

Творчість Віктора Марущенка: документальне фото в художньому просторі

ГАЛИНА СКЛЯРЕНКО

Анотація. У статті аналізується творчість відомого київського фотохудожника Віктора Марущенка, яка, окресливши кілька десятиліть українського мистецтва (від 1970-х до 2000-х), віддзеркалила важливі тенденції епохи: зокрема, розвиток радянської фото-документалістики, яка, виходячи за межі репортажності, наповнювалася узагальнюючими образними змістами, та поступове залучення фотографії у простір мистецтва. Світлини майстра не лише зафіксували важливі події, а й стали частиною вітчизняної художньої культури, що через фотографію змінює межі візуального естетичного досвіду.

Ключові слова: фотографія, радянське мистецтво, документалістика, художній проект, авторська позиція.

Постановка проблеми. Попри те, що на Заході ще з 1960-х років фотографія стала розглядатися як важлива частина сучасного візуального мистецтва та експонуватися у художніх музеях поряд з традиційними видами образотворчості, усвідомлення образно-естетичного значення фотографії у вітчизняній культурі почалося лише з років перебудови. Однак і досі ані історія української фотографії, ані творчість її видатних майстрів не описані та не проаналізовані. Дана публікація вперше репрезентує творчість одного з провідних українських фотомитців — Віктора Марущенка, яке стало значним явищем вітчизняної художньої культури 1970–2000-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Хоча роботи В. Марущенка експонувалися загалом на більше ніж десяти міжнародних виставках, не раз залучалися до великих виставкових проєктів в Україні та за кордоном, його творчість ще не знайшла висвітлення у вітчизняному мистецтвознавстві. Матеріалом для дослідження його творчості є єдиний на сьогодні альбом-каталог [1]

та кілька статей та інтерв'ю у періодичних виданнях [9; 11; 14]. У даній публікації доробок митця розглядається в контексті культурно-мистецької проблематики епохи.

Мета статті — проаналізувати творчість В. Марущенка, визначити її головні етапи та особливості, а також окреслити своєрідність розвитку фотографії у культурі пізньорадянських десятиліть та процесу залучення її до простору сучасного мистецтва від часів перебудови.

Виклад основного матеріалу. Творчість київського фотографа Віктора Марущенка, що несе відбиток яскравої особистості автора та його аналітичного погляду на світ, репрезентує ті головні особливості розвитку фотографії в нашій країні від пізньорадянських 1970-х до середини 2000-х, що позначилися не лише у самому фотомисленні, а й у тлумаченні фотографії у суспільстві та творчому мистецькому середовищі.

Варто підкреслити, що попри винайдення фотографії ще у 1839 році, попри складну еволюцію — технологічну, естетичну, концептуальну, —



Сценограф Данило Лідер, 1987

якої вона зазнала за свою історію, попри появу у її царині десятків видатних майстрів, котрі не лише «зафіксували фрагменти реальності», а й запропонували нові способи бачення та сприйняття останньої, — повноцінне визнання її як частини мистецтва, що займає своє місце поряд з традиційними — живописом, графікою, скульптурою, — відбулося лише з 1960-х. Відтоді світлина почали експонуватися у провідних художніх музеях світу, фотографію стали вивчати у мистецьких вишах, про неї почали активно писати та дискутувати історики мистецтва. Фотографію стали розглядати не лише як комплекс різноманітних практик різного функціонального призначення, а й як вид творчості, що, маючи свої внутрішні особливості, найтісніше пов'язаний із загально-художніми спрямуваннями часу, культурним контекстом, тими способами «бачення» у широкому розумінні цього слова, які існували чи існують «у даному місці в даний час», насамкінець — із особливостями поступу мистецтва.

Очевидно, що розвиток, а найголовніше — місце та значення фотографії в СРСР, суттєво відрізнялися від західних, були обумовлені загальними спрямуваннями радянської культури, де всі види мистецтва використовувалися перш за все для іде-

ологічної пропаганди, підпорядковуючи їй свої засоби, естетику, змісти. На фотографії ці вимоги позначилися, можливо, чи не найбільш безпосередньо, звужуючи її образно-змістовий діапазон, обмежуючи обшири авторського бачення та засоби висловлювання, а найголовніше — формуючи у суспільній свідомості модель її сприйняття та розуміння як суто допоміжного, ілюстративного виду відображення дійсності. Однак і в цих умовах будь-які коливання суспільного клімату, що переживала країна на кожному історичному зламі, безпосередньо відбивалися у фотографії, адже фотограф за самою природою своєї діяльності «приречений» вдивлятися у оточуючий його світ, фіксуючи в ньому те, «...на що варто дивитися і що ми маємо право спостерігати» [6, с. 11].

