

ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота бакалавра

**ДОКУМЕНТАЛЬНА ФОТОГРАФІЯ:
ОПТИКА ОЛЕКСАНДРА ГЛЯДЄЛОВА**

Студентки IV курсу
групи ГКУ 18/Б
Дідули Анни

Наукова керівниця:
викладачка кафедри культурології
Рутар Христина

робота рекомендована до захисту перед ЕК,
протокол № 47 від 10 червня 2022 р.
Завідувачка кафедри культурології,
кандидатка філологічних наук, Рибчинська Зоряна _____

Львів 2022

DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY: ALEXANDER GLYADELOV'S OPTIC

Анотація: У цій роботі розглянуто теорію фотографії («Коротка історія фотографії» Вальтера Беняміна, «Про фотографію» Сьюзен Зонтаг, «Camera Lucida» Ролана Барта), зокрема – документальної («Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії» Джона Тетга, «Інтерв'ю та Розмови 1951—1998» Карт'є-Брессона Анрі). Досліджено біографічну характеристику українського документаліста Олександра Гляделова. На прикладі однієї фотографії, за схемою аналізу візуального зображення Джилліан Роуз, проаналізовано фотопроєкт О. Гляделова «Зайві». Відкриття фотографії Гляделова є значущим для соціальної та мистецької сфер, дискурс аналізу є відкритим для подальших пошуків.

Ключові слова: документальна фотографія, місія, доказ, код, умови, суспільство, зміни, аналіз, studium, punctum, аура, фоторефлексії.

Abstract: This paper examines the theory of photography («A Brief History of Photography» by Walter Benjamin, «On Photography» by Susan Sontag, «Camera Lucida» by Roland Bart), in particular the documentary («Burden of Representation: Essays on the Plurality of Photography and History» by John Tagg, «Interviews and Conversations 1951-1998» by Cartier-Bresson Henri). The biographical characteristics of the Ukrainian documentary photographer Oleksandr Glyadelov have been studied. The photography of O. Glyadelov's photo project «Extra» was analyzed according to the scheme of Gillian Rose. The discovery of Glyadelov's photography is significant for the social and artistic spheres. The discourse of analysis is open to further research.

Key words: documentary photography, mission, proof, code, conditions, society, changes, analysis, studium, punctum, aura, photoreflections.

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| ВСТУП | 4 |
| РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНІ РАМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ | 7 |
| 1.1. Фотографія як об'єкт дослідження..... | 7 |
| 1.2. Фотографія як доказ: місія документальної фотографії..... | 16 |
| 1.3. Візуальне зображення: методологія аналізу..... | 22 |
| РОЗДІЛ ІІ. ОЛЕКСАНДР ГЛЯДЕЛОВ: ВІЗУАЛЬНА МОВА ФОТОГРАФА | 24 |
| 2.1. Олександр Гляделов: штрихи до біографії..... | 24 |
| 2.2. Проєкт «Зайві»: контекст та аналіз..... | 27 |
| 2.2.1. Концепція проєкту..... | 27 |
| 2.2.2. Від однієї фотографії до всього проєкту..... | 28 |
| ВИСНОВКИ | 41 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ | 43 |
| ДОДАТОК І | 46 |

ВСТУП

Документальна фотографія може відображати світ, наче дзеркало, або ж вишукувати щось у самих його глибинах, досліджуючи всі тонкощі людської психології та емоцій. Вона здатна зафіксувати швидкоплинний момент або ж – позначати повільний плин часу. За період свого майже двохсотрічного існування фотографія розвинулася швидше, ніж будь-який інший вид візуального мистецтва. Хтось сприймає фотографію, як додаток до образотворчого мистецтва, а хтось – як фіксацію реальності, доказу, Істини, чи репрезентації щоденного життя.

Творчість діячів української фотодокументальної культури, зокрема Віктора Марущенко¹, Валерія Милосердова², Станіслава Ясинського³ та інших⁴, сьогодні стає джерелом активних дослідницьких та інтерпретаторських пошуків. Особливу увагу викликають біографії та творчість тих фотографів, чиї роботи вплинули на зміни у суспільстві, є репрезентантами певних ідей та провідниками емоцій.

На мою думку, український фотограф Олександр Гляделов займає чільне місце серед світових діячів документального фотомистецтва. Як фотограф, Олександр висвітлював воєнні конфлікти в Молдові, де його було вперше поранено, Нагірному Карабасі, Чечні, Киргизстані, Сомалі, Південному Судані та Україні. У своїх роботах, фотограф здебільшого звертається до соціальних тем: воєнні конфлікти, гуманітарні кризи, безпритульні діти, в'язниці, епідемії ВІЛ/СНІД, туберкульозу та Гепатиту С, наркоманія. У цій роботі ми розглянемо його проєкт «Зайві», який висвітлює фото-історії дітей, що у 90-ті роки жили на

1 Мова фотографії [Електронний ресурс] // Українер. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://zido.com.ua/kultura/oleksandr-glyadelov-mova-fotografii>.

2 Там само.

3 10 українських вуличних фотографів [Електронний ресурс] // The Willage. – 2018. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.the-village.com.ua/village/city/city-2017/267023-10-ukrayinskih-vulichnih-fotografiv>.

4 Там само.

вулицях великих міст. Фотопроект є прикладом документально-соціальної фотографії.

Актуальність дослідження полягає у необхідності відкриття унікальних робіт Олександра Гяделова, дослідження та аналіз яких є суттєво важливим для соціальної та мистецької сфер. Виняткові роботи фотографа, крім їх споглядання, потребують критичного аналізу та оцінки із науково теоретичної точки зору.

Отже, *метою* цієї дипломної роботи є дослідження та аналіз творчості фотографа-документаліста Олександра Гяделова, з допомогою попередньо сформованої теоретичної бази основоположних праць по теорії документальної фотографії.

Завдання:

- дослідити теоретичну базу теорії фотографії;
- визначити особливості документальної фотографії;
- окреслити методологію аналізу візуального зображення;
- сформувати загальну характеристику біографії та фоторобіт митця;
- здійснити аналіз фотопроекту «Зайві»;

Об'єктом дослідження цієї дипломної роботи є фотопроект українського фотографа-документаліста Олександра Гяделова – «Зайві». **Предметом** – засоби відображення у документальній фотографії та методологія аналізу візуального зображення, з допомогою яких відбувається дослідження об'єкта.

Обрана тема і дослідницьке питання вводять мене у поле візуальних студій та аналізу, відтак я робитиму акцент на теорії фотографії та методах її аналізу.

У цій роботі я оперуватиму *категоріями* В. Беньяміна «аура» та «оптичне несвідоме», опозиціями Р. Барта «Studium» – «Punctum» та «Operator» – «Spectator», думками про множинність фотографії Дж. Тегга, і фоторефлексіями С. Зонтаг та Анрі-Карт'є Бресона. Крім цього, завдяки *методу* інтерв'ювання та біографічному *підходу* я сформую найбільш точний та відповідний реальності

контекст життя і фотографій Олександра Гляделова. Аналіз фотопроекту «Зайві» відбудеться методом індукції, за допомогою попередньо сформованої методології аналізу візуального зображення дослідниці Джилліан Роуз.

У своєму дослідженні я опиратимусь на такі основоположні *праці* із теорії фотографії: «Коротка історія фотографії»⁵ Вальтера Беньяміна, «Про фотографію»⁶ Сьюзен Зонтаг, «Camera Lucida»⁷ Ролана Барта, «Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії»⁸ Джона Тетга, «Інтерв'ю та Розмови 1951—1998»⁹ Анрі Картьє-Брессона, та теорії аналізу фотографії – «Візуальні методології»¹⁰ Джилліан Роуз.

Структура роботи зумовлена поставленою метою та завданнями дослідження і складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел та літератури.

Перший розділ «Теоретичні рамки дослідження» містить три підрозділи: «Фотографія як об'єкт дослідження», «Фотографія як доказ: місія документальної фотографії» та «Візуальне зображення: методологія аналізу». Другий розділ «Олександр Гляделов: візуальна мова фотографа» містить два підрозділи: «Олександр Гляделов: штрихи до біографії» та «Проект «Зайві»: контекст та аналіз». Другий підрозділ другого розділу поділяється на два підрозділи: «Концепція проекту» та «Від однієї фотографії до всього проекту». Поділ зумовлений

тематично.

5 Беньямін В. Краткая история фотографии/Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // За ред. Ю.Здоровова; пер. з нім. Москва: Медіум, 1996/– 168 с.

6 Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Тарашук. – Київ: Основи, 2002 – 189 с.

7 Барт Р. Camera Lucida. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022 – 176 с.

8 Тетг Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / Джон Тетг., 2019. – 248 с.

9 Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – 172 с.

10 Gillian Rose, Visual Methodologies (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ РАМКИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Фотографія як об'єкт дослідження

Із розвитком суспільства, зокрема його технічної сфери – фотографія стала буденністю, способом життя. З кожним днем ми стаємо ближчими до інновацій, які дозволяють кожному з нас зробити фотографію без зайвих зусиль і вмінь, чим ми, звичайно, і користуємося. Відповідно до цієї доступності та щоденної практики фотографування – наше сприйняття фотографії є поверхневим. Рідко коли ми задумуємось чим є фотографія як феномен; що стоїть за зображенням; яким є вплив фотографії на наше життя, на те, як ми спілкуємось, конструюємо ідентичність та розуміємо реальність. Однак, завдяки доступності джерел по теорії та історії фотографії, кожен з нас має можливість опрацювати ключові праці дослідників/ць з цієї теми.

Історія фотографії та історія камери – не тотожні поняття, хоч і взаємопов'язані. Поняття камери було введено набагато скоріше до поняття фотографії. У праці «100 ідей, що змінили мистецтво», сучасний дослідник візуальної культури Майкл Берд наголошує, що термін «фотографія»¹¹, (дослівно – «писання світлом») запровадив британський науковець Джон Гершель лише у 1839 році, тоді як першу камеру – камеру-обскура (camera obscura з латини – «темна кімната») описав ще Арістотель, коли спостерігав, як зображення сонця проектується крізь плетиво лози. Камера-обскура – це пристрій, який дозволяє проектувати зображення на рівну поверхню всередині світлонепроникного простору, а потім за ним спостерігати. Найпростіша камера-обскура складалася із коробки, в яку крізь маленький отвір потрапляло яскраве світло, що створювало

¹¹ Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво: Фотографія / Майкл Берд. – Київ: ArtHuss, 2019. – С.208

їхнє перевернуте зображення на поверхні, протилежній отвору. У пізніших складніших версіях цього пристрою опуклі лінзи та дзеркала дозволяли правильно перевертати зображення і проектувати його на аркуш паперу, щоб легше було спостерігати. Вповні, камера-обскура продемонструвала свою силу в 16 столітті, коли художники зацікавилися проблемою взаємодії зовнішнього світу і його правдоподібного відображення у мистецтві. Зрештою, на початку 19 століття камера-обскура перетворилася на копіювальний пристрій, який зумовив народження нового виду мистецтва – фотографія. «Зерниста геометрія дахів та стін» Нісефора Ньепсона – перша відома людству світлина (1827 р).

