: Искусство, 1992. 222 с.

33. Левчук Л. Т., Кучерюк Д. Ю., Панченко В. І. Естетика: Підручник / За заг. ред. Л. Т. Левчук. Київ: Вища школа, 1997. 399 с.
34. Литвиненко А. В. Розвиток художньо-естетичних смаків молоді засобами художньої фотографії // Мистецькі пошуки: зб. наук.-метод. пр. Вип. 3 / СумДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми.: ТОВ «ВПП «Фабрика друку», 2013. С. 117-121.
35. Львова Е. П., Сарабьянов Д. В., Кабкова Е. П. и др. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 464 с.
36. Мазепа В.И., Несторенко В.Г, Малахов В.А. и др. Эстетическое сознание и художественная культура (проблемы взаимодействия). Київ : Наукова думка, 1983. 280 с.
37. Манин В.С. Неискусство как искусство. СПб., 2006. С. 117.
38. Масол Л. М., Ничкало С. А., Веселовська Г. І., Онищенко О. І. Художня культура України: Навч. пос.; за заг. ред. Л. М. Масол. Київ : Вища школа, 2006. 239 с.
39. Морозов С. А. Русская художественная фотография: очерки из истории фотографии, 1836-1917. Москва : Искусство, 1955. 182 с.
40. Морозов С. Искусство видеть: очерки из истории фотографии. Москва: Искусство, 1963. 272 с.
41. Морозов С. Фотография среди искусств. Москва : Планета, 1971. 104 с.
42. Новинний ресурс Творче об'єднання Український дощ: Яким вийшов 25-й салон Paris Photo, де було представлено галереї з 29 країн світу.
URL:https://ukrain.com/yakim_vijshov_25-j_salon_paris_photo-de_bulo_predstavleno_galerei_z_29_krain_svitu_foto.html.
43. Обухов А.С., Умярова Д.К. Фотография как инструмент исследования. Текст научной статьи по специальности «Науки об образовании». «Исследователь» / Researcher №2, 2020, с.129-136

44. Он-лайн ресурс о фотографии Prophotos: Prophotos/Уроки фотографии/История фотографии/Конструктивизм: История конструктивизма, дата публикации 09.10.2009. URL: <https://prophotos.ru/lessons/6767-konstruktivizm> (дата звернення 10.09.2022)
45. Он-лайн ресурс о фотографии Фотожурнал ХЭ: История и стили: Конструктивизм. URL: <http://art.photo-element.ru/analysis/constructivism/constructivism.html> (дата звернення 1.11.2022)
46. Он-лайн ресурс: Музей российской фотографии.
URL: <https://mrf.museumart.ru/collection/mariya-snigirevskaya> (дата звернення: 15.11.2022)
47. Онищенко О., Довженко О. Міфотворчість і художня спадщина // Етика, естетика і теорія культури. Київ : Вища школа, 1992. Вип. 37. С. 85-92.
48. Панфилов Н.Д., Панфилова М.Н. Искусство фотографии. Москва: Просвещение, 1985. 160 с.
49. Пенязь Т.О., викладач I категорії, Кропивницький будівельний коледж
Особливості художньої мови конструктивізму: збірник наукових праць за матеріалами IV всеукраїнської науково-практичної конференції студентів, молодих вчених і науково-педагогічних працівників «Архітектурний рисунок у контексті професійної освіти». Полтавський національний технічний університет ім. Юрія Кондратюка, Навчально-науковий інститут архітектури та будівництва, кафедра основ архітектури, 06 листопада 2018. 139 с.
50. Петкова С. М. Справочник по мировой культуре и искусству. Ростов н/Д: Фенікс, 2007. Изд. 4-е. 506 с.
51. Петровская Е. Теория образа. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2011. 283 с.
52. Пилип'юк В. Естетичний аспект фотомистецтва // режим доступу. — <http://www.lnu.edu.ua/faculty/jur/vypusk7/n11/tv11-12.pdf>

53. Подкопова А.Г. Конструктивизм – исток технологического искусства // Этюды культуры: материалы всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых (Томск, 17 апреля 2012 г) / отв.редактор Черняк Э.И., 2012. с.26-30.
54. Поляк Г. Н. Як виникла фотографія. Київ : Молодий Більшовик, 1938. 87 с. : іл.
55. Пунш Е. О Марии Снигиревской. Он-лайн ресурс: Музей Органической Культуры: раздел Музей российской фотографии.
URL:<https://mrf.museumart.ru/punsh-o-snigirevskoj> (дата звернення: 15.11.2022)
56. Пьянкова З. Роль и значение Авангарда в истории фотографии (от истоков до начала XX века) // Центр научного сотрудничества «Интерактив плюс»: документ конференции. Москва, 2017. 10 с.
57. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург: Клаудберри, 2014. URL: <http://maxima-library.org/knigi/genre/b/363124?format=read> (дата звернення: 1.09.2022).
58. Скатерщиков В. К. Твой эстетический вкус. Москва : Знание, 1963. 132 с.
59. Смерж Л. О. Эстетика : Навч. посібник. Київ : Кондор, 2005. 333 с.
60. Снигиревская Мария Романтический конструктивизм Марии Снигиревской. 25 лет. Союз фотохудожников России.
URL:http://www.photounion.ru/Show_Album.php?anum=33001 (дата звернення: 19.10.2022)
61. Сосна Н. Фотография и образ: визуальное, непрозрачное, призрачное. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. 200 с.
62. Стигнеев В. Т. Век фотографии, 1894-1994 : очерки истории отечественной фотографии. Москва : ЛИБРОКОМ, 2011. Изд. 4-е. 389 с.
63. Стройка Гид он-лайн издание. Конструктивизм. Особенности стиля и его отличие от функционализма, URL:<https://stroyka->

gid.ru/architecture/konstruktivizm-osobennosti-stilya-i-ego-otlichie-ot-funktionalizma.html (дата звернення: 21.10.2022)

64. Супрун О. Українське фотомистецтво // «Світло й тінь» : фотомистецький журнал, 1994. № 4. 21 с.
65. Трачун А. И. История украинской фотографии XIX-XXI века. Киев : Балтия-Друк, 2014. 255 с.
66. Трачун О. Й. Фотографія в Україні 1839-2010. Харків : «Видавництво САГА», 2010. 216 с.
67. Фоменко А.Н. Эстетика советского фотоавангарда 1920-х-1930-х годов: дисс. ... канд. философ. наук: 09:00:04 Санкт-Петербург, 2006. 208 с.
68. Фотографирование векселей. *Харьковские ведомости*. 1910. 11 июня. (№420). с.2.
69. Цукерман Д. Все секреты цифровой фотографии. Как сделать суперкадр / пер. с англ. Москва: Астрель : Кладезь, 2013. 176 с
70. Чибисов К. В. Очерки по истории фотографии. Москва: Искусство, 1987. 254 с.
71. Чибисов К. В. Фотография в прошлом, настоящем и будущем. Москва: Наука, 1988. 174 с.
72. Чмырева И. Переоценка ценностей. Часть третья // Недооцененные. URL: <https://www.colta.ru/articles/specials/353-pereotsenka-tsennostey-chast-tretya> (дата звернення: 10.11.2022).
73. Шимолин В. Фотомонтаж как жанр документального искусства // Информационный ресурс современной периодики: Журналистика-2015: сборник тезисов. Минск, 2015. с.104-108.
74. Элам К. Геометрия дизайна: пропорции и композиция. Санкт-Петербург: Питер, 2011. 109 с.
75. Эстетическая культура и эстетическое воспитание. Москва: Просвещение, 1983. 512 с.

76. Яців Р. Художня культура: Навчальний посібник для вчителя ЗНЗ та студентів художніх ВНЗ. Львів: Артклас, 2009. Ч. I. 88 с.
77. Яців Р. Художня фотографія. Львів: Артклас, 2010. № 1. С. 14-21.
78. About Jose Guerrero/Lensculture. URL: <https://www.lensculture.com/jguerrero> (дата звернення: 14.11.2022)
79. Anna Gromovová, Průkopníci české abstraktní fotografie Jaroslav Rössler a Jaromír Funke: Bakalářská práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze — Praha, 08.09.2014. 87 p.
80. Bending space: Georges Rousse and The Durham Project/Southern documentary Fund. URL: <https://southerndocumentaryfund.org/bending-space-georges-rousse-and-the-durham-project/> (дата звернення: 13.11.2022)
81. Birgus V. Jaromír Funke Avantgardni fotograf. — Praha: Kant, 2014. 60 с.
82. Birgus, V. (2001). Jaroslav Rössler. Praha: Torst. 184с.
83. Birgus, V. (2003). Fotografická tvorba 1919-1935. In: Jaroslav Rössler: Fotografie. Koláže. Kresby. Praha: Kant. 151с.
84. Calvo I. El lenguaje fotográfico de José Guerrero/Ah magazine. 10.02.2015. URL: <http://www.ahmagazine.es/el-lenguaje-fotografico-de-jose-guerrero/> (дата звернення: 14.11.2022)
85. Digital arts and editorial platform WeTransfer Kate Jackling – Still life plant photography with a reflective twist. URL: <https://wepresent.wetransfer.com/stories/kate-jackling-fifty-fifty> (дата звернення: 10.11.2022)
86. Digital art from Kate Jackling. URL: <https://www.katejackling.com>
87. FG Photography Фотограф Флора Гаценко. URL: <https://www.facebook.com/fgphotography88> (дата звернення: 05.11.2022)
88. Fragner G. Funkeho na Státní grafické škole v Praze. — Praha: Kant, 2016. 157с.
89. Georges Rousse/Biography. URL: <https://georgesrousse.com/en/biography/> (дата звернення: 13.11.2022)