Віктор Марущенко прийшов у фотографію в середині 1970-х. На той час блискучий радянський досвід 1920-х, коли у фото працювали великі реформатори образотворчості О. Родченко, Ель Лисицький, М. Кауфман, Дан Сотник, Д. Демущий, свої світлина створювали видатні фотографи Б. Ігнатюк, С. Фрідлянд, Л. Новинський та ін., чії роботи призвели до кардинальних змін у самій візуальній мові мистецтва, був забутий хіба не повністю, історії фотографії ніби й не існувало. Контакти із західним світом були вкрай обмеженими. Чи не єдиним видом фотографії в СРСР вважалися документалістика та репортаж, проте й тут «обшири бачення реальності» підпадали під жорстку цензуру. І все ж у радянській фотографії працювали видатні майстри: Я. Давідзон, М. Козловський, Я. Халіп, Є. Халдей, М. Альперт, Г. Петрусов, Є. Лангман, Д. Бальтерманц, І. Шагін, Б. Градов та ін., чії світлина стали етапними у формуванні мови документалістики, зафіксувавши важливі події та образи епохи. І хоча репрезентовані у медіа та на фотовиставках, що періодично проходили у великих містах СРСР, документальні знімки зазвичай піддавалися ретельній режисурі, суто фахова, формальна майстерність підтримувалася на досить високому рівні, визначаючи естетику кадру, його змістову визначеність.

...Культурні зміни за часів «відлиги» позначилися й на фотографії. У 1956 році, після довготривалого закриття (у 1942-му), був поновлений заснований ще у 1926-му журнал «Советское фото» (остаточно припинив свою діяльність у 1997-му). На його шпальтах друкувалися роботи майстрів (професіоналів та аматорів) з різних міст СРСР, короткі нариси про виставки та окремі твори західних фотографів. З 1960-х фотографія в СРСР стає дуже популярною. По всій країні відкривалися фотоклуби, які, власне, й правили за школи фахової майстерності. Деякі роботи членів клубів друкувалися в журналі. Зокрема, у його номерах можна знайти інформацію про фотоклуби Києва, Запоріжжя, Дніпропетровська, Херсона, Львова, Харкова... Навколо фотографії точилися й дискусії, зокрема про особливості її специфіки, де «...один і той самий кадр може правити, з одного боку, за джерело нової інформації, з іншого — за оригінальну художню структуру» [7], хоча і тут найважливішими залишалися «єдність форми та змісту», зрозумілість та окресленість висловлювання. І все ж з часів «відлиги» у фотографію, як і в мистецтво в цілому, починає повертатися (принаймні, це офіційно проголошувалося на сторінках журналу) право на суб'єктивний погляд, авторську індивідуальність, одухотворення та поетизацію зображення... Мистецтво фотографії стає темою окремих книжок, з початку 1970-х, принаймні у Москві, — темою окремих наукових досліджень... Фотографія входить до навчальних програм операторських факультетів у вишах Москви та Києва. У 1970-му у Москві при Інституті журналістської майстерності відкривається факультет фотожурналістики, незабаром і в Києві, в структурі подібного інституту, створюється фотошкола... З початку 1960-х радянське фото, як і все мистецтво в цілому, почало звертатися до «правди життя», сюжети ставали більш різноманітними, менш ідеалізованими та постановочними. Однак образні виміри офіційної радянської фотографії (як і всього образотворчого мистецтва) й надалі продовжували визначатися загальнообов'язковим оптимізмом



Площа Жовтневої революції, 1979

та життєствердним пафосом, «типовістю» та характерністю зображень, що мали висвітлювати переваги радянського способу життя. Попри певні ліберальні зміни у суспільстві, офіційна радянська документалістика залишалася затиснутою у жорстких лещатах цензури, чи не найбезпосередніше демонструючи, власне, ті маніпуляції між «фото як документом» і «фото як вираженням» (А. Руайє), що стануть темою широких дискусій з кінця 1980-х...

Для В. Маруценка світ фотографії розкривався поступово, перетворившись на головну справу життя. Інженер за освітою, він захопився фотографією з кінця 1960-х, свою ж творчу мотивацію пізніше визначатиме як «бажання бути вільним», «не сидіти на місці», їздити, подорожувати, спілкуватися з цікавими людьми і «знімати все, що захочеться» [9, с. 22]. Такий спосіб життя, мабуть, найбільше відповідав рисам його вдачі, характеру людини, закоханої у навколишній світ, допитливої, відкритої до нових знань та вражень, а найголовніше — такої, котра володіє справжнім талантом спілкування, що стане В. Маруценка в пригоді в роботі фотографа. ...Однак потрібну й цікаву фахову інформацію тоді знайти було не просто, вона обмежувалася публікаціями в «Со-

ветском фото», більш широкі обрії відкривали польські та чеські часописи та видання у Бібліотеці іноземної літератури. Задля отримання професійних знань у 1979 році він вступив до школи фотографії при Інституті підвищення кваліфікації журналістів, яку ще у 1971-му в Києві заснувала легендарна фотокореспондентка «Известий» в Україні Ірина Пап (1917–1985). На запрошення школи до Києва приїздили великі фотографи часів Другої світової війни — І. Гольдштейн, Е. Халдей, Д. Бальтерманц, видатні майстри литовської фотографії — А. Суткус, А. Маціяускас, В. Луцкус та інші митці, що тоді, в радянських умовах, репрезентували більш різноманітні можливості, риси та образи фотомистецтва... У різні роки цю київську школу закінчили відомі сьогодні в Україні фотографи — В. Фалін, В. Побединський, С. Пожарський, М. Черничкин, В. Кареш...