Британський мистецтвознавець слушно дає визначення історії фотографії як *«історії творчих взаємин між механічним і ручним створенням зображень»*.¹² Саме тому цікаво простежувати, як інновації впливають на цей вид мистецтва.

Говорячи про теорію фотографії важливо також звернутися до основоположних науковців та їхніх праць в цій темі, які відіграли чільну роль у формуванні теорії фотографії. «Хто фотографував? За яких умов? З якою метою? Хто зображував? Кого зображували? Як фотографії використовували? Як вони діяли? Для кого вони мали значення?». Це питання не про «зовнішні контексти» фотографії, а про умови, що забезпечують матеріали, коди та стратегії фотозображень, межі їхньої зчитуваності, а також діапазон і рамки їхньої ефективності. Це лише частина питань, які я маю інтенцію розглянути в даній роботі, звертаючись до видатних теоретичних праць.

Одним із першопрохідців дослідження фотографії був Вальтер Беньямін – німецький філософ, критик та письменник. У 1931 році він написав есей «Коротка

¹² Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво: Фотографія / Майкл Берд. – Київ: ArtHuss, 2019. – С. 209

історія фотографії»¹³, у якому описує не лише події у хронологічній послідовності, як це можна було зрозуміти із назви, але й аналізує сам феномен цього мистецтва. Письменник не дає відповіді на всі питання пов'язані із фотографією, проте, пропонує поняття «аури» та «оптичного несвідомого» як одні із перших інструментів для розуміння природи світлин.

Для означення поняття «аури» дослідник порівнює серію фотопортретів 1843 року Девіда Октавіус Хілла із фотографією рибалки з Нью-Хейвена. Дослідник вважає, що портрети у мальовничій формі, як це ілюструє Девід Хілл, є «зображеннями безіменних людей, а не портретами»⁴.

Якщо картини зберігалися в будинку, то час від часу хтось ще запитував про те, хто на них зображений. Два, три покоління через цей інтерес зникав: картини, якщо вони зберігають значення, зберігають його лише як свідчення мистецтва того, хто їх намалював. Однак з появою фотографії виникає щось нове і надзвичайне: (...) залишається ще дещо крім того, що могло б вичерпуватися мистецтвом фотографа (...), дещо, що не змовкає, вперто запитує про ім'я тої, яка жила тоді і продовжує бути присутньою тут і ніколи не погодиться повністю розчинитися в «мистецтві»¹⁴ (авт.пер.).

Беньямін пише, що у фото присутнє оптичне–несвідоме. «Природа перед камерою – не та природа, що перед очима»¹⁵ (авт.пер.), тому що ми освоюємо простір свідомим, а фотографія вловлює момент таким як він є, показуючи те, що раніше було не зауважене. Через фотографію ми дізнаємось про несвідомий вимір простору, так само як дізнаємось про власне несвідоме з сновидінь.

«Короткою історією фотографії» Вальтер намагається подивитися на процес розвитку цього мистецтва, від його унікальності до періоду масовості і багатотиражності. Автор звертається до фотографії не з консервативних позицій, а навпаки, бачить в її витоках нові форми соціального побутування мистецтва, нову

13 Беньямін В. Краткая история фотографии/ Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // За ред. Ю.Здоровова; пер. з нім. Москва: Медіум, 1996/ – 168 с.

4 Беньямін В. Краткая история фотографии/ Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе... с.70

14 Там само – с.70

15 Там само – с.71

антропологію «масового глядача» і нову комунікативну функцію мистецтва в просторі тодішнього світу. Таким чином, Беньямін звинувачує фотографію у занепаді аури традиційного твору мистецтва:

Фотографи в період після 1880-го року бачили своє завдання в основному в тому, щоб симулювати ауру, яка зникла зі знімків разом із витісненням тіні світлосильними об'єктивами, точно так само, як аура зникла з життя з виродженням імперіалістичної буржуазії¹⁶ (авт.пер.).

Його нарис про фотографію ускладнює цей історичний наратив, асоціюючи ауру з ранньою портретною фотографією, де сама техніка спонукала моделі жити не від миті до миті, а вживатися в будь-який момент: «...*під час довгої витримки цих знімків моделі немов вросли в зображення і тим самим вступали в рішучий контраст з явищами на секундному знімку*»⁸ (авт.пер.), а також з її наступником – комерційним студійним портретом. Таким чином, Беньямін розробляє альтернативну концепцію аури, яка виходить за рамки фіксованих історичних або технологічних категорій, через модель уявної зустрічі між глядачем та образом.

Ключовою дослідницею фотографії також є Сьюзен Зонтаг – американська письменниця, режисерка, філософиня та критикиня. Її книга 1977 року «Про фотографію»¹⁷ залишається однією із найбільш читаних критичних текстів про фотографію на сьогодні. У книзі зібрано шість нарисів, опублікованих між 1973 і 1977 рр. у «New York Review of Books».

З-поміж усіх розглянутих у цій роботі науковців С. Зонтаг була найбільш скептичною до носія, розглядаючи фотографію як сумнівний сурогат дій. Якщо Ролана Барта з його теоретикою семіотики цікавитимуть аспекти особистого розуміння фотографії, то С. Зонтаг намагається зрозуміти причинно-наслідковий

¹⁶ Беньямін В. Краткая история фотографии/ Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // За ред. Ю.Здоровова; пер. з нім. Москва: Медіум, 1996 – С.81

¹⁷ Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Таращук. – Київ: Основи, 2002 – 189 с.

103Зонтаг С. Про фотографію ...с. 13

зв'язок появи цього мистецтва. Науковиця розглядає такі функції фотографії, як присвоєння, обвинувачення, зняття влади, уявне володіння минулим, надання чомусь важливості, один із способів самовираження, колекціонування, володіння та інтерпретації світу, насилля, фіксування вражень, а також, досліджує їх важливість і затребуваність у суспільстві.

В першу чергу, мисткиня пише: «сфотографувати – значить присвоїти сфотографоване»¹⁰, але, водночас для С. Зонтаг фотографія була і «актом невтручання»¹⁸, перешкодою для безпосереднього переживання та взаємодії зі світом. Вона зазначила:

Повсюдність камер переконливо говорить про те, що час складається з цікавих подій, подій, які варто сфотографувати. Це, в свою чергу, дозволяє легко відчутти, що будь-яка подія, яка колись розпочалася, і який би не був її моральний характер, повинна мати можливість завершитися – щоб щось інше можна було принести у світ, фотографію.¹⁹

З поміж безлічі визначень і пошуків пояснень, критикиня пропонує подивитися на фотографію, як на акт смерті. С. Зонтаг говорить, що роблячи зріз миті й заморожуючи її, всі фотографії засвідчують безжальну ходу часу: «Сфотографувати – це стати причетним до смертності, вразливості й мінливості іншої людини (або речі)».²⁰ Звідси і походить початкове використання світлин, адже на ранніх етапах розвитку фотографії її використовували переважно для збереження пам'яті про досягнення індивідів, що були членами родин або якихось інших колективів. «Ціле століття весільне фотографування було не менш невіддільним елементом шлюбної церемонії, ніж традиційні словесні ритуали».²¹ Фотоапарати супроводжували родинне життя, відповідно і забезпечували людям уявне володіння минулим.

18 Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Таращук. – Київ: Основи, 2002 – с. 23

19 Там само – с. 35

20 Там само – с. 70

21 Там само – с. 16

Окрім цього, С. Зонтаг цікавить також і історія фотографії, шлях, який вона пройшла у своєму розвитку. І цей шлях письменниця розуміє, як боротьбу між двома різними імперативами: *«прикрашання, що прийшло з образотворчого мистецтва, правдивості, вимірюваним не тільки про об'єктивну істину, цією спадщиною науки, а й моралізованим ідеалом правдивості, запозиченим у літературі 19 ст. і тоді ще молодій журналістиці»*²².

Врешті, серед усіх роздумів С. Зонтаг влучно зауважує суб'єктивність фотографії і хоч авторка не є фотографинею, та розглядає взаємодію людини з камерою та світу, тобто фотографію з позиції фотографа, а не, до прикладу, із позиції глядача, як робив це Вальтер Беньямін.

Отож, бачимо, що Зонтаг не намагається дійти до одного істинного і правильного визначення «фотографії». Письменниця пропонує безліч трактувань, і, таким чином, витворює іншу реальність фотографії, завдяки якій наше сприйняття цього мистецтва знаходить своє підґрунтя.

Важливим також буде зауважити, що розглянута збірка есе Зонтаг «Про фотографію» продовжується і доповнюється у наступній збірці дослідниці «Дивлячись на чужі страждання» (англ. *Regarding the Pain of Others*)²³, написаній у 2003 році. Ця книга є медитацією про відображення людських страждань, насамперед через об'єктив камери. Розвиваючи головну тезу есе, авторка пише так: *«фотографія націлена на пошуки все більш драматичних образів, і це стало нормою в культурі, де шок – провідний стимул споживання і джерело*

22 Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Тарашук. – Київ: Основи, 2002 – с. 84

23 Зонтаг, Сьюзен *Regarding the pain of others* / Сьюзен Зонтаг; США: Farrar, Straus and Giroux, 2003 – 131 с.

цінності»²⁴ (авт.пер.). Науковиця досліджує фотографію, як метод візуальної репрезентації війни і насильства у сучасній культурі.

«У світі, де фотографія служить споживатським маніпуляціям (...) морально чуйних фотографів і ідеологів фотографії все більше турбує питання про експлуатацію глядацьких почуттів (жалості, співчуття, обурення) у військовій фотографії та механічні способи викликати потрібні почуття»²⁵ (авт.пер.), – пише С. Зонтаг.

Цю тріаду варто завершити французьким філософом, критиком, теоретиком і автором одного з перших фундаментальних досліджень природи фотографії «Camera Lucida»²⁶ (з лат. «світла кімната») 1980 р. Роланом Бартом. Великою датою для України стало 8 квітня 2022 року, коли ця фундаментальна книга вперше була перекладена та надрукована українською мовою. Це стало однією з перемог українського народу у часі російської загарбницької війни проти української незалежності.