90. Georges Rousse/The Exhibitions/Kochi-Muziris Biennale 2018
URL:<https://www.georgesrousse.com/en/news/article/map-project-space/> (дата звернення: 13.11.2022)
91. Gray cloth. Essay collection focused on the aesthetic and moral problems of the power of photographs and the relationship of photography to art conscience, and knowledge. 8vo 8” – 9” tall; 207 p.
92. Grey Crawford. The Helsinki School. Persons Projects Gallery
URL:<https://www.personsprojects.com/artists/grey-crawford?x=bio> (дата звернення: 12.11.2022)
93. Hubertus von Amelnxen on Grey Crawford. Texts/Artists/Grey Crawford.
URL: <https://www.personsprojects.com/artists/grey-crawford?x=texts&article=960> (дата звернення: 12.11.2022)
94. Kirschner Z. Josef Sudek. Panorama: edice fotografie – osobnosti. — Praha: Panorama, 1982. 232 с.
95. Laurent Millet. Présentation. Contacts. URL: <https://www.laurent-millet.com/Presentation-Contacts> (дата звернення: 11.11.2022)
96. Moholy-Nagy L. Malerei Fotografie Film. - Munchen: Albert Langen Verlag, 1925. 140 с.
97. Molderings H. Photographic History in the Spirit of Constructivism Reflections on Walter Benjamin’s “Little History of Photography”. *Art in Translation*. 2014. Vol.6, Issue 3. P. 317-344.
98. PARIS PHOTO 2022: фотовиставка-ярмарок.
URL:<https://www.parisphoto.com/en-gb.html> (дата звернення: 15.11.2022)
99. Pastor S., Dietrich G. Czech Fundamental. — Praha: Artinbox Gallery and Kant, 2015, 168 с.
100. Pilven M. A peu prés Euclide. Laurent Millet. URL:<https://www.laurent-millet.com/A-peu-pres-Euclide> (дата звернення: 11.11.2022)
URL:<https://wepresent.wetransfer.com/artists/kate-jackling> (дата звернення: 10.11.2022)

ДОДАТКИ

СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Олександр Родченк. Пожежна драбина, 1925
2. Олександр Родченко. Сходи, 1930
3. Олександр Родченко. Піонер-трубач, 1930
4. Олександр Родченко. Будинок зверху вниз, 1928
5. Олександр Родченко. Шуховська вежа, 1929
6. Олександр Родченко. Виливки для кермів. 1929
7. Олександр Родченко, Фотомонтаж
8. Олександр Родченко. Агітаційний плакат «Ленгиз книги по всем отраслям знания» 1924
9. Борис Ігнатович. Сходи в гуртожитку, 1929
10. Борис Ігнатович. Атланти. При вході до Ермітажу, 1931
11. Борис Ігнатович. Душ, 1935
12. Ель Лисицький. Runner in the City (Experiment for a Fresco for a Sports-Club) 1926 / The Museum of Modern Art, New York. Thomas Walther Collection
13. Ель Лисицький. Обкладинка для Америки: Розвиток стилю в нових будівлях у Сполучених Штатах (Нові способи будівництва у світі) 1929-1930 / Thomas Walther Collection. Gift of Henri Cartier-Bresson
14. Густав Клуцис. Спорт. Фотомонтаж, 1923 г.
15. Ласло Мохой-Надь. Балкони Баухауза, 1926 / 1999 George Eastman House, Rochester, NY
16. Ласло Мохой-Надь. З моста, 1925
17. Ласло Мохой-Надь, «Eifersucht». Фотомонтаж 1927 / 1999 George Eastman House, Rochester, NY

- 18.Ласло Мохой-Надь. «Love your neighbor. Murder on the railway line».
Фотомонтаж, 1925 г / Estate of László Moholy-Nagy. Artists Rights Society
(ARS), New York
- 19.Яромир Функе. «Student Dormitory – Brno», 1930 г. / The J. Paul Getty
Museum, Los Angeles, California
- 20.Яромир Функе. Натюрморт з маленькою кулею, 1923
- 21.Яромир Функе, Композиція (Біла куля і скляний куб), 1923
- 22.Яромир Функе. Пляшки у відображенні, 1930
- 23.Яромир Функе. Thermal power plant, 1932
- 24.Ярослав Ресслер. Без назви II, 1923
- 25.Ярослав Ресслер. Opus I, 1919-1920 / Галерея Moravská в м.Брно
- 26.Ярослав Ресслер. Без назвию Фотомонтаж, 1931
- 27.Ярослав Ресслер. Без назви. Варіація В, 1966 / Galerie art Světlana a Luboš
Jelinkovi, Chrudim, Czech Republic
- 28.Йозеф Судек. Рекламна фотографія, 1932-1936
- 29.Франтішек Дртікол. Оголена,1927 / Museum of Decorative Arts in Prague
- 30.Франтішек Дртікол. Композиція, 1929 / Galerie AmbrosianA, Brno, Czech
Republic
- 31.Франтішек Дртікол. Рух, 1927 / Museum of Decorative Arts in Prague
- 32.Георгій Кепес. Untitled, String-structure-lines-circles, 1940
- 33.Георгій Кепес. The new landscape in art and science, 1956
- 34.Георгій Кепес. The two faces of Juliet, 1937-1939
- 35.Гергій Кепес. Без назви. Фотограма, 1981
- 36.Орасіо Коппола. Mateo y su Victoria, 1931 / La Ruche Gallery, Buenos Aires
- 37.Орасіо Коппола. Toldos, 1931 / La Ruche Gallery, Buenos Aires
- 38.Орасіо Коппола. Обеліск, Буенос-Айрес, 1936
- 39.Орасіо Коппола. Esquina del Diagonal Norte ha Suipacha, Buenos Aires 1936
- 40.Пол Стренд. Абстракція. Тіні на порозі, 1916-1917 / Getty Museum
Collection, New York

41. Пол Стренд. Under the EL. 1915 / 1920 / Getty Museum Collection, New York
42. Пол Стренд. From the Viaduc. Shadows, 1916-1917 / Getty Museum Collection, New York
43. Моріс Табард. Композиція, 1950 / Jackson Fine art. Private collections salon&sale
44. Марія Снігеревська. Натюрморт з абажуром, 1992
45. Марія Снігеревська. До ст. метро Василеостровська, 1993
46. Марія Снігеревська. Портрет з дзеркалом, 1993
47. Марія Снігеревська. Двір на 21-ій лінії, 1993
48. Марія Снігеревська. Дробина і тінь, 1993
49. Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Надія, 2019
50. Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Люба, 2020
51. Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Олег, 2022
52. Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Олексій, 2019
53. Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Макс&Надія, 2018
54. Лорен Милле (Франція)
55. Лорен Милле (Франція)
56. Лорен Милле (Франція)
57. Лорен Милле (Франція)
58. Грей Кроуфорд. El Mirage #12, 1976 / Persons Projects Gallery, Berlin
59. Грей Кроуфорд. Umbra #48, 1977 / Persons Projects Gallery, Berlin
60. Грей Кроуфорд. Chroma #121 , 1981/ Persons Projects Gallery, Berlin
61. Грей Кроуфорд. Chroma #28, 1980 / Persons Projects Gallery, Berlin
62. Жорж Руссо. Токіо 2017
63. Жорж Руссо. Arles, 2006
64. Жорж Руссо. Chasse-sur-Rhone 2010
65. Хосе Герреро. BRG-037, 2020
66. Хосе Герреро. BRG-031, 2020

- 67.Хосе Герреро. BRG-023, 2020
- 68.Хосе Герреро. BRG-03, 2020
- 69.Кейт Джеклинг. Blinded by the light $\frac{3}{4}$
- 70.Кейт Джеклинг. Diu nuditate 4/7
- 71.Кейт Джеклинг. Babinets playground 2/4
- 72.Кейт Джеклинг. Diu nuditate 2/7
- 73.Олександр Родченко, портрет художника Олександра Шевченка, 1924.
Подвійна експозиція.