Важливою подією в творчій біографії Маруценка став приїзд до київської фотшколи завідувачого відділом ілюстрацій всесоюзної газети «Советская культура» М. Єремченка. Після лекції він звернувся до присутніх із запрошенням надсилати свої знімки до газети, адже в ній не вистачало інформації про Україну. Єдиним з усіх слухачів, хто відгукнувся на цю пропозицію, був Віктор Марущенко. Відтоді його світлини почали друкуватися в одній з провідних газет СРСР, а за півроку він став її штатним кореспондентом. Протягом 1981–1991 років з посвідченням «Советской культуры» він об'їздив всю країну, знімав різноманітні мистецькі події та видатних людей часу. З 1983 року його роботи починають експонуватися на фотовиставках, організованих Спілкою журналістів СРСР: у Вільнюсі, Каунасі, Москві, Кишиневі та ін., Марущенко стає відомим в країні фотохудожником, у творчості якого складаються кілька наскрізних тем, до яких він повертатиметься протягом багатьох років.

Однією з них став театр та його автори. Варто згадати, що, аналізуючи природу та особливості фотографії, Р. Барт підкреслював її внутрішню причетність до мистецтва саме «через посередництво театру», наголошуючи на багатозаровності

репрезентованих театром та фотографією образів, на складному поєднанні в них безпосередності та заданості, «гри» персонажів, якими так чи інакше стають всі, кого знімає фотограф [3, с. 51]. Чи відбилися в інтересі до цієї теми особисті уподобання майстра та постійні репортажі для «Советской культуры», чи спрацювала творча інтуїція, яка ще не раз виводитиме його на важливі для фотографії сюжети, — так чи інакше, у його архіві зберігаються численні світлини з портретами видатних акторів, режисерів, сценографів українського театру, з фрагментами репетицій та спектаклів, що увійшли в історію театрального мистецтва. Невипадково його перша персональна виставка, яка відбулася у Кишиневі у 1987 році, так і називалася — «Театральні фотографії». Пізніше критики писатимуть: «Фотороботи Віктора Івановича якимось чудесним чином загострюють відчуття життя театру, його віддзеркалені один в одному побут та буття. І саме цей момент переломлення — побачено, схоплено, пережито. І хоч як парадоксально — не зупинено. <...> Марущенко не зупиняє мить. Його знімки не схожі на увічнені відбитки... Радше — на мить витягнуті з живої течії стопкадри, за кожним з яких вгадуються всі “перед” і передчуються всі “після”... [14].

В окрему серію, розпочату ще в 1970-ті, складаються його фотопортрети діячів мистецтва, культури, політики. Різноманітні за композиційними прийомами та образним рішенням — то гостро репортажні, що ніби «вихоплюють» людину з потоку життя, чи, навпаки, постановочні, узагальнені, які розкривають особну сутність людини або демонструють інші, неявні, а то й несподівані риси її вдачі, — вони сьогодні набувають особливого історичного та загальнокультурного значення. Те, що тоді, під час зйомки, здавалося випадковим, тепер, через десятиліття, коли багато з портретованих вже пішли з життя, наповнюється символічним змістом... На світліні В. Маруценка — славетний Святослав Ріхтер після свого концерту у Києві у 1980-му році. Як відомо, фотографуватися музикант не любив, Марущенко зняв його наче випадково, звідкись зверху, ухопивши важку

та впевнену ходу піаніста, який йде зі сцени після напруженого та вдалого виступу, і його особливу ліричну вдачу, позначену букетиком конвалій у руці, тендітність якого наче контрастує з доволі кременною фігурою, додаючи іншого, більш складного, прихованого змісту до його образу... На фото 1985 року — композитор Валентин Сильвестров, що дивиться спідлоба в об'єктив, позуючи для знімку у якійсь дивній, ніби навмисно незручній позі... «Сценограф Данііл Лідер» (1987), що емоційно розповідає щось серед театральних декорацій... Григорій Гладій (1987), знятий десь на березі під київським мостом: він робить широкий крок вперед, дивлячись у камеру серйозно та напружено, невдовзі актор поїде з України — «широкий крок» на фото стане пророчим... Серед людей мистецтва на світлинах Маруценка — композитор М. Таривердієв, сценограф В. Карашевський, режисери С. Проскурня, А. Васильєв, Р. Віктюк, С. Данченко, М. Нестантінер, актори Б. Ступка, В. Висоцький, Н. Шаропова, М. Комар, А. Роговцева, О. Ісаєв, С. Ротару, піаністка Н. Дереневська...