Отож, французький дослідник Ролан Барт, важко переживаючи втрату матері, знаходить її фотографію у дитячому віці. Ця знахідка викликала у нього бажання дізнатися, завдяки якій суттєвій ознаці фотографія виділяється із усієї сукупності зображень.

Р. Барт ставить перед собою завдання – віднайти «ноему» фотографії (термін Р. Барт взяв із феноменології Гуссерля), тобто, зрозуміти, в чому особливість фотографії на відміну від інших видів зображення. Відповідаючи на це питання, Барт користується феноменологічною мовою. Він часто говорить: «я буду шукати

24 Зонтаг, Сьюзен Regarding the pain of others / Сьюзен Зонтаг; США: Farrar, Straus and Giroux, 2003 – 131 с.

25 Зонтаг, Сьюзен Regarding the pain of others, 2003 – 131 с.

26 Барт Р. Camera Lucida. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022 – 176 с.

Ноему фотографії, її природу – фактично тут відкривається якийсь синонімічний ряд, – буду шукати її сутність»²⁷.

Р. Барт наполягає на присутності референта: немає фотографії без референта. Зрештою з цього виводиться Ноема фотографії, яка виявляється пов'язаною з часом. Йдеться про особливість присутності референта. Виникає дивна просторово-часова фігура. «Це було», пише Барт, – «ça a été» в оригінальному тексті по-французьки.

«Фотографічне повідомлення» за Р. Бартом – це повідомлення без коду. Відомо, що Барт був семіологом і вивчав функціонування кодів, в першу чергу літературних. Фотографію він не раз називає денотатом і наполягає на тому, що вона є жестом вказівки. Коли ми починаємо розглядати фотографії, читати їх, ми, певним чином розшифруємо їх, бачимо в них певний набір конотацій, значень і смислів, пов'язаних насамперед з функціонуванням тієї культури, до якої ми належимо. Але по своїй суті фотографія – це незакодований відбиток.

Як семіолог, Ролан Барт говорить про те, що фотографії читаються і запроваджує два режими їх читання: *studium* і *punctum*. *Studium* – це поле загальнокультурних значень. Він спеціально вживає це латинське слово, щоб включити в нього якомога більше значень. За його словами, це той «ввічливий інтерес», який викликає у нас більшість фотографій. Він цілком залежить від наших знань як культурних істот, як носіїв певної культури. Натомість другий режим читання фотографій «*Punctum*» – є швидкісним, вибуховим, моментальним. Як говорить дослідник, це відчуття того, що фотографія на нас сходить. Відбувається зміна відносин в тому плані, що ми опиняємося об'єктом атаки, нападу з боку фотографії. «*Punctum*» – це «укол», «рана», «чутлива точка». Тобто лише те, що суголося з нашими особистими співпереживаннями. *Punctum*

²⁷Барт Р. *Camera Lucida*. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022. – с.2

утворює поле множинних взаємодій, що охоплює відразу всіх. *Studium*, навпаки, є зоною загальності.

Цікавим є те, що у Бартовій «*Camera lucida*» основна фотографія, навколо якої будується оповідання, або, як сказав Дерріда, основний *punctum* книги Барта, а саме – фотографія Зимового Саду, в книгу не поміщена. І Барт пояснює чому вона не може там бути присутньою. Він каже: «*я не буду вам її показувати, тому що мій punctum неминуче стане studium'ом для вас*».²⁸ У кращому випадку ця фотографія задовольнить цікавість читача щодо одягу, епохи, фотогенія, але для нього вона буде лише черговою фотографією серед багатьох інших. У зв'язку з цим варто ще раз звернути увагу на те, що *punctum* – в своїй основі явище множинне.

Також Р. Барт вводить поняття для означення ролі людини, яка взаємодіє із світлиною. «*Operator – це сам фотограф. Spectator – це усі ми, ті, хто переглядає зібрання фотографій в журналах, книгах, альбомах, архівах*»²² – пише автор на одній із сторінок своєї праці.

Ще однією ідеєю Барта, як спостерігається також і у книзі С. Зонтаг «Про фотографію» – є ідея фотографії, як акту смерті. Р. Барт стверджує: «*В кінцевому підсумку те, що я шукаю у своїй фотографії є Смерть, вона і є її ейдосом*».²⁹

У кінці дослідник доходить до висновку, що фотографія – асимволічне явище, яке не може зводитись до мовних або культурних кодів. Її неможливо «зчитати», через силу очевидності, якою вона наділена:

²⁸ Барт Р. *Camera Lucida*. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022. – 176 с.

²² *Camera Lucida*. Нотування фотографії – с. 5

²⁹ *Camera Lucida*. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022 – с.8

Ноема фотографії проста, навіть банальна: «це було» не має в собі жодної глибини. Як, вигукнуть мої критики, написати цілу, хоч і невелику, книгу для того, аби дійти до того, що відомо із самого початку? – Так, але подібна очевидність може виявитись сестрою божевілля.³⁰

Отож, розглянувши основоположні праці теоретиків фотографії, зробимо висновок. Концепти В. Беньяміна «аури» та «оптичного несвідомого», опозиції Р. Барта «Studium» – «Punctum» та «Operator» – «Spectator» та фоторефлексії С. Зонтаг допоможуть сформуванню більш точний та об'єктивний аналіз проєкту Олександра Гяделова «Зайві». А також, теоретична рамка дослідження є необхідною для розуміння фундаменту створення жанру – документальної фотографії.

1.2 Фотографія як доказ: місія документальної фотографії

У 19 столітті була поширена думка, що фотографічне зображення документальне за своєю природою, однак, термін «документальна фотографія» виник лише в час Великої депресії у 1930-их роках у Сполучених Штатах Америки. Так як документалістика – це прямий безпосередній «виклад фактів» через свідчення «з перших уст», вона стала стратегічною відповіддю на момент кризи в Західній Європі і США. У книзі «Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії»³¹ Джон Тегг пише, що *«це був момент не лише соціальних, економічних відносин та соціальних ідентичностей, а й самої репрезентації – засобів надання сенсу, що ми називаємо соціальним досвідом»*³². Автор наголошує, що поза цією кризою зрозуміти специфіку і дієвість документалістики неможливо: *«документалістика повністю сплелася з певною*

30 Camera Lucida. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022 – с.66

31 Тегг Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / Джон Тегг., 2019. – 248 с.

32 Тегг Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії – с. 19

соціальною стратегією, наголошуючи на своїй риторичі – вона претендувала на те, *щоби повернути собі статус Істини в дискурсі, якому загрожувала криза*³³. Відтак, невід'ємними складовими документальної фотографії стали фіксація, свідчення, доказ та правдивість.

Документальна фотографія також залучалася і для розвитку й застосування нових дискурсів про суспільство, нових способів його вивчення, репрезентації та спроб його трансформування. У книзі «Коротка історія про фотографію»³⁴ Ян Гайдн Сміт пише: *«Одна-єдина фотографія може суттєво вплинути на людське мислення і дії. Фотодокументалістика не лише висвітлювала політичні події, а й суттєво докладалася до соціальних змін, завдяки приверненню уваги до скрутного становища різного класу людей»*³⁵. Процес був пов'язаний з виникненням інституцій, практик і професійних сфер, котрі в новий спосіб здійснювали прямий вплив на соціальне тіло через новітні техніки нагляду, документації, дисципліни, навчання і реформ. Відповідно, з початку 20 століття, фотографи почали використовувати камеру, як інструмент для соціальних змін, прагнули продемонструвати несправедливість, нерівність, висвітлювали людей в умовах військових конфліктів, говорили про екологічну проблематику та інше, тобто – займалася відтворенням соціального тіла.

З початку 21 століття документальна фотографія закріпилася як окремішність. Завданням документалістики стало ловити «життя», і, через фотографію розповідати історію. Тут важливо розуміти різницю між фотожурналістикою та фотодокументалістикою. В одному із розділів книги

33 Тегг Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / Джон Тегг., 2019. – 248 с.

34 Сміт Й. Г. Коротка історія фотографії / Йен Гейн Сміт., 2021. – 224 с. – (978-617-679-748-7).

35 Там само.

«Nieman Reports»: «Photojournalism and Documentary Photography»³⁶, автори пояснюють:

Фотографи-документалісти розкривають нескінченну кількість ситуацій, дій і результатів за певний період часу. Вони розкривають життя, а не мить. Фотожурналістика, у її миттєвих знімках не показує «життя». У фотожурналіста немає ні часу, щоб зрозуміти «життя», ні місця, щоб показати його складність. Світлини, які ми бачимо в наших газетах, показують застигли моменти, вирвані з контексту і передані ЗМІ, а потім продані за правду³⁷ (авт. пер.).

У книзі «Photojournalism»³⁸ від Time-Life Books, фотожурналістику описують, як належне сьогодні. Технічна можливість фіксувати реальність щодня стає все доступнішою, а наш апетит до плодів фотожурналістики все більш затребуваний. Фотожурналістика показує нам речі, які ми зазвичай не бачимо, або, на які не звертаємо уваги. Вона переносить нас туди, куди ми зазвичай не ходимо, де небезпечно, страшно, моторошно, або – просто далеко та не всім доступно. Жодна місцевість не є занадто віддаленою та жодні умови не є надто важкими, щоб стримати фотожурналіста. Про це свідчать фотографії війн, землетрусів, вбивств та всіх інших небезпечних та важливих моментів, документування яких відбуваються в першу чергу.

Іншою є сторона документальної фотографії. Через документальну роботу фотограф має можливість показати переплетені пласти життя, грані повсякденного існування та нестримні емоції людей, які потрапляють під погляд камери. Документальна фотографія – це акт пошуку та зйомки «промовистого моменту розповіді», яку описує німецько-американський фотограф Альфред Ейзенштадт у книзі «Photojournalism»³⁹: *«Стоячи невидимо в серці людської драми, найкращі з них записують величезні істини та дрібні деталі з інстинктивною впевненістю,*

36 Photojournalism and Documentary Photography. // Nieman Reports / – Cambridge, 2001. – (Vol. 55, Iss. 3) – С. 27–31 – Режим доступу до ресурсу: <https://www.proquest.com/openview/289a572ca7183e23d5638302f8f3e18f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=48335>

37 Там само.