ІЛЮСТРАЦІЇ



1. Олександр Родченко. Пожежна драбина, 1925



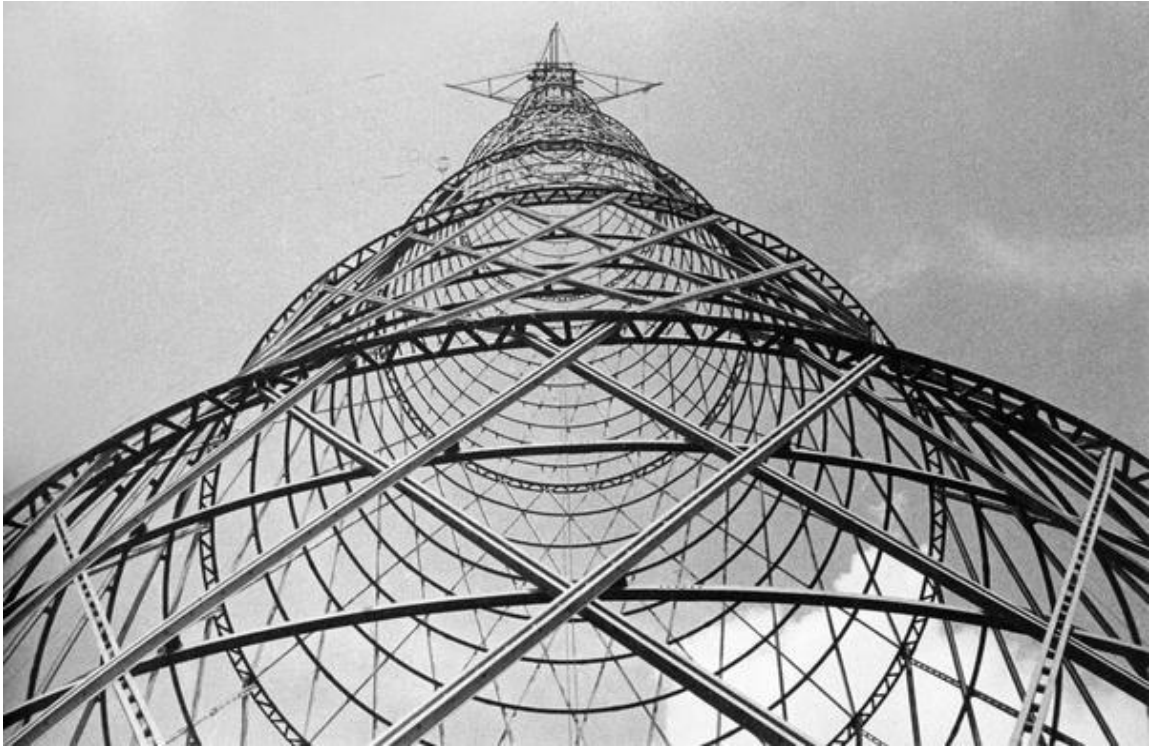
2. Олександр Родченко. Сходи, 1930



3. Олександр Родченко. Піонер-трубач, 1930



4. Олександр Родченко. Будинок зверху вниз, 1928



5. Олександр Родченко. Шуховська вежа, 1929



6. Олександр Родченко. Виливки для кермів. 1929



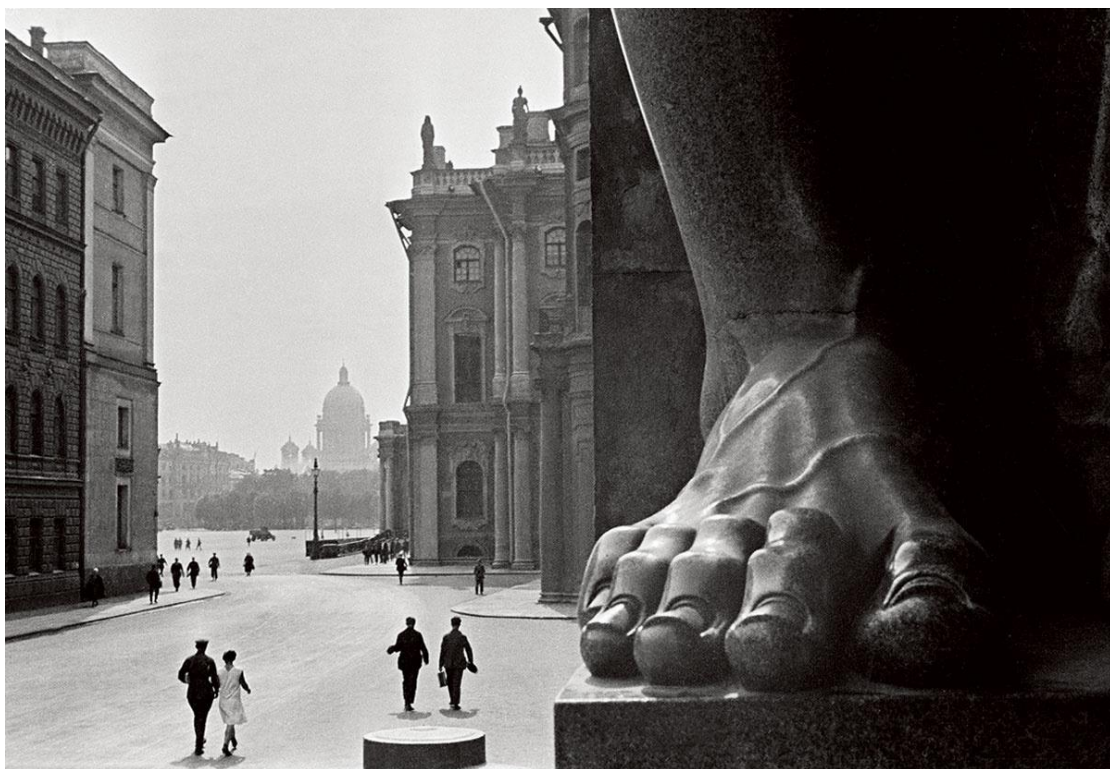
7. Олександр Родченко, Фотомонтаж



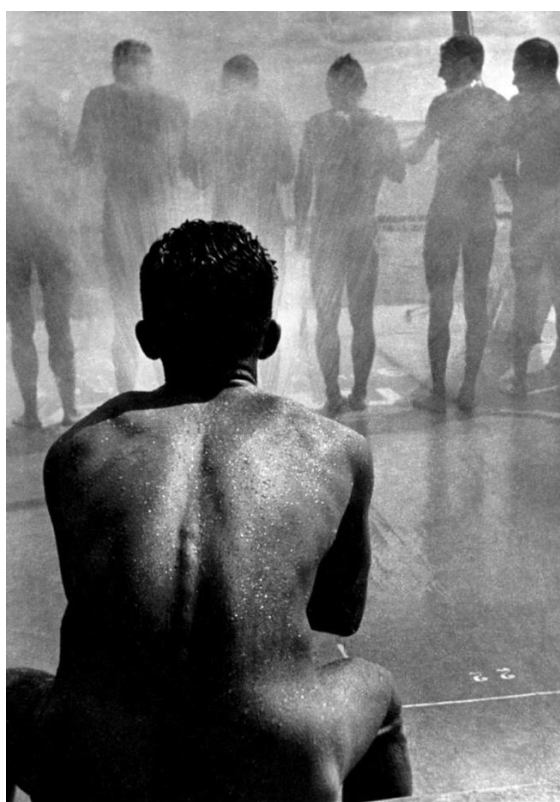
8. Олександр Родченко. Агітаційний плакат «Ленгиз книги по всем отраслям знания» 1924



9. Борис Ігнатович. Сходи в гуртожитку, 1929



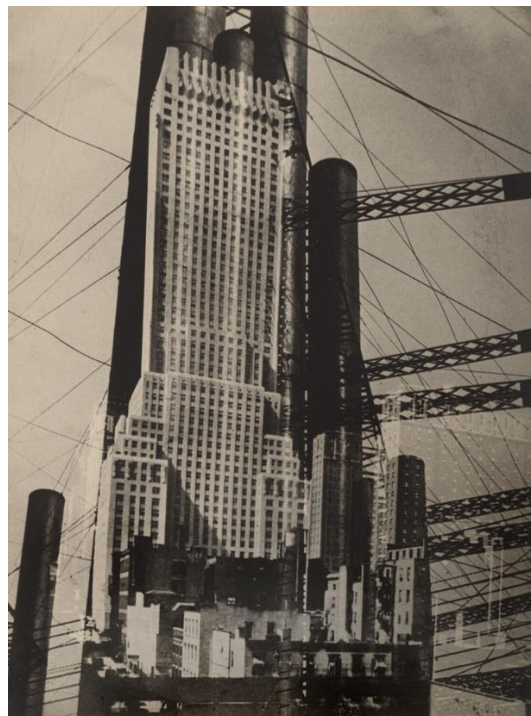
10. Борис Ігнатович. Атланти. При вході до Ермітажу, 1931



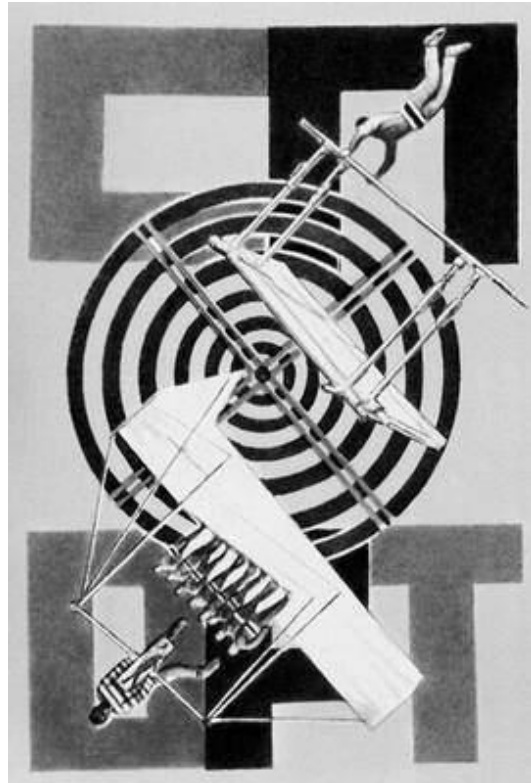
11. Борис Ігнатович. Душ, 1935



12.Ель Лисицький. Runner in the City (Experiment for a Fresco for a Sports-Club) 1926 / The Museum of Modern Art, New York. Thomas Walther Collection



13.Ель Лисицький. Обкладинка для Америки: Розвиток стилю в нових будівлях у Сполучених Штатах (Нові способи будівництва у світі) 1929-1930 / Thomas Walther Collection. Gift of Henri Cartier-Bresson



14.Густав Клуцис. Спорт. Фотомонтаж, 1923 г.



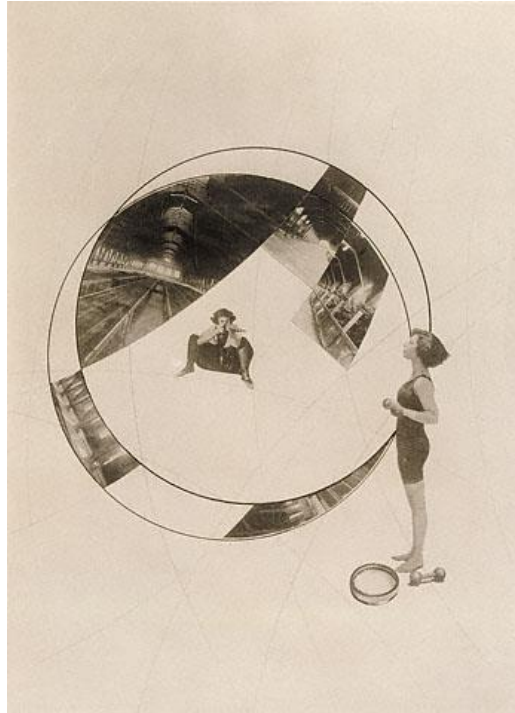
15.Ласло Мохой-Надь. Балконы Баухауза, 1926 / 1999 George Eastman House,
Rochester, NY