Багато з його, тепер вже історичних знімків, зафіксували суспільні та політичні події. Серед них — Леонід Кравчук на першому конгресі «Руху» (1989), де він представляв ЦК КП України; Микола Жулинський, що самотньо стоїть у порожній президії перед початком Першого всесвітнього форуму українців в Києві (1992); В'ячеслав Чорновіл на мітингу перед Верховною Радою (1995)... Цілоком документальні, вони між тим несуть у собі особливу «часову тяглість», здатність перетворювати «єдину схоплену мить» на місткий багатозначний образ...

Так складався величезний фотоархів майстра, де поряд з культурними подіями та видатними іменами вже від середини 1970-х величезне місце починають займати й ті неповторні «образи повсякдення», що зафіксували, відтворили, увиразнили прикмети, ознаки, фрагменти зникаючої епохи. Як підкреслює колега художника фотограф Валерій Милосердов, В. Маруценко став одним з небагатьох «...українських фотографів,



Київ, 1990

який за радянських часів звернув увагу на повсякденне життя звичайних людей, зумів розповісти з повагою та любов'ю про їхню буденну працю. <...> На відміну від більшості його колег, його зйомка не обмежувалася редакційними завданнями. Те, що було до душі, що турбувало фотографа, він знімав для себе, для власного архіву, не маючи надії побачити коли-небудь ці світлини на виставці» [1, с. 20]. На фото Маруценка — сцени на вулицях українських міст, сіл та містечок пізньорадянських десятиліть, «прикрашені» агітаційними плакатами, повз які тече звичне життя, ніяк не пов'язане з ідеологією. В цьому житті — непростий, часто досить злидений побут — з чергами біля магазинів, обшарпаними ідальнями, де збираються «хильнути чарочку» чоловіки, з розбитими дорогами, «вічними», наче ще з гоголівських часів, глибокими калюжами посеред площі... А ще — невибагливі народні гуляння в селах та містечках, гучні офіційні свята з оркестрами та демонстраціями; «дикі» відпочивальники поряд зі своїми авто серед природи; стомлені колгоспники зі зашкарубленими руками; маленькі школярі, щойно прийняті у «жовтенята»; індустріальні гіганти, зокрема суднобудівні заводи Маріуполя... Аналізуючи останні, німецька кураторка Д. Бінерт підкреслюватиме притаманне Маруценку особливе вміння побудувати композицію кадру на контрасті виразних співставлень: величезної споруди заводу з її «оголеними» гострими, навіть застрашливими конструкціями — і ма-



Чорнобиль. Травень, 1986

леньких легких парусних човників у морі на передньому плані... [2, с. 42]. Подібні співставлення можна простежити й в інших його світлинах, часто побудованих на контрасті панорамного і камерного, загального й приватного, об'єктивно-відстороненого і особистісного. Проте особливу образну інтонацію фотографіям Марущенка надає те, що С. Зонтаг називала «етикою бачення», обумовленою в даному випадку прагненням уникнути офіційного пафосу, «пробитися» до людини в її унікальності та справжності. І тут крізь цілком натурні, документальні знімки художника, зовні позбавлені будь-якого протесту та соціальної критики, разом з неприхованою правдою життя проступає та «неофіційна» оптика, той власний погляд на світ, що здатний розкривати у найпростіших сюжетах глибокі й місткі змісти... Поступово у творчості художника все більше місце займатиме саме соціальна фотографія, яка й визначить спрямування його етапних для української візуального мистецтва проєктів 1980-х — початку 2000-х років.

Як відомо, ще з кінця XIX століття соціальна фотографія окреслила один з найпотужніших напрямків документалістики. Протягом історії її розвиток був стимульований гострими суспільними катаклізмами (війнами, революціями, соціальними рухами), що, втягуючи у свій вирій численні маси людей, відбивалися на житті світу, окремих країн, народів, людських долях. Перша половина XX увиразнила соціально-критичне спрямування фо-

тографії, закріпивши її особливе місце та призначення в мистецтві як поєднання документу та образу, фіксації реальності та її візуального осмислення. З кінця 1960-х документальна соціальна фотографія перетворюється на визначений жанр, що стає темою різнобічного аналізу, завдяки якому у її просторі все більше увиразнюється «погляд фотографа», що попри зовнішню відстороненість насправді й визначає не лише об'єкт зйомки, той чи інший сюжет, фрагмент чи вибір для зйомки самої події, а й ракурс (тобто формально-просторові, змістові, асоціативні, образні особливості) її бачення та її смислове наповнення. Адже інформація, закладена у світлині, є не лише «найбільш точним фактом видимої реальності» [5, с. 56], а й осмисленням процесів, до якої вони залучені. Соціальна фотографія стає певним дослідженням дійсності, методикою, а зарозом і «візуальний та змістовий інструментарій» якої обирає сам автор, доводячи закладену у сюжеті спонтанну, безпосередню, документальну виразність до рівня мистецтва. Тим більше, що зображене на фото не тотожне тому, що стало зображеним: обране та зафіксоване автором, воно переходить у створений ним світ. У просторі мистецтва та сучасної візуальності соціальна фотографія все більше наповнюється авторським змістом, постає як аналітичне висловлювання чи навіть концептуальне дослідження, а поряд з цим — і як індивідуальні філософські, а то й поетичні роздуми...