38 Time-Life Books A. Photojournalism / Alexandria, Virginia Time-Life Books. – Revised Edition: Time-Life Books, 1983. – 232 с. – (Life Library of Photography).

39 Там само.

*фіксуючи одну мить, яка говорить з мільйонами»*⁴⁰. Документальні фотографії фіксують, вичікують промовисту мить, яка не лише говорить про всі жахи війни, насильства, життя на вулиці і тд., але і розповідають історію про «життя». Документальна фотографія фіксує особисті трагедії, на які щодня реагують медіа та світові організації. Вона працює з пам'яттю і фіксує те, що стає відправними пунктами до запам'ятовування. Вона не просто свідчить про надзвичайні події – експедиції, катастрофи, перемоги, які визначають колорит цілої епохи, але і розказує про них в історіях, розказує через документальну фотографію.

Деякі з найбільш вражаючих і незабутніх зображень, створених фотодокументалістами, впливають із розповідей про повсякденне життя. Так, знаменитий фотограф Пітер Магубейн створив фотографії «A Simple Toy» 1977 та «A Music Lesson» 1956⁴¹. Фотограф Тайм Ральф Морс називає такі фотографії «шматочками реальності» — *«зображеннями моментів або станів буття, які всім знайомі»*⁴². Записування цих моментів ми можемо називати частково удачею, частково майстерністю і частково пристрасною. А фотодокументаліста – тим, хто плаває у бурхливому морі подій, ретельно планує і швидко реагує та схоплює один момент, який є суттю всієї події. На відміну від репортерів, які можуть робити нотатки під час розгортання події та покладатися на свою пам'ять, щоб згодом викласти остаточну історію, фотографам доводиться знімати все з першого разу: їхні нотатки — це остаточна історія.

В сучасному культурному просторі документальна фотографія обговорюється також і в колах молоді. На одній із лекцій у центрі міської історії, фотохудожник та мистецтвознавець Олександр Ляпін говорить про документальну фотографію, як про маніпуляцію: *«В сучасному світі фотографія маніпулюється*

40 Там само – с. 134

41 Magubane P. Achievements of Peter Magubane and David Goldblatt show our different stories belong together [Електронний ресурс] / Peter Magubane // BusinessLIVE – Режим доступу до ресурсу: [Petter Magubane A simple Toy](#)

42 Time-Life Books A. Photojournalism / Alexandria, Virginia Time-Life Books. – Revised Edition: Time-Life Books, 1983. – 206 с. – (Life Library of Photography).

через фотошопи, але, люди все одно більше довіряють документальним знімкам»⁴³. Чи може документальна фотографія бути маніпуляцією? Чому документальна фотографія викликає таку довіру? Дослідник звертається і до питання довіри до зображення, та до маніпуляції цією довірою.

Процес створення фотозображення і процес його сприйняття має набір відмінностей, що містять принципові протиріччя між собою. Сприйняття документальної фотографії часто спирається на художній образ, що виникає у свідомості глядача, що вносить у розуміння змісту фотодокументу якісь неіснуючі характеристики зображуваних об'єктів. Це відкриває можливості відходу від об'єктивності і документальності.⁴⁴

У збірці «Інтерв'ю та розмови»⁴⁵ 1951–1998, французький фотограф Анрі Картьє-Брессон, серед усіх визначень та описів фотографії, каже, що документальний фотограф «не має права маніпулювати»: *«Апарат – це спосіб досягати очевидності. Фотографія робиться тут і тепер. У нас немає права маніпулювати або хитрувати. Мусимо постійно боротися з часом: те, що зникає, зникає назавжди. Потрібно схоплювати миттєвість, швидкоплинний жест, усмішку»*⁴⁶. Дослідник ґрунтує свій підхід до фотографії на повазі до реальності: *«важливо бути непомітним, наскільки це можливо, нічого не підготувати, нічого не облаштувати, просто бути в тому місці, підходити дуже тихо, аби «не скаламутити воду»»*⁴⁷. Фотоапарат дає змогу бачити, фіксувати побачене, бути присутнім, ставити запитання світові, діяти, свідчити, говорити. Хоч дивитися й віднаходити лад для фотографа стає майже метою в собі, своєрідним абсолютом.

Говорячи про документальну фотографію, спробуємо дати їй визначення. Якщо документальний фотограф – це історичний актор, який передає повідомлення аудиторії, то документальні фотографії – це фіксування реальності

43Документальна фотографія як маніпуляція. відсутність документа в документі. Лекція Олександра Ляпіна [Електронний ресурс] // Мистецький Арсенал – Режим доступу до ресурсу: <https://artarsenal.in.ua/education/proekt/dokumentalna-fotografiya-yak-manipulyatsiya-vidsutnist-dokumenta-v-dokumenti-lektsiya-oleksandra-lyapina/>.

44Там само.

45 Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – 172 с.

46 Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – с. 47

47 Там само.

без втручання в події навколо. Це свідомі акти переконання, дозвіл зображенню розповісти історію. Історики часто розглядають фотографії, як важливу форму документального свідчення, яке тримає дзеркало минулих подій. Громадська і наукова віра в реалізм фотографічних образів ґрунтується на переконанні, що фотографія є механічним відтворенням дійсності. Сьюзен Зонтаг зловила суть цієї віри у своїй праці «Про фотографію», коли написала *«фотографічні зображення, здається, є не стільки твердженнями про світ, скільки його шматками»*⁴⁸. З антропологічної точки зору, документальні фотографії зберігають те, як люди, ландшафт та їхня культура виглядали колись. Ці фотографії стають історично важливими з плином часу та зміною культур.

Документальна фотографія – це також мистецтво. З початку винайдення і по сьогодні фотографія коливається між двома полюсами: доказом, істиною, документом та мистецьким об'єктом, способом вираження, баченням. Англійський мистецтвознавець Джон Берджер у своїй роботі «Як ми бачимо» ділиться, що *«фотографії можуть бути як документом, так і зображенням, артефактом і мистецтвом, візуальною картою та носієм культурного значення»*⁴⁹.

Отож, документальна фотографія досліджує різноманітні теми – від етнографії й мистецтва, до змін у суспільстві і навколишньому середовищі. Вона є доказом, достовірним висвітленням реальності, фіксацією історії, репрезентацією суспільства, Істиною в дискурсі, а також – певною соціальною стратегією, відтворенням соціального тіла. Дж. Тегг у праці «Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії» пише *«спираючись на властивості фотографічного медіума, документалістика начебто прогресивно взаємодіє з реальністю або відповідає потребам народу»*⁵⁰. Тим не менш, ключовою місією

48 Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Таращук. – Київ: Основи, 2002 – 47 с.

49 Берджер Д. Як ми бачимо / Джон Берджер., 2020. – 176 с.

50 Тегг Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / Джон Тегг., 2019. – с. 20

документальної фотографії є бути доказом: «фотографія – це спосіб, що дає нам змогу свідчити»⁵¹. Нині традиція документальної фотографії найкраще відтворена в монографіях і виставках від циклу «Американці» Роберта Франка та розвідок Себастьяна Сальгадо, до зображень вуличних дітей фотопроекту «Зайві» Олександра Гляделова, аналіз якого відбуватиметься за допомогою теоретичної рамки дослідження документальної фотографії у другому підрозділі другого розділу.

1.3. Візуальне зображення: методологія аналізу

Англійська філософиня та письменниця Джилліан Роуз у книзі «Візуальні методології»⁵² сформувала основні інструменти щодо аналізу візуальних об'єктів. Науковиця досліджує такі різноманітні підходи, як семіологія, психоаналіз, аналіз дискурсу та аналіз контенту. В основі її роботи лежать три питання: Чому важливо враховувати візуальні образи? Чому важливо критично ставитися до цих зображень? Чому важливо обміркувати свою критику?⁵³

У «Візуальних методологіях»⁵⁴ Джилліан Роуз вводить ідею про те, що нам потрібні методології для інтерпретації безлічі візуальних стимулів, які нас оточують. Авторка поділилася основними темами з поточних суперечок про візуальну культуру, як важливу для розуміння того, як працюють образи. Вона пише:

Зображення може мати свої власні візуальні ефекти (тому важливо дуже уважно розглядати зображення); ці ефекти через способи бачення, мобілізовані образом, мають вирішальне значення у виробництві та відтворенні бачень соціальної різниці; але ці ефекти завжди перетинаються із соціальним контекстом перегляду та з візуальністю, яку глядачі вносять до свого перегляду.⁵⁵

51 Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – 12 с.

52 Gillian Rose, *Visual Methodologies* (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

53 Lichtman, Marilyn (2002). Review: Gillian Rose (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* [16 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 3(4), Art. 30, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/798/1732>.

54 Gillian Rose, *Visual Methodologies* (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

55 Gillian Rose, *Visual Methodologies* (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

Джилліан Роуз називає два методологічні інструменти: «сторони» та «модальності». Основними сторонами, на яких створюється значення зображення є «сторона створення зображення», «сторона самого зображення» та «сторона аудиторії». Також, дослідниця припускає, що кожна із цих сторін має три різні аспекти – «модальності», які можуть сприяти критичному розумінню образів: 1) «технологічна» – визначає візуальну технологію як «будь-яку форму апарату, призначеного або для того, щоб дивитися, або для покращення природного зору»⁵⁶; 2) «композиційна» – відноситься до специфічних матеріальних якостей композиційного образу або візуального об'єкта; 3) «соціальна» – соціальний діапазон економічних, соціальних і політичних відносин, інститутів і практик, які оточують образ і через які його бачать і використовують.

Отже, Джилліан Роуз пропонує нам схему для аналізу зображення, яка з чіткими питаннями до кожного блоку допоможе абстрагуватися від власних інтерпретацій і припущень під час аналізу фотографії українського фотодокументаліста Олександра Гляделова.

⁵⁶ Gillian Rose, *Visual Methodologies* (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

РОЗДІЛ 2: ОЛЕКСАНДР ГЛЯДЕЛОВ: ВІЗУАЛЬНА МОВА ФОТОГРАФА

2.1. Олександр Гляделов: штрихи до біографії

Фотографи, які працюють у жанрі документальної фотографії, допомагають бачити реальність такою, яка вона є насправді, висвітлюють найнеприємніші для людського ока історії, та шляхом фотографічного доказу – добиваються змін у суспільстві. Таким є український фотодокументаліст – Олександр Гляделов, роботи якого змусили звернути увагу суспільства та реагувати на висвітлені ним проблеми вуличних дітей⁵⁷.