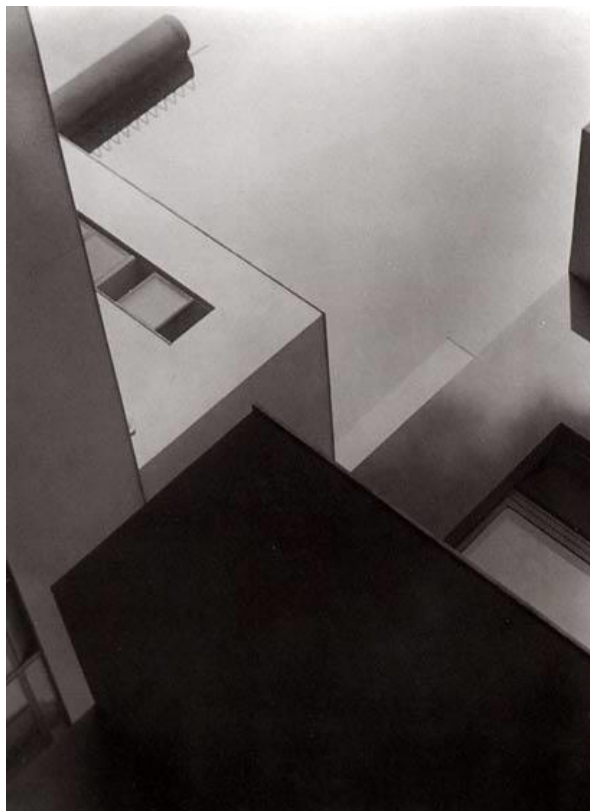
16.Ласло Мохой-Надь. 3 моста, 1925



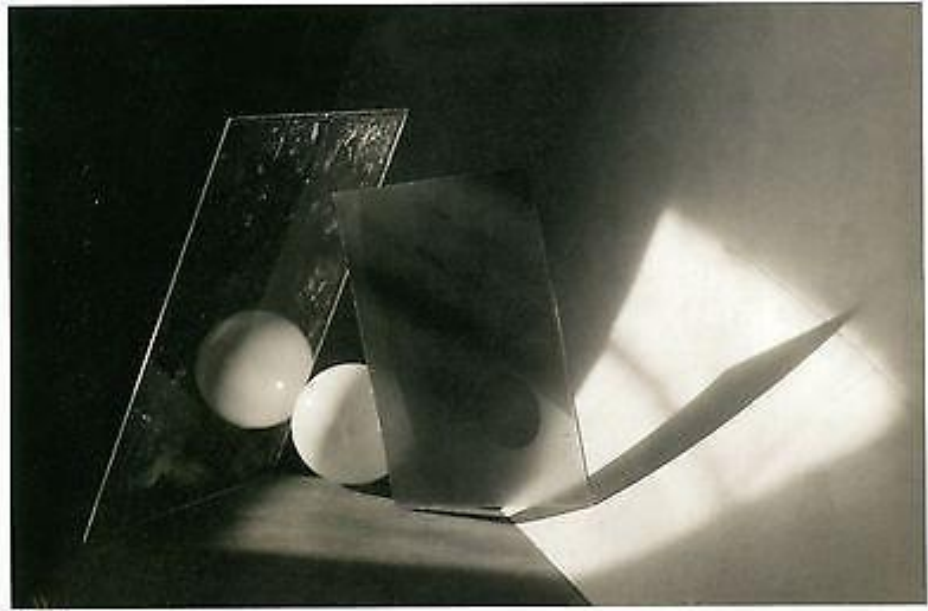
17.Ласло Мохой-Надь, «Eifersucht». Фотомонтаж 1927 / 1999 George Eastman House, Rochester, NY



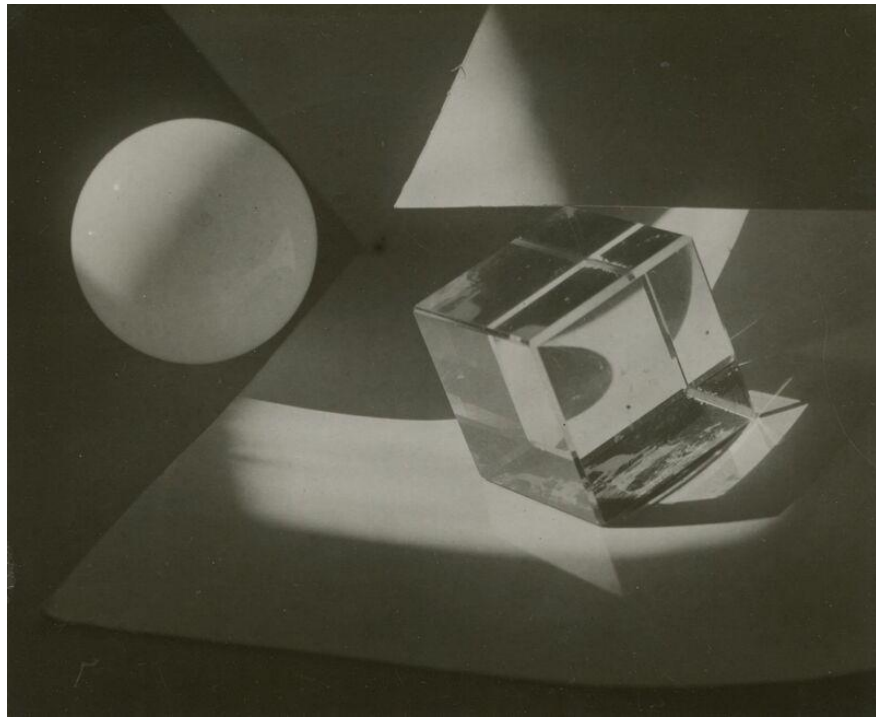
18.Ласло Мохой-Надь. «Love your neighbor. Murder on the railway line».
Фотомонтаж, 1925 г / Estate of László Moholy-Nagy. Artists Rights Society
(ARS), New York



19.Яромир Функе. «Student Dormitory – Brno», 1930 г. / The J. Paul Getty
Museum, Los Angeles, California



20. Яромір Функе. Натюрморт з маленькою кулею, 1923



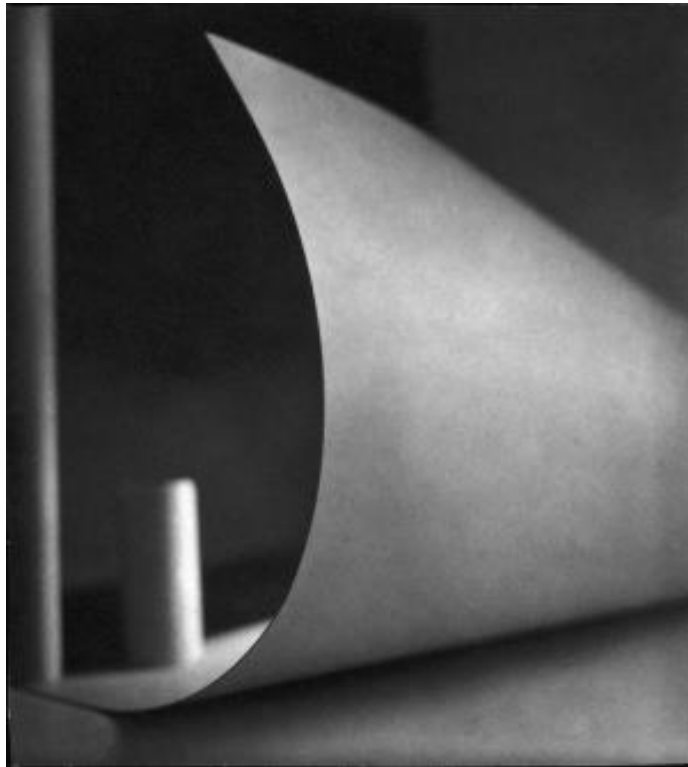
21. Яромір Функе, Композиція (Біла куля і скляний куб), 1923



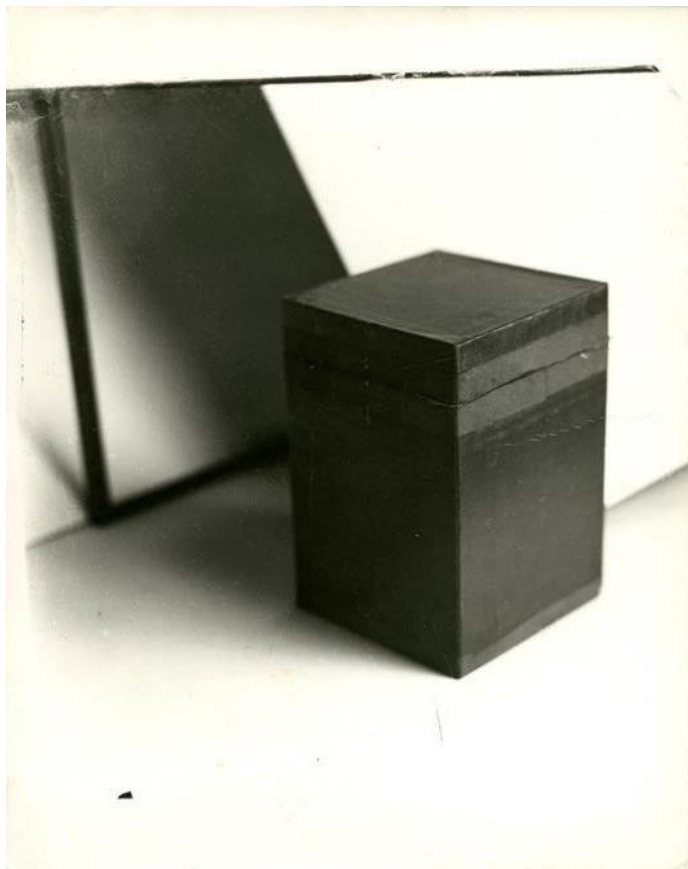
22. Яромир Функе. Пляшки у відображенні, 1930