Саме таким авторським дослідженням, сповненим глибокого гуманістичного змісту, особливої внутрішньої поетичності та багатозначності, стала серія документальних світлин В. Марущенка «Креничі» (середина 1980-х — початок 1990-х років). Цю серію художник знімав, як кажуть, для себе. Лише в середині 1990-х вона була вперше показана на виставці. Креничі — засноване більше чотирьохсот років тому невеличке село під Києвом. На зламі «застою та перебудови» там залишилося всього 84 особи, майже самі старі жінки, а єдиним засобом духовного та емоційного виживання, об'єднуючим центром стала маленька церква та її служитель отець Олек-



Чорнобильська зона. Кладовище техніки, 2006–2007

сандр. Історію цього приреченого на зникнення «неперспективного села» В. Маруценко розповів як поетичну притчу про «інший час», інший цивілізаційний вимір, в якому наприкінці ХХ століття у великій індустріальній країні в центрі Європи живуть люди, побут та традиції котрих наче збереглися тут ще з ХІХ. Білені низенькі хати, прикрашені вишитими рушниками, зігнуті від важкої праці бабусі у хустках та старих капцях, їхні обличчя — то суворі, відчужені, то веселі та доброзичливі, — їхні свята, походи до церкви, самий отець Олександр — ще не старий чоловік з усміхненим, трохи лукавим поглядом, їхні спільні зібрання десь посеред села та проникнуте якимсь стародавнім духом освячення криниці серед зелені луків та пагорбів... У роботі над серією важливим, як підкреслює В. Милосердов, став самий творчий метод автора, відмінний від усталеної за радянських часів практики, що передбачала програмне дистанціювання фотографа від об'єкту зйомки. Тобто фото мали бути «зроблені з допомогою сильних телеоб'єктивів (це дає змогу не втручатися в ситуацію)... Фотооб'єктиви з нормальною фокусною відстанню... практично не використовувалися з тієї причини, що заважали фотографу бути непомітним для довколишніх. Про можливість проникнення в середовище зовсім не могло йтися» [1, с. 21]. Маруценко ж використав метод, апробований у світовій фотопрактиці, — «занурення у середовище», тобто уважне вивчення зблизька того місця, простору, людської громади, які об-

рано для авторської зйомки. А тому його знімки стали не миттєвою репортажною фіксацією тих чи інших сюжетів, а «результатом контакту фотографа з людьми, яких він знімає. Вони зроблені тоді, коли встановилися довірливі стосунки, і фотокамера вже не перешкоджає, а навпаки, є одним із засобів спілкування» [1, с. 22]. І тут особливе образне звучання світлин було обумовлене «етикою бачення» їхнього автора, що дивиться на людей із повагою, співчуттям та розумінням.

Своєрідною поетичністю та багатозначністю образів позначена серія «Троещина» (2010). Її тема дуже близька Маруценку — людині великого міста, яка гостро відчуває особливості його життя. «Троещина» — великий житловий масив на київському Лівобережжі, що став забудовуватися з 1980-х. Віддалений від центру, у своїй архітектурі та принципах планування він певною мірою синтезував ознаки міської околиці, «спального району», котрі склалися з радянських часів: неспівмірних людині за своїми розмірами та масштабами великих порожніх просторів, споруд, транспортних магістралей, із загальною позаестетичністю середовища, що й справді перетворює житло на незграбну «машину для життя». Пов'язані спільною темою та стилістикою, світлини «Троещини» В. Маруценка можна порівняти з поетичними новелами про самотність людини у великому місті, про її відчуження, загубленість, покинутість... На них майже немає людських постатей, проте їхні «порожнечі та паузи» виразні й крас-

номовні. Люди ніби тільки-но залишили ці вулиці, де ще літає кинуте ними сміття, їхні голоси «звучать» у клаптиках оголошень, котрими обклеєна зупинка автобусу посеред магістралі, така самотня серед величезного порожнього простору... У цих роботах Марущенко демонструє особливі риси свого образного бачення, що у найпростіших побутових речах здатне відкрити широкі асоціативні змісти, не трансформуючи довкілля, та обрати в ньому найбільш виразне та промовисте, перетворивши деталі на місткі метафори. Його натурні, документальні світлина побудовані на чіткому й послідовному авторському відборі, де цілісність висловлювання виростає з «занурення у середовище», з його інтелектуального осмислення та емоційного переживання.