Олександр Гляделов фотографував майже у цілому світі: Україні, Росії, Молдові, Киргизії, Узбекистані, Таджикистані, Туркменії, Грузії, Азербайджані, Вірменії, Литві, а також у Польщі, Чехії, Франції, Сполучених Штатах Америки, Швейцарії, Сомалі, Кенії, Південному Судані. Воєнні конфлікти висвітлював в Молдові, де його було вперше поранено⁵⁸, Нагорному Карабасі, Чечні та Україні. Як було згадано вище, одним із документальних фотопроектів Олександра Гляделова було документування та висвітлення проблеми вуличних, безпритульних дітей. Проект отримав назву «Зайві»⁵⁹. Автор ділиться в інтерв'ю медіа Reporters успішністю проекту: *«Знімками із «Зайвих» нині користується Норвезька рада у справах біженців, міжнародна організація дитячого Дитячого фонду ООН — ЮНІСЕФ та багато інших правозахисних організацій»*⁶⁰. Кожна подорож фотографа була співпрацею з такими міжнародними організаціями, як: Лікарі без кордонів, Human Rights Watch, The Global Fund, UNAIDS та UNICEF.

57 Олександр Гляделов «Зайві» [Електронний ресурс] // Reporters. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://reporters.media/zajvi/>.

58 Олександр Гляделов: «Я так думаю, що мова фотографії – найправдивіша» [Електронний ресурс] // Український журнал. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/941/>.

59 Олександр Гляделов «Зайві» [Електронний ресурс] // Reporters. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://reporters.media/zajvi/>.

60 Там само.

Своєю фотографічною документальною діяльністю, Олександр Гляделов висвітлює ключові соціальні проблеми суспільства: війни та воєнні конфлікти, вуличні та безпритульні діти, в'язниці, наркоманія, епідемії ВІЛ та СНІД, хвороби туберкульоз та Гепатиту С. Фотограф є автором більше сорока персональних виставок. Ще за життя Київського фотографа, художника та викладача Віктора Марущенка, Гляделов викладав у «Школі фотографії Віктора Марущенко» та школі «Bird in Flight». А у 2020 році став лауреатом Шевченківської премії за фотопроєкт «Карусель», серію чорно-білих фотографій, зроблених у різний час та за різних обставин.

Грунтуючись на біографічному методі дослідження та опираючись на проведене інтерв'ю і низку опублікованих розмов з фотографом, сформуємо загальну характеристику біографії митця.

О. Гляделов народився у 1956 році у Польщі, в українській сім'ї. У віці 8-ми років переїхав з сім'єю до Києва, навчався у Київському Політехнічному інституті на спеціальності оптики та приладобудування. Звідси почалося зацікавлення оптикою, що стало основою його розвитку у фотографії. Гляделов також мав воєнний досвід: на початку 80-их років фотограф був у лавах радянської армії на Поліссі. Після звільнення, Гляделов працював в Інституті проблем міцності Академії Наук УРСР, і згодом, познайомившись із фотографією, повністю віддався їй. Перші знімки фотограф зробив у 1989 році у спортивно-гірській подорожі на Памір у Киргистані, і відтоді самостійно почав цікавитися фотографією та працював незалежним фотожурналістом. У проміжку між 80-им та 91-им роком був членом Творчого фотографічного об'єднання «Погляд», де мав досвід в створенні та організації перших своїх виставок документальної фотографії по СРСР та Україні. Вже у 1995 році О. Гляделов придбав свою «омріяну дальномірну Лейку системи

М6»⁶¹, на якій фотографує по сьогодні. Починаючи з 1996 року і по сьогодні, фотограф працює у довгострокових документальних проєктах із залученням міжнародних організацій та ініціатив. У 2014 році Гляделов фотографував війну на Сході України та 21 серпня був поранений під Іловайськом⁶², а після 24 лютого цього року документує військові події в Україні.

Отож, життєвий шлях Олександра Гляделова наповнений найрізноманітнішими досвідами, спробами та пошуками. Фотограф вважає, що «мова фотографії – найправдивіша»⁶³, а його місія – розповідати, документувати, висвітлювати. Його мова – це фотографія, через яку він говорить «про людське в нелюдських обставинах»⁶⁴. Фотографуючи війну в Україні у 2014 році, О.Гляделов каже: *«я вирішив поїхати, бо в моїй країні відбувається війна. Я не міг не поїхати туди, оскільки це відбувається в моїй країні з моїм народом. Однозначне відчуття, що на нас напали – це дуже несправедливо»⁶⁵*. Фотограф йде всупереч страху смерті, поранення, полону. Він є фотографом, а отже, його місією є фотографувати те, що на часі, фотографувати те, що потребує доказів та пам'яті. З початку російсько-української війни 2022 року, О.Гляделов документує, не зважаючи на небезпеки і страхи. У його словах і діях прочитується не лише глибоке відчуття справедливості і бажання документувати те, що є «несправедливим», але і тонке відчуття гуманності. Ось, що пронизує фотографа – гуманність, яка через життєвий та фотографічний досвід дала О. Гляделову можливість так чуттєво документувати в ногу з часом. Вивчення та аналіз

61 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 41.00 хв.

62 Барішников В. «Фотограф Олександр Гляделов – про Іловайськ, війну з Росією і нову українську армію» – військовий фотограф [Електронний ресурс] / Валентин Барішников // Радіо Свобода. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.radiosvoboda.org/a/27208293.html>.

63 Олександр Гляделов: «Я так думаю, що мова фотографії – найправдивіша» [Електронний ресурс] // Український журнал. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/941/>.

64 Хоменко О. Мова фотографії [Електронний ресурс] / Олександр Хоменко // Ukrainer. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://ukrainer.net/mova-fotografii/>.

65 Барішников В. «Фотограф Олександр Гляделов – про Іловайськ, війну з Росією і нову українську армію» – військовий фотограф [Електронний ресурс] / Валентин Барішников // Радіо Свобода. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.radiosvoboda.org/a/27208293.html>.

життєвих етапів та особистого досвіду митця допоможе ширше зрозуміти контекст його фотографій.

2.2. Проєкт «Зайві»: контекст та аналіз

2.2.1. Концепція проєкту

Є історії, які неможливо описати одним зображенням, їх потрібно розповісти за допомогою послідовності зображень, які підтримують і покращують один одного. Таким є фотопроект Олександра Гляделова про вуличних та безпритульних дітей «Зайві». Це найбільш тривалий проєкт фотографа, який відбувався 20 років, з 1995 по 2015 р., однак, активна фаза роботи над проєктом припала на 1996–2005 роки.

Передумовою проєкту була ініціатива від НГО «Home and Hopes for children», яка звернулася до фотографа із проханням зафіксувати 10 випадків бездомних дітей на Хрещатику у Києві. Згодом, фотограф заглибився у проєкт і 20 років шукав та документував «Зайвих». На питання «чому «Зайві»», автор дає таку відповідь: *«таке сприйняття тих, кого я фотографував, так мені відчулося»*⁶⁶.

Під час роботи над проєктом, Гляделов почав співпрацювати з такими міжнародними організаціями, як: Human Rights Watch, The Global Fund, UNAIDS та UNICEF. Восени 1997 року, за підтримки ЮНІСЕФу відбулася перша виставка «Зайвих» в Українському Домі. Тоді вона налічувала близько 50-ти фотографій, зараз у ній більше 250-ти. У виставку входять фотографії як вуличних дітей, так і дітей з дитячих будинків та прийомників-розподільників. Зокрема, два сільських інтернати в Одеській області, які досліджувалися психологами для деінституалізації. Один інтернат був для дітей із затриманням в розвитку, а другий – психоневрологічний. Також, одним з перших Домів, які фотографував Гляделов,

⁶⁶ Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 25.00 хв.

був «Світлий Дім» в Одесі, на чолі з отцем Олександром Чумаковим. Фотограф відгукується про цей час: *«то було літо 1997 року, я просто взяв камеру, спальник, каремат, і приїхав до них в Одесу. Я місяць жив з ними. Фотографував і вуличне життя в Одесі, і їхній притулок»*⁶⁷. У проєкті також є фотографії і з росії. У 2002 році О. Гляделов був запрошений в москву, щоб дослідити стан з вуличними дітьми там. А у 2003 році Інститут Відкритого Суспільства запросив фотографа у Санкт-Петербург дослідити одну локальну організацію, яка працювала з вуличними дітьми.

Висновуючи, фотопроект «Зайві» – це дослідження «Зайвих», як таких. Немає прив'язки до країни, чи місця. Є «Зайві», яких фотограф обрав дослідити і закричати про них так голосно, щоб їх почули. Автор проєкту каже: *«Ця виставка – це класичний приклад того, як має відбуватися. Автор досліджує тему, показує її у вільному доступі для суспільства, а держава реагує на цю проблему. І таким чином починається робота над проблемою»*⁶⁸. Розуміння передумов та концепції проєкту допоможе у подальшому його аналізі.

2.2.2. Від однієї фотографії до всього проєкту

Хочу зосередити своє прочитання проєкту через одну з фотографій⁶⁹. Вважаю доречно звернутись до методології дослідниці Джилліан Роуз⁷⁰, яку ми розглянули у 3 підрозділі 1 розділу, а також концептів ключових дослідників фотографії: В. Беньяміна, С. Зонтаг, Р. Барта, Анрі Картьє-Брессона та Джона Тетга, праці яких ми розглянули у 1 розділі. Дослідниця Джилліан Роуз пропонує два методологічні інструменти: сторони та модальності. Основними сторонами є

67 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 40.00 хв.

68 Там само – 1 год. 05 хв.

69 ДОДАТОК I: «Без назви» 1

70 Gillian Rose, *Visual Methodologies* (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

«сторона створення зображення», «сторона самого зображення» та «сторона аудиторії». А також технологічна, композиційна та соціальна модальності.

Варто розпочати зі «Сторони виготовлення», розглянути технологічну модальність (як зображення зроблене?), соціальну модальність (хто? коли? для чого?) і композиційну модальність (який жанр/стиль?).