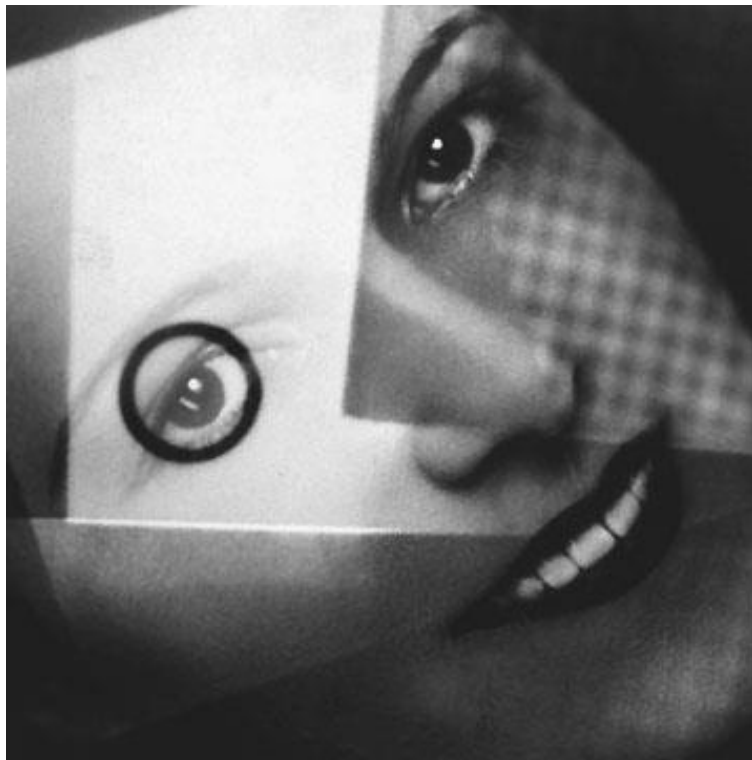
23. Яромир Функе. Thermal power plant, 1932



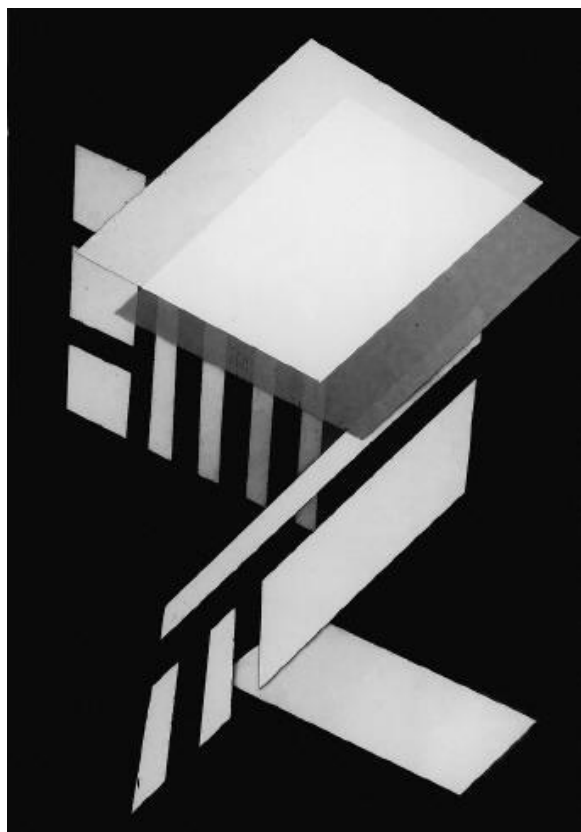
24. Ярослав Ресслер. Без назви II, 1923



25. Ярослав Ресслер. Opus I, 1919-1920 / Галерея Moravská в м.Брно



26. Ярослав Ресслер. Без назвию Фотомонтаж, 1931



27. Ярослав Ресслер. Без назви. Вариация В, 1966 / Galerie art Světлана a Luboš Jelinkovi, Chrudim, Czech Republic



28.Йозеф Судек. Рекламна фотографія, 1932-1936



29.Франтішек Дртікол. Оголена,1927 / Museum of Decorative Arts in Prague



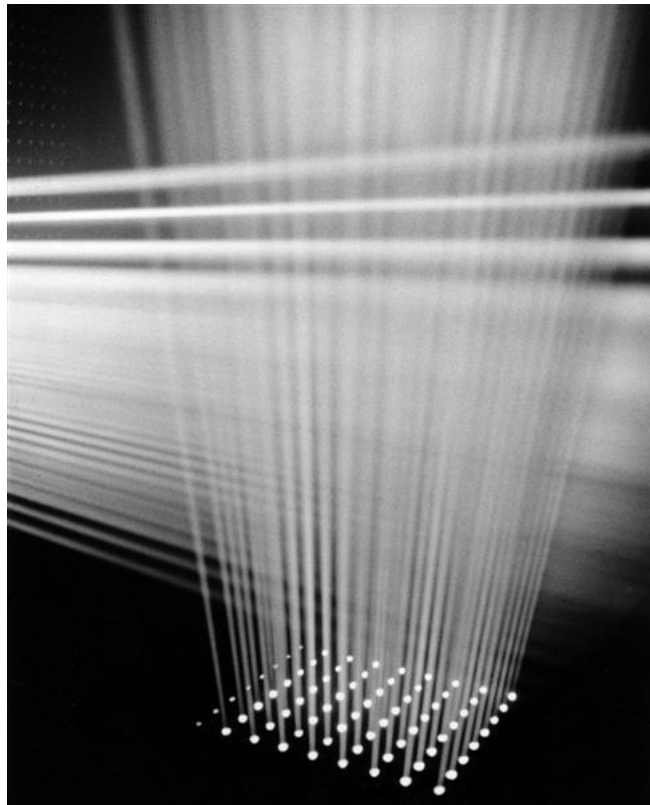
30. Франтішек Дртікол. Композиція, 1929 / Galerie Ambrosiana, Brno, Czech Republic



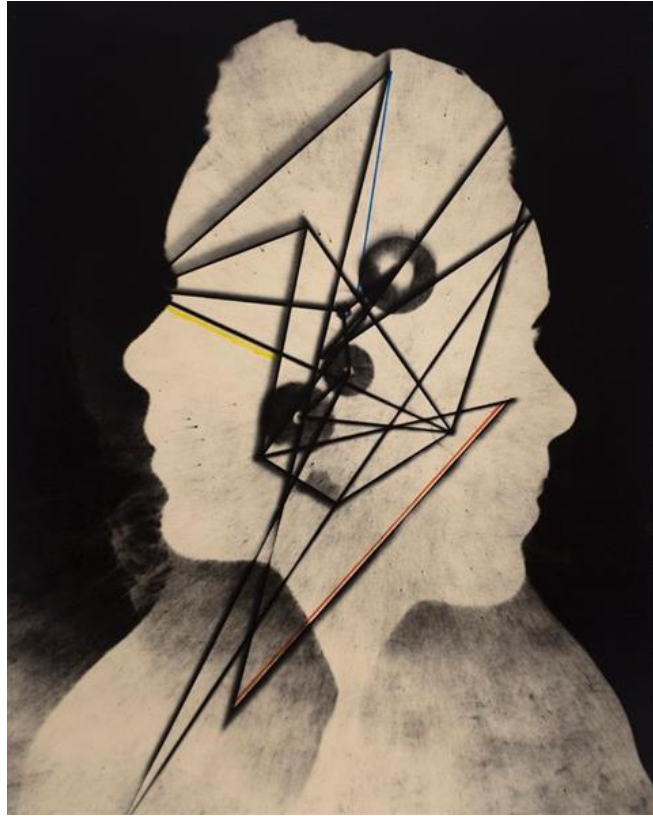
31. Франтішек Дртікол. Рух, 1927 / Museum of Decorative Arts in Prague



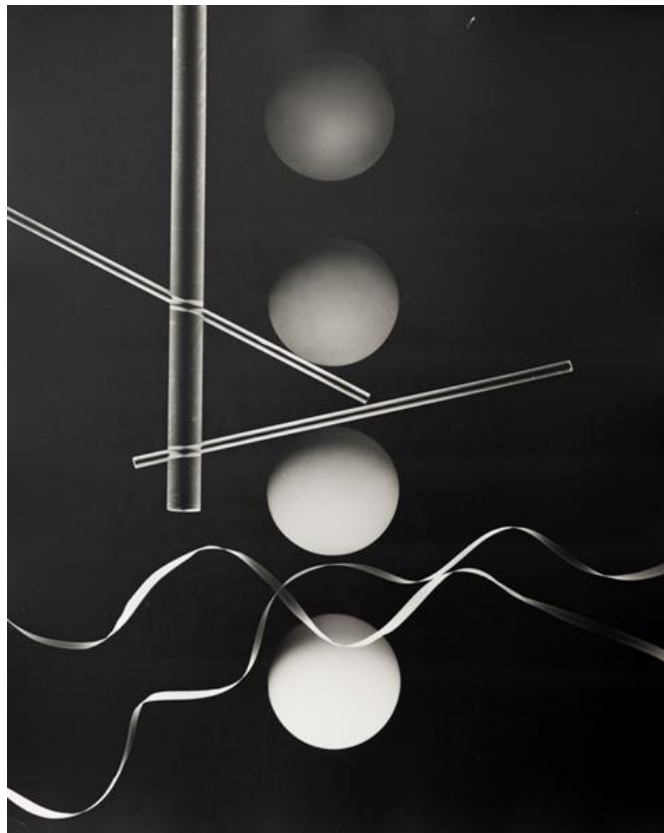
32.Георгій Кеpec. Untitled, String-structure-lines-circles, 1940