...Початок перебудови позначив у творчості митця, як і в житті всієї нашої країни, новий, напружений і надзвичайно плідний етап. Демократичні зміни в державі, активність суспільного життя, все більш відкриті кордони між країнами, що надавали нові можливості для творчих контактів та самореалізації, були сприйняті Марущенко легко та органічно. Як зазначав у статті про майстра соціолог Ю. Саєнко, «Віктор Марущенко належить до тих небагатьох, котрим не потрібно було в ці буремні роки заново “шукати себе” або “перелаштовуватися”. Виявилося, що він завжди працював у координатах власного бачення та відчуття часу, подій і людей» [1, с. 13]. З часів перебудови — то як «вільний фотограф», то як кореспондент газети «День» — Марущенко знімає ще більше й ще захопленіше. На його світлинах — народні виступи та демонстрації, політичні протистояння та суспільні акції, події студентської «революції на граніті» 1990-го та початок процесу переоцінки радянського минулого зі зняттям пам'ятників та знищенням колишніх ідеологічних символів, що вже в середині 2010-х переросте у «декомунізацію» міст та сіл України... Марущенко знімає нових політичних лідерів, передвиборчу боротьбу, пристрасні дискусії на вулицях і перші антивладні протестні акції шахтарів... В мозаїці його світлин кінця 1980-х — по-

чатку 1990-х не лише зафіксована складна «епоха змін», яку переживала країна та її мешканці. Вільно та свідомо володіючи мовою документального фото, майстер вміє вихопити з хаосу життя ті унікальні миттєвості, що здатні розкрити внутрішній зміст події та факту.

У 1986 році він розпочинає великий фотопроєкт «Чорнобиль», який стане одним з найвідоміших та програмних у його творчості, етапним для української соціальної фотографії загалом. ...Аналізуючи чорнобильську трагедію 26 квітня 1986 року як одну з найбільших техногенних катастроф ХХ століття, дослідники наголошують на багатозначності та багатовимірності її наслідків, що відтоді віддунуватимуть в житті не лише України, а й всієї Європи антропогенними мутаціями, змінами в екології, здоров'ї людей. Однак, як наголошує Т. Гундорова, вона мала також і суто символічне значення: «Чорнобиль збігся в часі з процесом розпаду тоталітарної радянської свідомості й став символічним тлом», що «реалізував після-апокаліптичну, не фантазійну й не утопічну, а справжню реальність», яка співвідноситься з різними сенсовими шарами, зокрема «апокаліпсисом, екологією душі та культури, новим середньовіччям, актуалізованим у просторі поліських лісів “безчасся”» [4, с. 17, 23]. Відтоді, як писав Ф. Лемаршан, стало неможливим «милюватися сільським пейзажем... не жахаючись при думці, що всупереч ілюзії йдеться про новий світ, створений ядерною катастрофою» [8, с. 376]. Чорнобиль поставив під сумнів і традиційні засоби репрезентації, адже радіацію неможливо побачити чи відчути на дотик або смак, а тому вона «може бути тільки символізована чи позначена, тобто представлена як невидима присутність» [8, с. 372]. Глобальність її наслідків викликає питання і про можливість її унаочнення взагалі. Як писав М. Павлишин: «... чи личить показувати таку глобальну подію крізь призму тільки власної обмеженої... свідомості?» [10, с. 177]. Проте її залучення до широкого культурного простору та інтерпретація у різних медіа відтоді активно поширюється. «Чорнобиль — як явище глобальної ка-

тастрофи — чи не вперше у світовому масштабі засвідчує, що катастрофізм стає об'єктом репродукції, тиражується у фільмах жахів, обертається на маскультну фантазію. <...> В постмодерну епоху симулякрів катастрофи легко перетворюються на явища імітаційні та події, які присвоюються та переповідаються в легкій і збудливій формі...» [4, с. 27]. Етапна, переламна роль Чорнобиля в історії мала й цілком конкретні геополітичні наслідки: як зазначив у своєму відомому афоризмі філософ Ж. Бодрійяр, «...після Чорнобиля Берлінська стіна більше не існувала». Трагедія Чорнобиля не просто «відкрила» Україну Заходу, а й у свій застрашливий спосіб засвідчила прозорість кордонів між країнами, спільність історії людства, залежність його долі від кожного з учасників... В цьому контексті особливого значення набули правдиві свідчення реальних подій, ті «окремі людські правди», у яких зафіксувалося пережите та відчуте.