Методом інтерв'ювання О. Гляделова я дізналася, що фотографія зроблена осінню 1998 року у Києві на Майдані, при вході у магазин «Український хліб». Це був вечір, коли фотограф мав йти в гості, і його попросили взяти «Українського» (хліба). Автор фотографії пригадує історію цієї світлини:

Ну і я йду за хлібом. А там такі ступеньки, і хлопці грають в горлянку (так ця гра називається російською) – монети б'ють. І я витягнув монети, поставив збоку і сказав «Це моя частина, але – грати не буду», і пішов за хлібом. Потім вийшов, ми всімхнулися один одному, і я зробив фотографію. І враз, за мою спиною почався палкий виступ. Типова тіточка на півкаблуку, в пальто і шляпі вигукує: «ви маєте заплатити тим дітям! Я вас давно знаю, ви користуєтесь чужою бідом і болем». Навкруги повно людей. І один з хлопчиків каже до мене «А ви не бійтеся!», а інший вигукнув до жінки «Тітонько, тітонько, це наш друг. Дайте копеечку!»⁷¹

Ця історія відкриває нам абсолютно новий погляд на фотографію. Кожне нове знання про те, що/де/як/коли зображено трансформує наше сприйняття. Те, що ми бачимо несе за собою величезну кількість різного роду знання та історій, відкриття яких допоможуть зробити цей аналіз більш об'єктивним.

Отож, знаючи передісторію фотографії, ми можемо відчитати її на самому зображенні. Перше – це відстань, фізична близькість фотографа до хлопців, дуже близький ракурс. З цього приводу, Анрі Картьє-Брессон ділиться: «*відстань змінює співвідношення елементів так само відчутно, як змінюється тональність голосу, який чуємо то зблизька, то здалеку*»⁷². Маючи попередній контакт фотограф звужив особистий простір хлопців до нього, і, ніби то попросив дозволу

71 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 46.00 хв.

72 Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – 48 с.

на те, щоб підійти ближче і сфотографувати. Друге – це довіра в очах хлопця у центрі, який абсолютно спокійно дивиться прямо до об'єктива. Автор коментує: *«життя в кризовому стані дуже швидко навчає дітей відчувати небезпеку. З перших речень в розмовах діти самі розуміли, що я безпечний»*⁷³. Бачимо, що розмова, або, будь якого роду контакт з об'єктом фотографування формує довіру і розширює можливості фотографа. Олександр Гляделов підходив і знаходив спільну мову з вуличними дітьми, що, безумовно, залишило свій слід у фотографії – у відбитку їхнього стосунку.

Взірцевою думкою, яка мені тут відгукується є намисел С. Зонтаг про те, що *«фотографія — це приклад внутрішньо двозначних відносин Я і світу, окремий варіант ідеології реалізму, яка іноді вимагає зникнення Я у відносинах зі світом, а інколи владно спонукає до агресивних відносин зі світом, до звеличення Я»*⁷⁴. З огляду на докладне вивчення фотографа, та процес його інтерв'ювання, можу сказати, що фотографія О. Гляделова є відображенням його стосунку з дітьми, яких він фотографував. Його фотографія – це в першу чергу його особисте ставлення, його відношення. Те, що ми можемо відчитати з фотографії, це вміння Гляделова забути про своє Я, коли поруч є ті, про кого він хоче розказати, в цьому випадку це «Зайві». Цю думку також згадує французький фотограф Анрі Карт'є-Брессон у збірці «Інтерв'ю та розмови»⁷⁵: *«Фотографія набуває ваги і сили тільки тоді, коли вдається забути про себе. Лише з таким підходом можливо торкнутися почуттів»*⁷⁶.

Щодо технологічної модальності, Олександр відомий чорно-білою плівковою фотографією, яку проявляє та друкує у власній кімнаті-лабораторії. На питання чому чб та плівка, фотограф відповідає: *«Тому що я люблю процес друку.*

⁷³Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 1 год. 05 хв.

⁷⁴ Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Таращук. – Київ: Основи, 2002 – 116 с.

⁷⁵ Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Карт'є-Брессон Анрі., 2021. – 172 с.

⁷⁶ Там само. – 47 с.

Моя фотографія – це коли я сам проявляю, сам друкую...а чорно-білі тони допомагають зосередитись на контексті, а не на кольорах. З чб простіше. Я це вмю і хочу робити те, що вмю»⁷⁷. Колір – це справді важкий засіб, який занадто легко піддається яскравому перебільшенню або прикрасі тривіальності. Мета фотопроекту Гляделова власне і полягає в реальності, у найбільш точному і правдивому висвітленні проблеми вуличних дітей. У книзі «Photojournalism»⁷⁸ від Time-Life Books є така думка: «чорно-білий знімок показує убогість обстановки і підкреслює похмурість життя, яке там ведеться»⁷⁹ (авт. пер.). Те, що вражає глядача у фотопроекті «Зайві» О. Гляделова – це брудні та неохайно вбрані діти у різних місцях, їх серйозні вирази обличчя та очі, сірі вулиці, засмічені сходи, занедбані будівлі. Завдяки чорно-білим тонам, фотограф зосереджується на суті зображення, на його місії. У збірці «Інтерв'ю та розмови»⁸⁰ 1951–1998, французький фотограф Анрі Карт'є-Брессон каже:

Фотографія, яку я люблю, чорно-біла, тому що вона — транспозиція. У ній закладена неймовірно велика сила абстракції та емоційна енергія. Я сказав би, що колір, який ллється крізь прозоре скло, нагадує вітраж і це може бути дуже цікаво та дуже приємно. Це може бути дуже приємно на проєкції, тому що в кольорі є бік, пов'язаний зі світлом, що пронизує її проходить всередину, як у вітражі, але потім, коли з'являється чорнила, друкар губить над ним контроль.

Інструментарієм, яким послуговувався О. Гляделов у фотопроекті «Зайві» є дальномірною Лейка системи М6, з об'єктивом 50 мм. Особливості цього апарату в тому, що він буквально є оптичним продовженням ока, а об'єктив 50 міліметрів – найбільш наближеним до людського погляду. З ним можна робити все: вуличні сцени, пейзажі, портрети. Це механічна універсальна та легка для транспортування камера, у якій всі функції працюють без батарей. Так як і людське око не бачить на великій відстані, так і фотоапарат Лейка системи М6,

⁷⁷ Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 36.00 хв.

⁷⁸ Time-Life Books A. Photojournalism / Alexandria, Virginia Time-Life Books. – Revised Edition: Time-Life Books, 1983. – 232 с. – (Life Library of Photography).

⁷⁹ Там само.

⁸⁰ Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Карт'є-Брессон Анрі., 2021. – 172 с.

потребує тої відстані, з якої бачитиме око. Анрі Картьє-Брессон ділиться тим, чим послуговувався і Гляделов, використовуючи лише одну камеру та об'єктив: *«У мене 1 апарат і 1 об'єктив, адже, для того щоб отримати максимум, потрібна економія засобів»*⁸¹. Безумовно, техніка, яку використовував О. Гляделов мала значення для того, як зображення виглядає і, отже, на те, що воно може передати глядачеві. Знання інструментарію, яким послуговувався автор у фотопроекті «Зайві» дає розуміння, що О.Гляделов фіксував та зберігав реальність так, як бачило його око. Фотографія Олександра Гляделова – є найбільш наближеною до реальності, яку автор хотів зафіксувати та розказати.

Продовжимо аналіз фотографії відповіддю на питання «Для чого?». Як ми вже знаємо із загальної інформації про фотопроект «Зайві», він почався із десяти фотографій вуличних дітей на Хрещатику, на замовлення організації «Home and Hopes for children». Фотограф згадує: *«В ході перших зйомок я зрозумів, що маю робити великий проєкт про це»*⁸². Тоді, за підтримки міжнародних організацій, відбулася перша виставка у Києві, а згодом, у всіх обласних центрах України. На базі виставки протягом тижня проводилися семінари, де експерти піднімали питання вуличних дітей. Через свої роботи Гляделов вивчав та досліджував, як держава поводить з дітьми. Відповідно, окреслюючи відповідь на запитання «Для чого ця виставка?», фотограф говорить: *«Ця виставка – це спроба підняти питання вуличних дітей, спроба заговорити та висвітлити. Моя фотографія виступає містком між проблемою і її вирішенням»*⁸³.

Останньою складовою аналізу першого блоку є жанр та композиція. Джилліан Роуз у книзі «Візуальні методології» висловила таку думку: *«умови створення зображення визначають його жанр та композицію»*⁸⁴. Посилаючись

81 Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – 90 с.

82 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 46.00 хв.

83 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 1 год.07 хв.

84 Gillian Rose, Visual Methodologies (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до

на текст, поданий вище, ми знаємо, що умовою фотопроєкту «Зайві» було зафіксувати та підняти питання вуличних та бездомних дітей. Звідси, фотографія яку я обрала справді відповідає тим умовам, які в той час були: це 90-ті роки, час розпаду СРСР, була велика проблема з вуличними дітьми, безхатченками та створеннями інтернатів з жахливими умовами. Фотограф пояснює:

Це очевидна ситуація після великих воєн. У нас же було руйновище системи — країна розвалилася і звичне життя зникло. До того можна було бути абсолютно пасивною людиною — держава все одно про тебе піклувалася. А тут усе кудись ділося, закривалися підприємства і люди раптом стали нікому не потрібні. Відповідно, життя в інтернатах для сиріт також стало біднішим, і діти звідти тікали. Це був вибір, гідний по-людськи, проте результат цього вибору знищував остаточно. Бо інтернат — це система, де ти отримуєш мінімальні блага: спальне місце та якийсь уніфікований одяг, але там тебе можуть принижувати, гвалтувати, бити. Якщо ти згоден таке терпіти заради даху над головою — залишайся. До того ж сім'ї, що не могли вижити, часто пили, виготовляли саморобні наркотики. І бувало, що дитина, яка обирала життя на вулиці, утримувала своїх батьків, залежних від алкоголю.⁸⁵

Під виразом «вуличні діти» Гляделов має на увазі не лише тих, що живуть на вулиці, але і тих, які більшу частину свого часу там проводять: *«В ті часи багато було дітей, які забезпечували своїх батьків просячи гроші на хліб на вулицях. Це був сімейний бюджет, на який батьки бухали. Більшість дітей, які у мене на фотографіях – не є сиротами»⁸⁶.*

Фотограф зафіксував те що було, і фіксував доти, доки було. Остання фотографія була зроблена у 2014 році, коли вже вуличних дітей не було, а з інтернатами прийняли закон деінституалізації. Фотограф вважає, що його фотографія відіграла важливу як соціальну, так і політичну роль у висвітленні проблеми, яка була на той час непомітною. Він говорить: *«Входячи у фотографічний проєкт важливо досліджувати проблему, а не лише її візуалізувати»⁸⁷.* Так і Гляделов, фотографуючи, досліджував питання вуличних дітей, реагував на запит

ресурсы: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

85 Олександр Гляделов «Зайві» [Електронний ресурс] // Reporters. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://reporters.media/zajvi/>.

86 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 1 год. 20 хв.