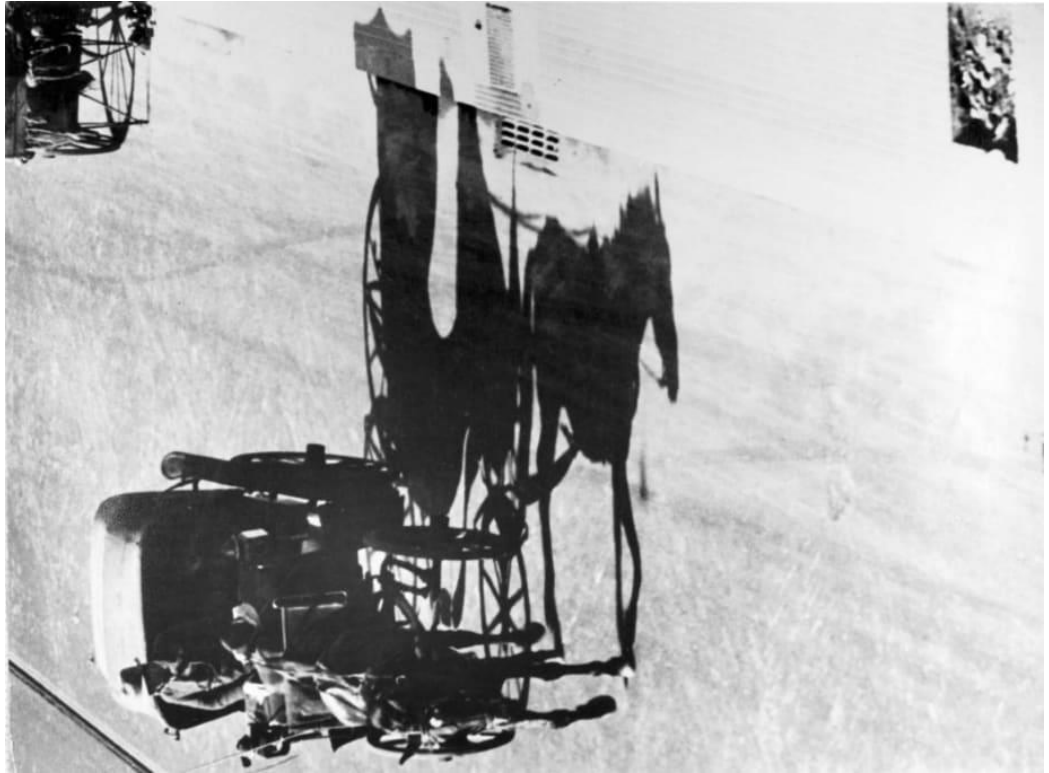
33.Георгій Кеpec. The new landscape in art and science, 1956



34.Георгій Кепес. The two faces of Juliet, 1937-1939



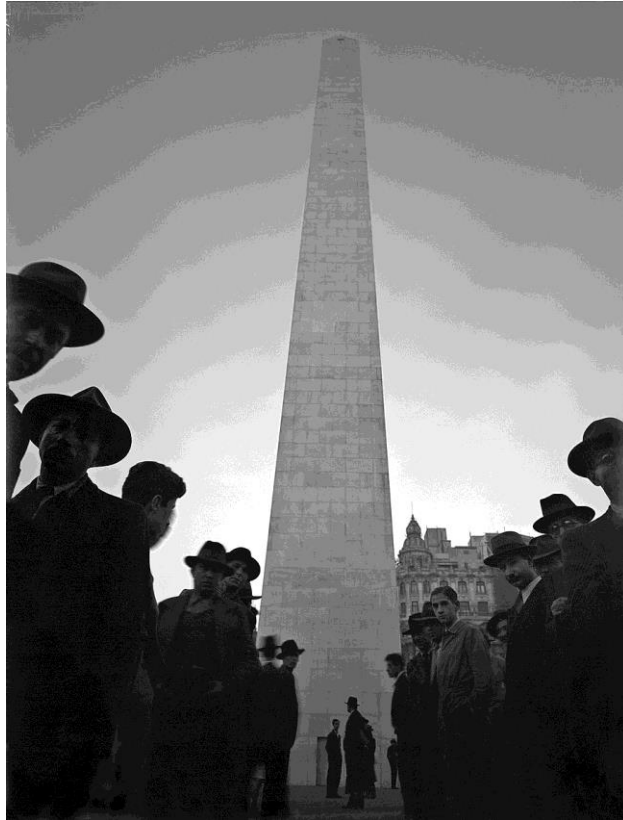
35.Гергій Кепес. Без назви. Фотограма, 1981



36.Орасіо Коппола. Mateo y su Victoria, 1931 / La Ruche Gallery, Buenos Aires



37.Орасіо Коппола. Toldos, 1931 / La Ruche Gallery, Buenos Aires



38. Орасіо Коппола. Обеліск, Буенос-Айрес, 1936



39. Орасіо Коппола. Esquina del Diagonal Norte ha Suipacha, Buenos Aires 1936



40. Пол Стренд. Абстракція. Тіні на порозі, 1916-1917 / Getty Museum Collection, New York



41. Пол Стренд. Under the EL. 1915 / 1920 / Getty Museum Collection, New York



42. Пол Стренд. From the Viaduc. Shadows, 1916-1917 / Getty Museum Collection, New York



43. Моріс Табард. Композиція, 1950 / Jackson Fine art. Private collections salon&sale



44.Марія Снігеревська. Натюрморт з абажуром, 1992



45.Марія Снігеревська. До ст.метро Василеостровська, 1993



46.Марія Снігеревська. Портрет з дзеркалом, 1993



47.Марія Снігеревська. Двір на 21-ій лінії, 1993



48.Марія Снігеревська. Дробина і тінь, 1993



49.Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Надія, 2019



50.Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Люба, 2020



51.Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Олег, 2022



52.Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Олексій, 2019



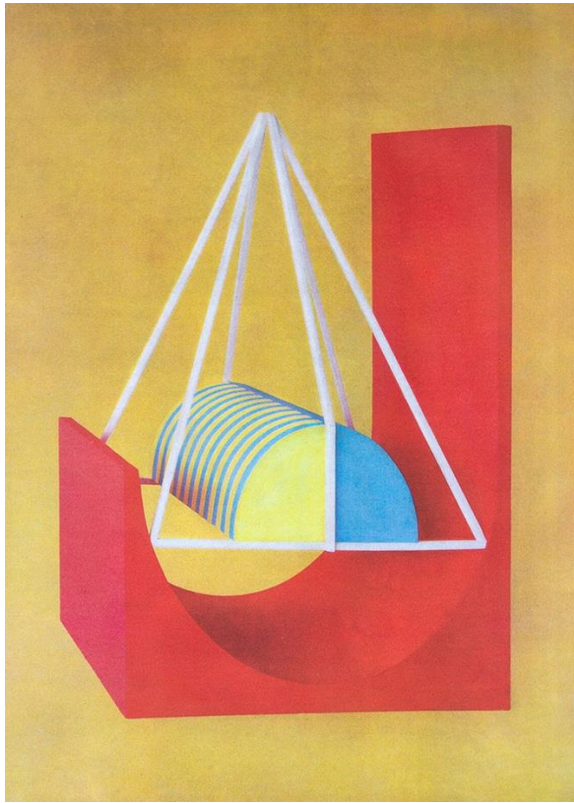
53.Флора Гаценко. Серія «Портрети з плоті і бетону». Макс&Надія, 2018