Маруценко приїхав до Чорнобиля через кілька днів після катастрофи. Його перший знімок датований 8 травня 1986 року. Як напише Ю. Саенко, «Чорнобильська трагедія вразила автора як людину і громадянина, але не похитнула творчого почерку — він залишився тим же проникливо простим, тактовним, тонким, щирим... Він пише не образи і події, а стан і долі людей в зоні радіаційного впливу. <...> І немає в цих фотографіях дешевого натиску ні на сенсаційність, ні на трагічність, ні на істеричність. Від того вони стають ще більш вражаючі, значущі й глибоко вкарбовуються в душу і пам'ять» [1, с. 15]. На перших знімках циклу — спорожніле місто, дротяна огорожа, застрашливий, ще не вкритий саркофагом, 4-й блок атомної станції, військові біля пропускних пунктів, ліквідатори аварії, що наче у якомусь науково-фантастичному кіно проходять перевірку у радіаційній камері, а найголовніше — біженці, переселенці, мешканці міста та навколишніх сіл, що мали залишити свої домівки... Чорнобильські події повернули у мову ці страшні слова часів Другої світової, здавалося, забуті назавжди... На фото Маруценка чорнобильські біженці сунуть шляхом зі своїм



Донецька обл. Торез, 2003

нехитрим скарбом у руках, видираються на вантажівки, перепочивають на узбіччі... Чи не найбільш відомим фото цих днів стало «Чорнобиль. Травень 1986» з хлопчиком, що сидить, схиливши голову серед похапцем зібраних речей. Його обличчя ми не бачимо, та все зрозуміло й так...

До Чорнобиля Маруценко приїздитиме й надалі, знімаючи тих, хто самовільно повернувся додому, до своєї хати, що перетворилася на «зону», їхній особливий побут зі святами та буднями; ознаки руйнівного часу на спустошених вулицях, у будинках та подвір'ях колишнього містечка Прип'ять; евакуйованих, що оселились у нашвидкуруч збудованих селищах під Києвом... Фотограф проникливо фіксує зміни у «чорнобильській зоні», що стають все більш символічними. Серед світлин 2006–2007 років — «Чорнобильська зона, кладовище техніки», де покинуті на звалищі серед поля заіржавілі літаки, гвинтокрили, машини постають прибульцями з якогось фантастичного фільму; а порожні будинки, де у під'їздах над поштовими скриньками ще висять списки колишніх мешканців, — пронизливими трагічними новелами про зламане людське життя... В одному з інтерв'ю, формулюючи свою фахову позицію, Маруценко скаже: «Можна зробити фотографію як крик або удар, фотографію — як шепіт або навіть як брутальну лайку... Але нормальне людське спілкування складається з простих фраз, що сказані спокійним голосом. Саме так люди говорять про щось важливе» [11]. Так, «не підвишуючи голосу», художник і надалі зніма-

тиме свої фото, жорстко правдиві, багатозначні, несподівано та виразно художні, пронизані стриманою внутрішньою емоційністю.

З 1987 року «Чорнобильська серія» В. Маруценка експонується в Україні та за кордоном, зокрема на персональних виставках майстра: 1992-го — у Глюкштайні, 1996-го — у Мюнхені та Валхаймі, 2006-го — у Берліні... У 2001-му світлина з цієї серії були показані на 49-й Венеційській біенале у проєкті куратора Харольда Зеємана «Плато людства». Ідея проєкту полягала в тому, аби представити складну «мозаїку» людських трагедій, особистих та соціальних, обумовлених техногенними катастрофами та випадковими несподіваними ситуаціями. Поряд з чорнобильськими світлинами В. Маруценка демонструвалися знімки автомобільних аварій, зроблені швейцарським фотографом А. Одерматтом.

Однак залучення документальних фото Маруценка до художніх проєктів відбулося раніше, зокрема у виставковому проєкті «Мій світ», що демонструвався у 2000 році в Берліні в програмі Днів України в Німеччині. Куратор виставки Дебора Бінерт поєднала в ньому твори двох художників: картини Марії Приймаченко та фотографії Віктора Маруценка. В каталозі виставки вона писала, що їхня колаборація виростала з кількох складових: близького знайомства митців між собою, адже Маруценко неодноразово фотографував славетну художницю, відвідуючи її садибу під Києвом; а також з того, що кожний з авторів у свій спосіб окреслював у творчості «свій український простір», де поряд з реальним живе фантастичне [2, с. 3]. Фотографії Маруценка з різних його серій ніби доповнювали, продовжували образи картин Приймаченко, то контрастуючи із їхньою яскравою декоративністю, то ніби «переводячи у дійсність» страхітливу напругу її вигаданих зоморфних образів... Промовисті, сюжетно інформаційні та візуально виразні фото Маруценка будуть і надалі експонуватися на художніх виставках поряд з живописом, графікою, відео, скульптурою тощо, зокрема в експозиціях «Орієнтація на місцевості» (2013, Київ, НХМУ, куратор Г. Скляренко),