87 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 1 год. 10 хв.

суспільства, фіксував його, і, врешті – спільними зусиллями з тими, хто на рівні владних структур займався цим питанням, дійшов до вирішення проблеми.

Стосовно жанру, то справді, умови створення цього фотопроекту і визначили його жанр – документальна фотографія. На початках, документальна фотографія, як правило, зображала бідних, пригноблених або ж, маргіналізованих людей, в рамках реформаторських проєктів, аби показати жах їхнього життя і тим самим надихнути на зміни. Такою і є фотографія О. Гляделова, метою якої є висвітлити те, що потребує змін.

Отож, розглянувши «Сторону створення зображення» варто перейти до другого блоку – «Сторона самого зображення». Тут Джилліан Роуз задає нові питання до модальностей. Технологічна модальність (візуальні ефекти), композиційна модальність (композиція, композиційна інтерпретація, аналіз дискурсу) та соціальна модальність (візуальне значення). Почнемо із технологічної модальності та проаналізуємо візуальні ефекти, які пропонує нам обрана фотографія. У формі творчого пориву фото, О. Гляделов дає нам новий візуальний код, змінюючи і розширюючи наші уявлення про те, на що і як варто дивитися. «Фотознімки – справжня граматики і етика бачення»⁸⁸, – зазначає дослідниця фотографії С. Зонтаг. Критикиня акцентує, що дивлячись і спостерігаючи різного роду фотографії, ми вивчаємо цю граматику, засвоюємо етику бачення фотографа, за допомогою якої по-іншому починаємо дивитися на світ, по-іншому бачити і сприймати реальність. Сюди входить як і жанр, так і композиція, техніка, чорно-білі тони та інше. Глядачі бачать, що фотографія зроблена із переднього ракурсу, наголошуючи таким чином на доступності до дітей, на їхньому дозволі і прихильності до фотографа. О. Гляделов показує обличчя, очі, руки, що виступає містком до розуміння стану їхнього життя, містком до їх реальності. Фотограф при розмові казав: «єдиною моєю умовою

⁸⁸ Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Тарашук. – Київ: Основи, 2002 – 11 с.

фотографування дітей була безумовна повага до них і розмова на рівні, як з дорослими»⁸⁹. Візуально на фотографії зображено трьох хлопців, які сидять на мармурових сходах, локально поруч магазин, а по вбранні бачимо, що на вулиці могло бути прохолодно. Погляди двох крайніх хлопців направлені у лівий бік (з історії знаємо, що вони дивляться на жінку, яка кричить на О.Гляделова), а погляд хлопця посередині зосереджений на камері, він дивиться прямо до об'єктива. Композиція побудована за правилом Золотого Січєня, де центром виступає хлопець посередині. Окрім виразного обличчя та очей, його також виокремлює вбрання та положення. Хлопці, що дивляться в бік, одягнені приблизно однаково, обидва стоять на колінах, і обидва виражено брудні та замурзані. Хлопець посередині, який виступає кульмінацією у даній фотографії, одягнений у чорний колір, єдиний має шапку, сидить у зручному положенні, гріючи руки поміж ніг, та дивиться у камеру, тим самим, руйнуючи всі бар'єри між фотографією та реальністю. Погляд говорить про минуле, про той шлях, який вони пройшли і в якому перебувають зараз. Він є кульмінацією фотографії, історією, яку автор хотів розповісти. Його очі, погляд, і те, що за ним – ось це стоїть за всією фотографією.

Усі ці візуальні ефекти є у самій фотографії, яку ми розглядаємо, і автоматично, дивлячись на фотографію – ми бачимо зображення так, як цього хотів автор, навіть не усвідомлюючи цього. Проте, також помилкою буде узагальнити, що автор завжди керує глядачами – ні. Усе залежить від жанру зображення та форми його викладу. Це може бути абстракція, як от – «Квадрат» Малевича, яка змушує нас задуматись і самим шукати сенсу у цьому візуальному об'єкті, а може бути «Тайна вечеря» Леонардо да Вінчі, яка без зайвих думок є зрозумілою для нас, через ті «візуальні ефекти», які автоматично розуміються

⁸⁹ Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 1 год.31 хв.

нашим мозком у зв'язку із знаннями, досвідами та іншими контекстами, які нам знайомі. Тобто, зображення чи візуальний об'єкт так чи інакше є сконструйованим виробом автора, але, це не означає, що усі автори візуальних об'єктів керують чи маніпулюють нашим розумінням об'єкту. Зображення лиш встановлює правила і рамки споглядання на нього, задає напрям для індивідуальних розумінь та інтерпретацій візуальних об'єктів.

Продовжуючи, бачимо, як автор пропонує дуже конкретні бачення соціальних категорій. У книзі «Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії» Дж. Тегг пише, що *«з початку 20 століття, фотографи почали використовувати камеру, як інструмент для соціальних змін, прагнули продемонструвати несправедливість, нерівність, висвітлювали людей в умовах військових конфліктів, говорили про екологічну проблематику та інше, тобто – займалися відтворенням соціального тіла»*. Так і Олександр Гляделов у фотопроєкті «Зайві» відтворює соціальне тіло 90-их років. У фотографії важливими є усі аспекти, які впливають, додають ефекту, форми та змісту. У книзі «Що таке зображення»⁹⁰ Вільям Мітчел пише : *«Зображення ніколи не є прозорими вікнами у світі. Вони інтерпретують світ і відображають це дуже конкретними способами»* (авт. пер.)⁹¹. О. Гляделов і є тим інтерпретатором світу, конкретним виявом того, що є. Найбільшим його ефектом є емоційність фотографій. Сам фотограф говорить: *«я є провідником емоцій»*⁹². Усі його фотографії, і ця, зокрема, передають щось значно більше, ніж просто зміст. Вони передають емоцію, завдяки якій ми відчуваємо те, що бачимо.

90 W.J.T.Mitchell (1984), What Is an Image? P. 503-537 @New Literary History, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination

91 Там само.

92 Інтерв'ю з Олександром Гляделовим. Інтерв'юєрка – Анна Дідула. // Приватний архів Анни Дідули – 11.02.22 – 1 год.35 хв.

Ці думки почасти резонують із концептом «аури», який запровадив Вальтер Беньямін у «Короткій історії фотографії»⁹³. Ключовою характеристикою зображення з аурую є своєрідна дистанція, як недоступність споглядаючого об'єкта, незважаючи на те, як би близько до нього суб'єкт не був. Предмет сприйняття по-своєму сакральний для реципієнта, ніхто не може його будь-яким чином привласнити. У ньому є якась магія, вродання об'єктів фотографування в камеру, в час, коли робилася фотографія. Використовуючи вищезгадане поняття «аури» я спробую віднайти та пояснити її видимість у фотографії О. Гляделова. Сам фотограф говорить про свої роботи, як про такі, що мають в собі певну магію, живучість, історію, емоцію. Плівкове фотомистецтво – це не фотографічне зображення, це фотографічний твір, якому характерний процес, «аура», містика та історія. Процес створення аналогової фотографії витворює особливе ставлення до неї, особливе сприйняття й особливу цінність. Через попередній контакт фотографа з об'єктами фотографування, у фотографії присутній зв'язок з автором. Дивлячись на фотографію, ми стоїмо на місці фотографа, і можемо відчутти, яким був стосунок дітей до О. Гляделова. Фотографія сакральна і ні до кого не доступна так, як до автора фотографії. А чорно-білі тони лиш підкреслюють важливість усіх тез, які автор промовляє через зображення. Безумовно, обставини виготовлення цієї фотографії сприяють досягненню ефекту, який вона має. Адже, коли ми розуміємо контекст, у якому була зроблена та чи інша фотографія – це доповнює наше розуміння і навіть спосіб бачення візуального об'єкту.

Вважаю доречним перейти до третього блоку аналізу фотографії – «*сторони аудиторії*». Даний блок вирізняється тим, що він зауважує глядачів, різні бачення, контексти та інтерпретації. Тут важливо не тільки те, як виглядає зображення, але і те, як на нього дивляться глядачі різними поглядами. Аудиторія

⁹³ Беньямін В. Краткая история фотографии/ Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // За ред. Ю.Здоровова; пер. з нім. Москва: Медіум, 1996/ – 168 с.

є найважливішим аспектом значення зображення. Вона його доповнює, по різному інтерпретує (крізь власні досвіди, практики, соціальні ідентичності, знання та контексти), розуміє та формує. Соціальне є, мабуть, найважливішим способом розуміння аудиторії зображень. Джилліан Роуз писала, що *«візуальні зображення завжди практикуються певними способами, та різні способи часто асоціюються з різними видами зображень у різних видах просторів»*⁹⁴. Різні аудиторії дуже по-різному інтерпретують одні й ті самі візуальні образи, і ці відмінності пояснюються різними соціальними ідентичностями зацікавлених глядачів. На прикладі обраної мною фотографії – люди з досвідом спілкування з вуличними дітьми зовсім по іншому сприймуть та проінтерпретують фотографію про вуличних дітей, ніж ті, що не мали цього досвіду. Або ж, політик у соціальній сфері по іншому сприйме фотографію, ніж звичайний чоловік, який не матиме впливу чи можливості це змінити. Відповідно, те, як людина розуміє і читає фотографію залежить здебільшого від неї самої, від її статусу, досвіду, виховання, приналежності до певних релігій, освіти, сформованих цінностей та поглядів. Якщо пригадати Р. Барта та його семіотичний погляд на фотографію, то Він визначив два типи повідомлень: денотати і конотати. Так от, якщо денотат – це ті знання, які ми отримуємо безпосередньо від зображення, тобто – «Сторони самого зображення», то конотат – це власне те, про що йде мова у «Стороні аудиторії» і власної інтерпретації зображення крізь призму свого статусу, досвіду чи культури.

Мабуть, фотопроект «Зайві», Олександр Гляделов, як і Ролан Барт у свій час, шукав Ноєми фотографії, її сутності і глибини. У своїй «Camera lucida» дослідник наполягає на присутності референта у фото, звідки і виводиться його «ноєма» фотографії, яка є пов'язаною з часом. Виходячи з попереднього

94 Gillian Rose, *Visual Methodologies* (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

трактування О. Гляделовим своїх робіт, як символу життя Людини, такої самої як і кожен з нас, але, у різний час та різних обставинах – можемо висновувати Ноему фотографій митця. Роботи проєкту множинно взаємодіють із глядачем, видозмінюючись в залежності від суб'єкта споглядання. Відгукуючись кожному крізь призму власного «студіуму» і «пунктуму» – референт також буде відрізнятися.