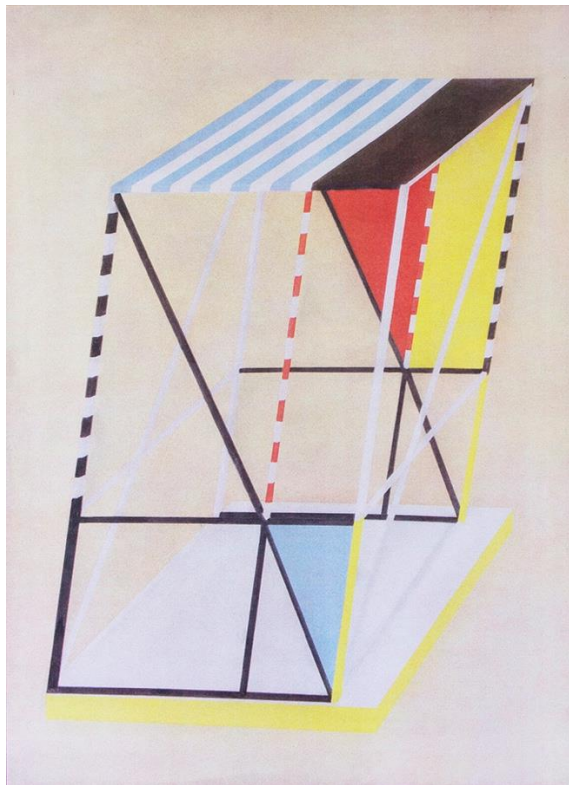
54.Лорен Милле



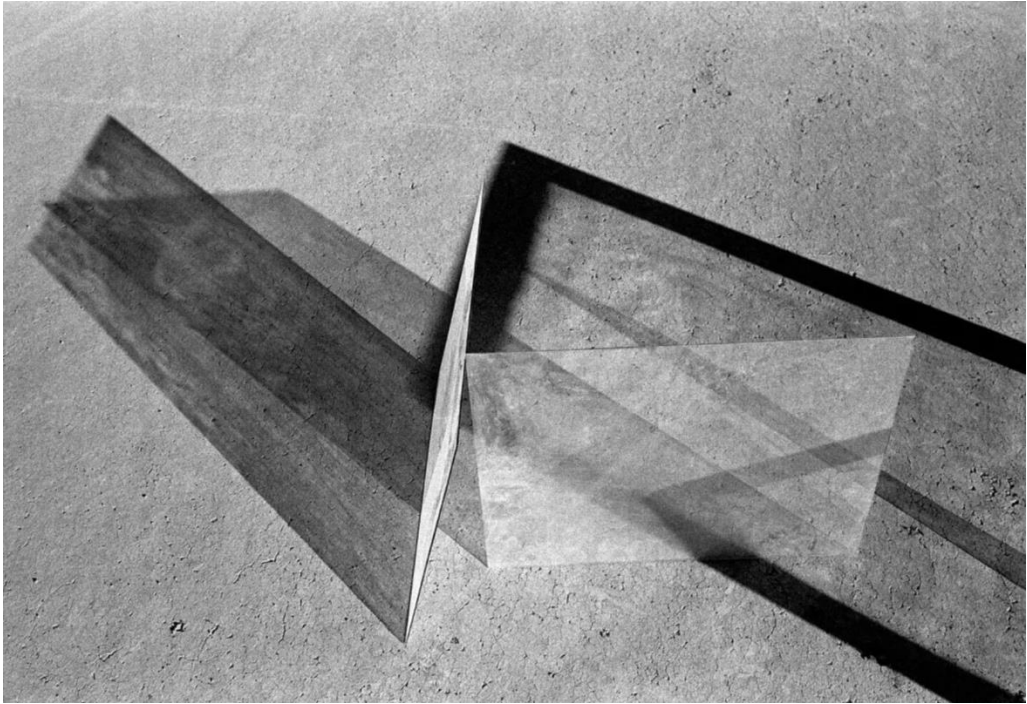
55.Лорен Милле



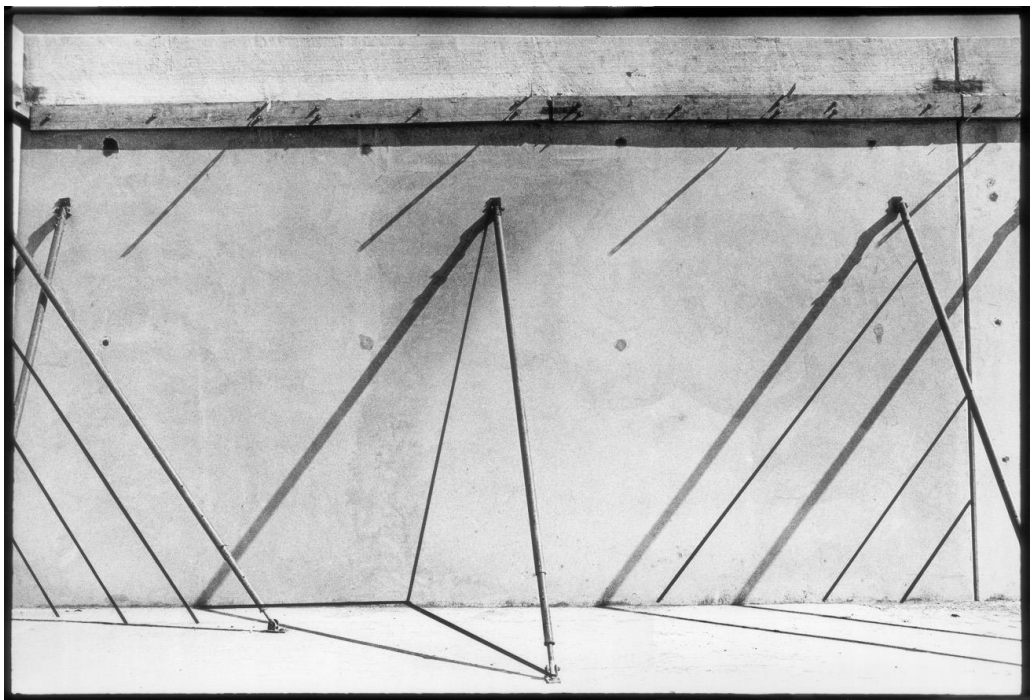
56.Лорен Милле



57.Лорен Милле



58. Грей Кроуфорд. El Mirage #12, 1976 / Persons Projects Gallery, Berlin



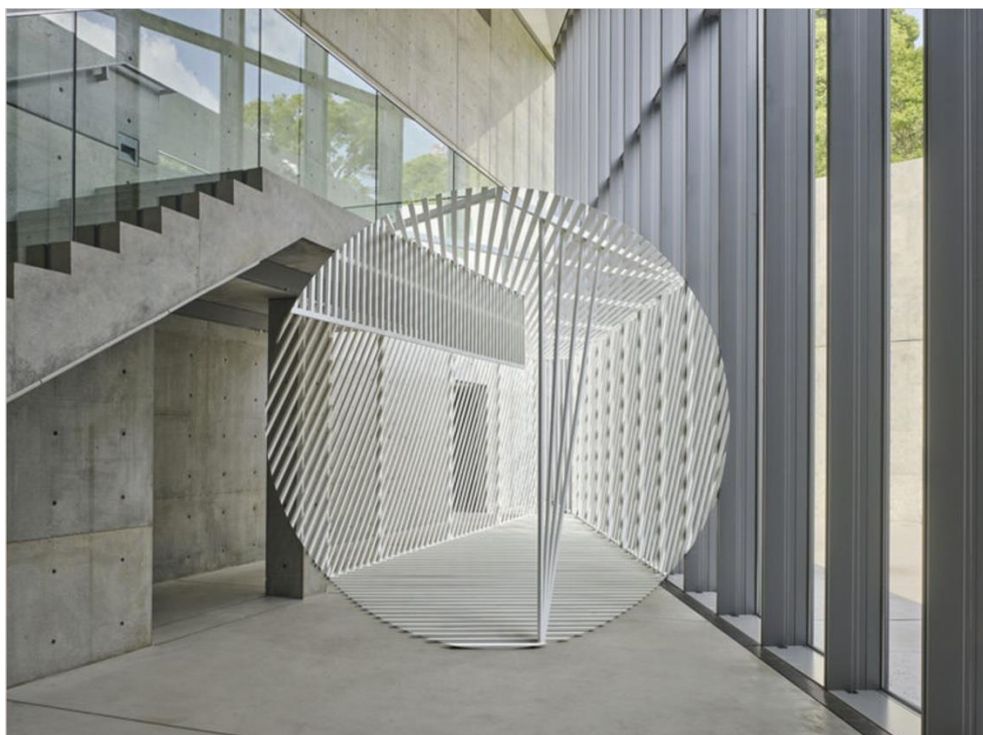
59. Грей Кроуфорд. Umbra #48, 1977 / Persons Projects Gallery, Berlin



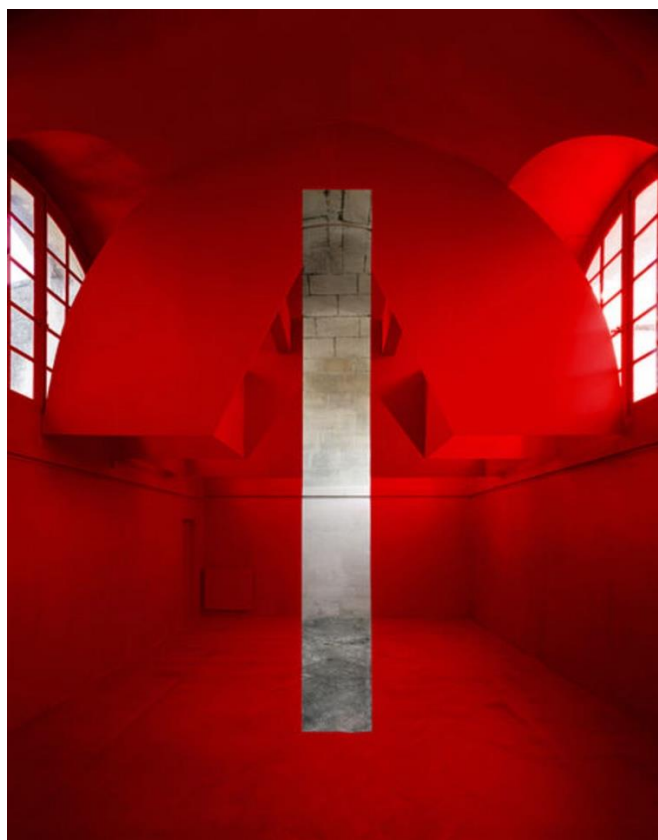
60. Грей Кроуфорд. Chroma #121 , 1981/ Persons Projects Gallery, Berlin



61. Грей Кроуфорд. Chroma #28, 1980 / Persons Projects Gallery, Berlin



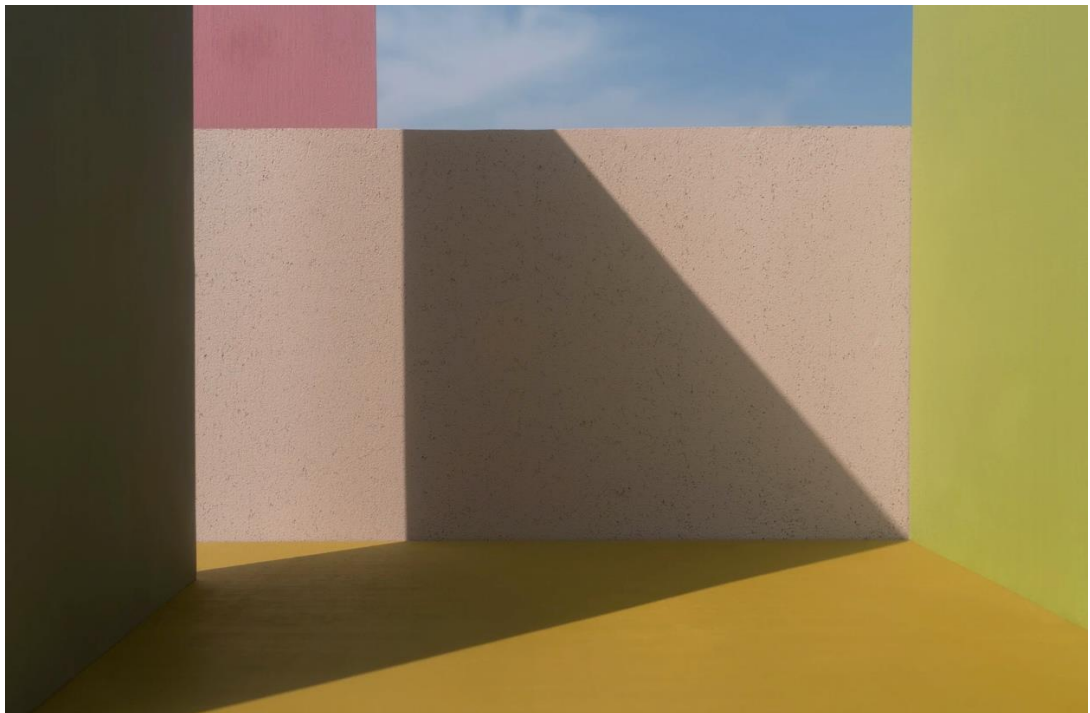
62. Жорж Руссо. Токио 2017



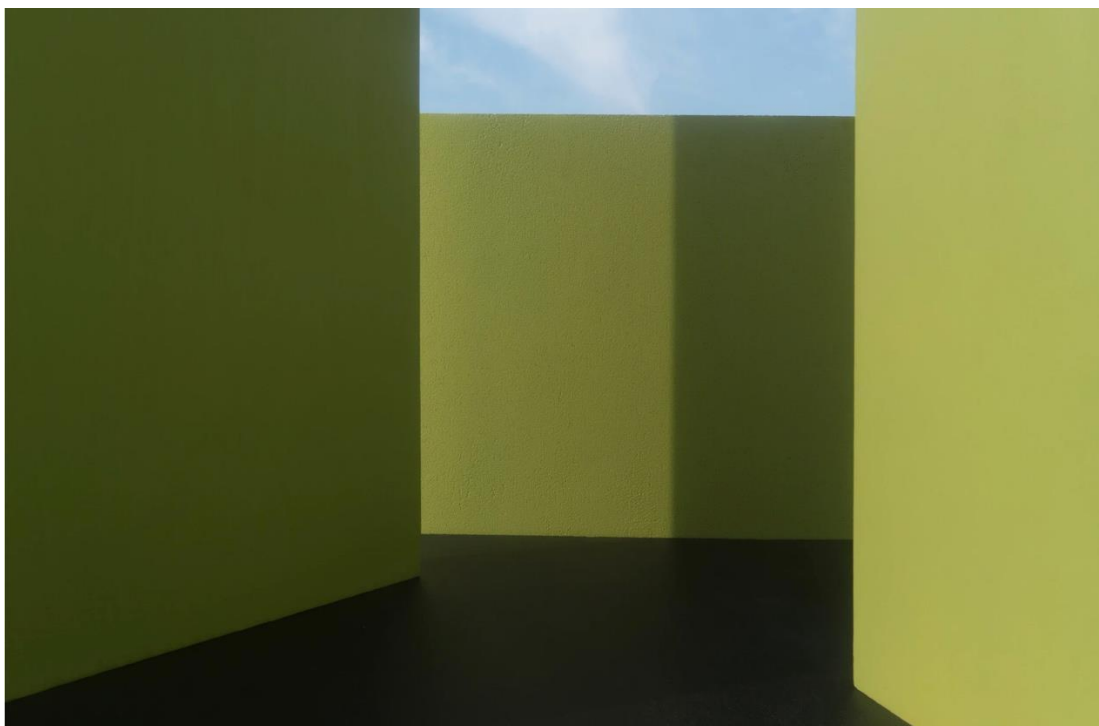
63. Жорж Руссо. Агес, 2006



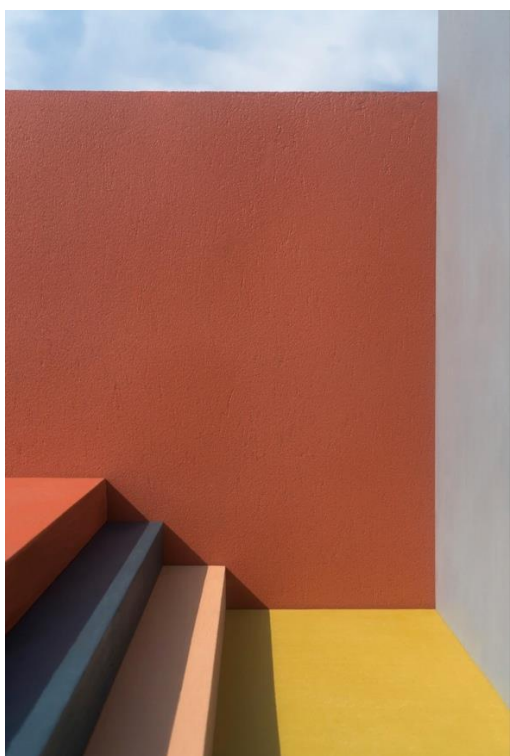
64. Жорж Руссо. Chasse-sur-Rhone 2010



65. Хосе Герреро. BRG-037, 2020



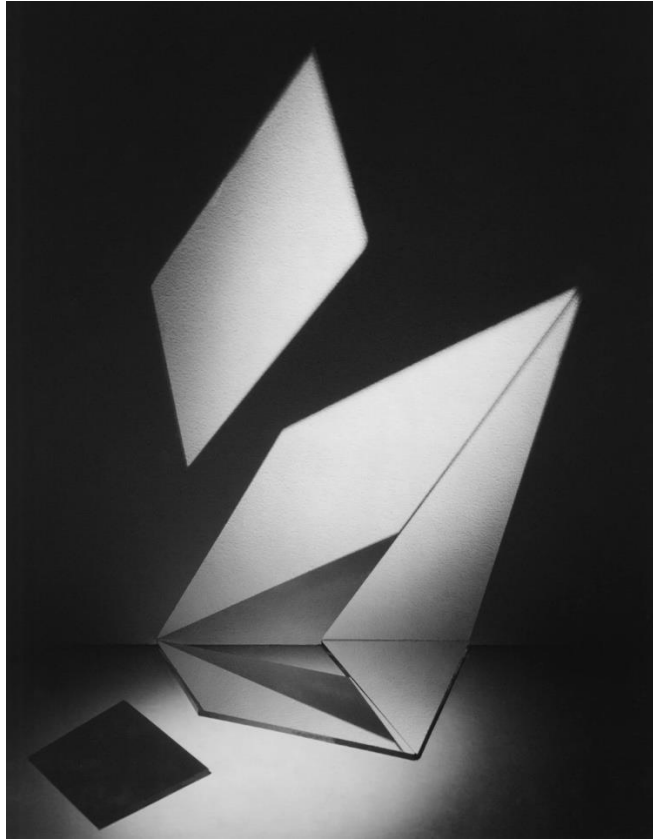
66. Xoce Γeppepo. BRG-031, 2020



67. Xoce Γeppepo. BRG-023, 2020



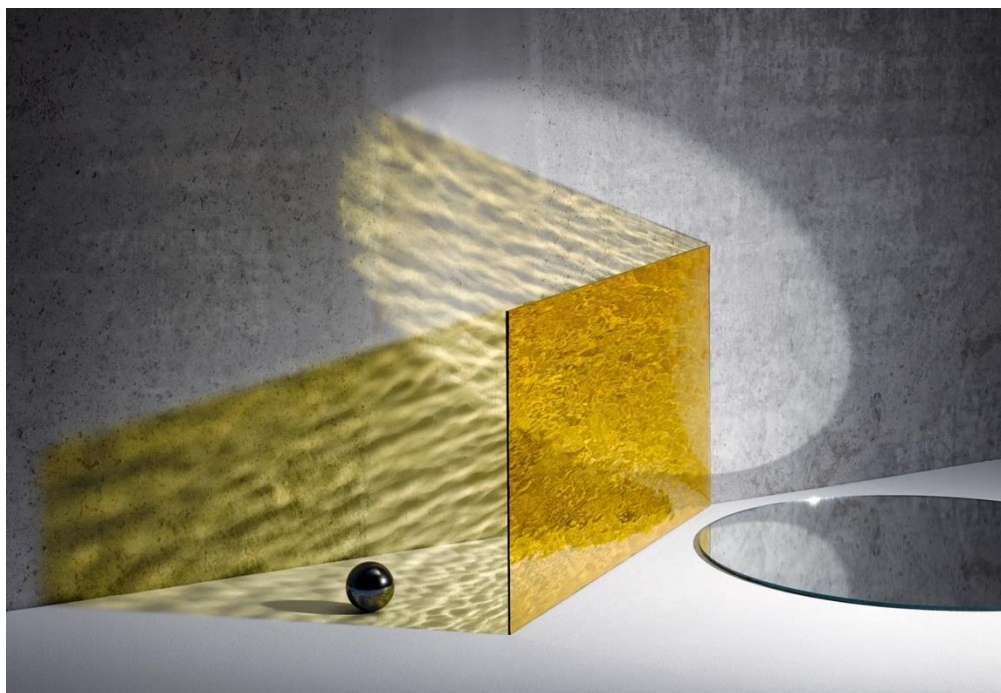
68. Xoce Γeppepo. BRG-03, 2020



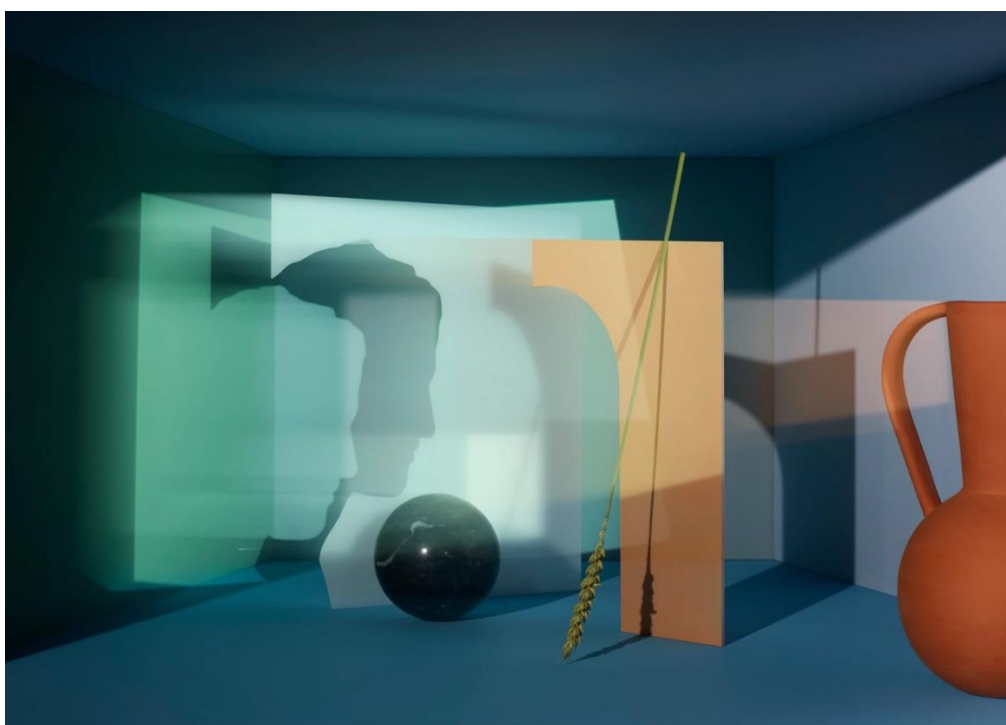
69. Кейт Джеклинг. Blinded by the light 3/4



70. Кейт Джеклинг. Diu nuditate 4/7



71. Кейт Джеклинг. Vabinets playground 2/4



72. Кейт Джеклинг. Diu nuditate 2/7



73.Олександр Родченко, портрет художника Олександра Шевченка, 1924.

Подвійна експозиція.