Отож, опираючись на індуктивний метод дослідження, застосувавши схему аналізу візуального зображення Джилліан Роуз, концепт «аури» В. Беньяміна, опозиції Р. Барта «Studium» – «Punctum» та «Operator» – «Spectator», думки про множинність фотографії Дж. Тегга, і фоторефлексії С. Зонтаг та Анрі-Карт'є Бресона, зробимо висновок по відношенню до всього проєкту.

«Зайві» – це візуальне полювання за тими, яким є що розповісти, це пошук Зайвих, їхнього Життя і їхньої реальності, яку фотограф ставить під знак питання, намагаючись її зрозуміти. «Хто ці фігури, за якими 20 років полював фотограф? Яке їхнє відношення до нас? Яке їхнє відношення до світу? Хто такі «Зайві»?». Фотопроект «Зайві» є маніфестом про тих, хто має право бути побаченими, хто має право бути почутими, хто має право на життя в умовах тотожних нашому. «Зайві» – це голос німих і погляд незрячих; це вимір Людяності в умовах Життя. Основною темою фотопроекту є Невідкладне: Людина та її Життя. Таке коротке, таке крихке, таке вразливе. Підхід Гляделова ґрунтується на повазі до Зайвих, до їх Життя та реальності. У фотопроекті метою документаліста була об'єктивність та максимальна точність. Фотограф демонструє очевидний жах глядачам, які мають силу тиснути на зміни. Іншими словами, фотопроект «Зайві» – це фотографії відносно безсилим перед відносно потужними. Французький фотограф Анрі Карт'є-Брессон колись казав: *«Речі цікаві настільки, наскільки ми вкладаємо*

*в них свою цікавість»*⁹⁵. Олександр Гяделов настільки зацікавився у «Зайвих», що своєю документацією зміг досягти того, заради чого фотографував. Саме його фотографія стала доказом, на який треба було реагувати.

⁹⁵ Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – 39 с.

ВИСНОВОК

Аналіз досліджуваної теми та літератури дає підстави стверджувати, що попри те, що документальна фотографія досліджує такі різноманітні теми, як: мистецтво, фіксацію історії, репрезентацію суспільства, нотування реальності, істинність – ключовою місією документальної фотографії є бути доказом. У роботі над фотопроектом Зайві, О.Гляделов не лише свідчив та документував – він досліджував проблему. Фотограф унікальний формою, у якій він так голосно заговорив, емоцією, яку передав, та історіями, які розказав через фотографію. Аналогова та монохромна фотографія стала містком до глибших підтекстів, дискурсів та розуміння.

Послугуючись біографічним методом дослідження, інтерв'ювання та низкою опублікованих розмов з фотографом, у підрозділі 2.1. «Олександр Гляделов: штрихи до біографії» я спробувала відтворити найбільш точний та відповідний реальності контекст життя О. Гляделова, розуміння якого було важливим на етапі аналізу виставки митця. Спробами аналізу фотопроекту О. Гляделова «Зайві» стали ключові ідеї та концепції праць «Коротка історія фотографії»⁹⁶ Вальтера Беньяміна, «Про фотографію»⁹⁷ Сьюзен Зонтаг, «Camera Lucida»⁹⁸ Ролана Барта, «Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії»⁹⁹ Джона Тетта, «Інтерв'ю та Розмови 1951—1998»¹⁰⁰ Анрі Картьє-Брессона, та «Візуальні методології»¹⁰¹ Джилліан Роуз, з допомогою яких, аналіз фотографії знаходив глибші контексти, підтексти та розуміння. Головними

96 Беньямін В. Краткая история фотографии / Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // За ред. Ю.Здорова; пер. з нім. Москва: Медіум, 1996/ – 168 с.

97 Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Таращук. – Київ: Основи, 2002 – 189 с.

98 Барт Р. Camera Lucida. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022 – 176 с.

99 Тетт Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / Джон Тетт., 2019. – 248 с.

100 Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картьє-Брессон Анрі., 2021. – 172 с.

101 Gillian Rose, Visual Methodologies (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>

категоріями, якими я оперувала в процесі аналізу фотопроекту були: методологія аналізу візуального зображення дослідниці Джилліан Роуз, яка передбачала два методологічні інструменти: сторони («сторона створення зображення», «сторона самого зображення» та «сторона аудиторії») та модальності (технологічна, композиційна та соціальна), а також концепт «аури» В. Беньяміна, опозиції Р. Барта «Studium» – «Punctum» та «Operator» – «Spectator», думки про множинність фотографії Дж. Тегга, і фоторефлексії С. Зонтаг та Анрі-Карт'є Бресона. Здійснивши дослідження та аналіз творчості документального фотографа Олександра Гляделова переконуюсь у багатогранності фотографічного дискурсу. Розуміння контексту життя, досвідів та пошуків митця допомогло в ґрунтовнішому аналізі проекту. Роботи О. Гляделова є великим простором для пошуків різних розумінь, аналізів та сенсів. Його фотографіям характерна емоція, Історія, свідчення та доказ. Кожна фотографія є дослідженням Зайвих, їх пошуком та фіксацією.

Отож, сформувавши теоретичну базу з теорії фотографії, зокрема – документальної, дослідивши біографічну характеристику митця, а також проаналізувавши фотопроект «Зайві» і проілюструвавши унікальність робіт О. Гляделова, можемо твердо висновувати про актуальність та важливість цього дослідження. Відкриття фотографії Олександра Гляделова є значущим для соціальної та мистецької сфер. Виняткові роботи фотодокументаліста, крім їх споглядання, потребують критичного аналізу та оцінки із науково теоретичної точки зору. Так як дослідження фотографії, як соціально-культурного феномену перебуває на етапі початкового становлення – дискурс аналізу фотографії є відкритим для подальших пошуків.

БІБЛІОГРАФІЯ

Монографії:

1. Беньямін В. Краткая история фотографии/ Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе // За ред. Ю.Здоровова; пер. з нім. Москва: Медіум, 1996/ – 168 с.
2. Зонтаг С. Про фотографію / Сьюзен Зонтаг; пер. з англ. П.Таращук. – Київ: Основи, 2002 – 189 с.
3. Зонтаг, Сьюзен Regarding the pain of others / Сьюзен Зонтаг; США: Farrar, Straus and Giroux, 2003
4. Барт Р. Camera Lucida. Нотування фотографії; пер. з фр. Олена Червоник. Київ: RED ZET Editions, 2022. – 176 с.
5. Берджер Д. Як ми бачимо / Джон Берджер., 2020. – 176 с.
6. Бетчен Д. Вогонь бажання. Зародження фотографії / Джеффри Бетчен., 2019. – 248 с. – (Теорія та історії фотографії; кн. 978).
7. Тегг Дж. Тягар репрезентації: есеї про множинність фотографії та історії / Джон Тегг., 2019. – 248 с.
8. Time-Life Books A. Photojournalism / Alexandria, Virginia Time-Life Books. – Revised Edition: Time-Life Books, 1983. – 232 с. – (Life Library of Photography).
9. Анрі К. Інтерв'ю та Розмови 1951—1998 / Картье-Брессон Анрі., 2021. – 172 с.
10. Сміт Й. Г. Коротка історія фотографії / Йен Гейн Сміт., 2021. – 224 с. – (978-617-679-748-7).

11. Gillian Rose, *Visual Methodologies* (Sage, 2001)[Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://educacaoartistica.dge.mec.pt/assets/rose-visual-methodologies-chpt1-8.pdf>
12. W.J.T.Mitchell (1984), *What Is an Image?* P. 503-537 @*New Literary History*, Vol. 15, No. 3, *Image/Imago/Imagination*
13. W.J.T.Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (the University of Chicago Press, 1994)
14. Marita Sturken and Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (Second Edition) (Oxford University Press, 2008)
15. James Elkins, *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (Psychology Press, 2003)
16. Барт Р. Б *Избранные работы: Семиотика: Поэтика: — «Прогресс», 1989*

Розділи в книгах:

17. Берд М. 100 ідей, що змінили мистецтво: Фотографія / Майкл Берд. – Київ: ArtHuss, 2019. – С.208
18. Photojournalism and Documentary Photography. // *Nieman Reports* / – Cambridge, 2001. – (Vol. 55, Iss. 3) – С. 27–31 – Режим доступу до ресурсу: <https://www.proquest.com/openview/289a572ca7183e23d5638302f8f3e18f/1?pq-origsite=gscholar&cbl=48335>

Статті у періодичних виданнях:

19. Документальна фотографія як маніпуляція. відсутність документа в документі. Лекція Олександра Ляпіна [Електронний ресурс] // *Мистецький Арсенал* – Режим доступу до ресурсу: <https://artarsenal.in.ua/education/proekt/dokumentalna-fotografiya-yak-manipulyatsiya-vidsutnist-dokumenta-v-dokumenti-lektsiya-oleksandra-lyapina/>.

20. Lichtman, Marilyn (2002). Review: Gillian Rose (2001). Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials [16 paragraphs]. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 3(4), Art. 30, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/798/1732>.
21. Олександр Гляделов «Зайві» [Електронний ресурс] // Reporters. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: <https://reporters.media/zajvi/>.
22. Олександр Гляделов. Мова фотографії [Електронний ресурс] // Ukraïner. – 2020. – Режим доступу до ресурсу: <https://zido.com.ua/kultura/oleksandr-glyadelov-mova-fotografii>.
23. Баришников В. «Фотограф Олександр Гляделов – про Іловайськ, війну з Росією і нову українську армію» – військовий фотограф [Електронний ресурс] / Валентин Баришников // Радіо Свобода. – 2015. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.radiosvoboda.org/a/27208293.html>.
24. Олександр Гляделов [Електронний ресурс] // Ukraine the Best – Режим доступу до ресурсу: https://ukrainethebest.com/hero_105/.
25. Солдатова Е. Це мій єдиний дім [Електронний ресурс] / Емма Солдатова // media lab. – 2019. – Режим доступу до ресурсу: <https://medialab.online/news/gliadielov/>.
26. Хроніка повсякденності. Історія незалежності очима фотографа Олександра Гляделова [Електронний ресурс] // liga net. – 2021. – Режим доступу до ресурсу: https://project.liga.net/projects/history_of_independence_aleksandr_glyadelov_ua
27. Олександр Гляделов: «Я так думаю, що мова фотографії – найправдивіша» [Електронний ресурс] // Український журнал. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <http://ukrzurnal.eu/ukr.archive.html/941/>.

ДОДАТОК І

«Без назви» 1