«У нашій раї. Виставка до 200-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка» (2014, Київ, ІПСМ, куратори Г. Скляренко, В. Сахарук), «Інша історія»: мистецтво Києва з «відлиги» до незалежності» (2016, НХМУ, куратор Г. Скляренко) «Переведи мене через Майдан...» (2017, Київ, ІПСМ, куратор Г. Скляренко, за участі О. Халепи)... Тим більше, що, можливо, саме у співставленні з малярськими роботами фотографія здатна розкрити свій суто образний зміст, котрий виходить за межі зображення та об'єктивної фіксації у інший змістовий, більш складний та різношаровий простір. Не випадково її дослідники вважають: «Коли фотографія реєструє, вона трансформує, будує, створює. <...> Художник вигадує, фотограф — бере... Світ фотографії складається з частин та фрагментів. Їхнє поєднання народжує нові сенси...» [12, с. 94–95]; «...вона дозволяє бачити дещо інше, виявити інші видимості, тому що вона пропонує нові процедури дослідження та відображення реальності» [12, с. 37–38]. «Фотографія — елегійне, приємкове мистецтво. Більшість сфотографованих об'єктів саме тому, що вони сфотографовані, набувають певного пафосу» [6, с. 22].

Варто підкреслити, що протягом всього ХХ століття проблематика документальності в художній культурі все більше актуалізується, розширюється та ускладнюється. Технічні досягнення, що постійно відкривають нові можливості наближення до життя, на новому рівні ставлять питання про ступінь збігу зображення з реальністю. Дослідники відзначають: «Навіть пряма трансляція з міста подій, що має на сьогодні максимум документальності, обмежена своєю двовимірністю, законами перспективи, більше того — рамкою кадру, що вириває фрагмент з потоку життя і вимагає ідентифікації...», а тому документальність у сучасному просторі «...несе в собі не стільки ступінь тотожності зображення дійсності, скільки відчуття достовірності, ступінь довіри, що виникає у глядача в процесі сприйняття» [13, с. 5]. І тут знову, напевно, саме особлива непоказна, позбавлена зовнішніх ефектів, однак точна, правдива та візуально виразна образна оптика В. Маруценка разом

із властивою йому стриманою, внутрішньо емоційно насиченою інтонацією й обумовила ту довіру до його світлин, що й привернула до них широку увагу. Варто навести висловлювання Гуго та Ірини Шер-Ткаченків — авторів виданого в Швейцарії каталогу його світлин: «Фотографії Віктора Марущенка — це винятково чіткі і виразні документи епохи, які позначені його впевненістю у тому, що “фотографія лише тоді є цікавою, коли містить частку життя”. Ці світлини звернені безпосередньо до тих, хто їх споглядає, бо вони розповідають історії людей. У виразі людських облич відбиваються ті почуття, що рухають ними, але, крім цього, ще й те, що рухає самим фотографом, коли він робив ці знімки. Вперше створено портрет України, який фактично є хронікою останнього двадцятиліття і покаже країну на зламі, країну, що виборює свою самостійність. Це актуальний, важливий доробок» [1, б. п.].

У 1989-му році на запрошення колег Марущенко рушає до Швейцарії, де багато фотографує, подорожує країною, тут проходять кілька його персональних виставок. У 1990-му році він став єдиним з України, хто був запрошений до величезної експозиції «Сто фотографів зі Східної Європи» в Єлісейському музеї фотографії у Лозанні. В 1994-му три його світлини увійшли до антології світової фотографії Images з колекції Musée de l'Élysée. Потім були виставки (персональні та групові) у Німеччині, Франції, Канаді, США, Словаччині, Чилі, Канаді... Перша персональна виставка в Україні під назвою «Ретроспектива. 1976–1996» відбулася лише у 1996-му році, в Києві у Будинку художника...

З початку 2000-х у його творчість увійшла нова тема — шахтарський Донбас. Як фотограф він був запрошений взяти участь у підготовці документального фільму відомого австрійського режисера Міхаеля Главогера (1959–2014) «Смерть робітника». Фільм був присвячений процесу зникнення ручної праці в сучасному світі, що драматично позначається на житті людей. Стрічка складається з п'яти історій про роботу у XXI столітті», дія яких відбувається в Індонезії, Нігерії, Пакистані,



Луганська обл., 2003

Китаї та Донбасі. Повністю завершена у 2005-му, протягом кількох наступних років була нагороджена сімома міжнародними преміями, серед яких — премія Європейської академії та багатьох європейських кінофестивалів... Сюжет про Донбас мав назву «Герої». Він розповідав про те, як на початку XXI століття в центрі Європи люди змушені самотужки, ручними примітивними засобами, постійно ризикуючи, добувати вугілля з покинутих шахт, аби хоч якось заробити на життя...

Зроблені у селищах та містечках Донбасу світлини Марущенка переросли у велику сюжетно розгалужену серію. Працюючи над ними, майстер і тут глибоко «занурився у середовище», перейнявся проблемами людей, відкинутих суспільством на маргінесі існування, ніби перенесених у давні часи доіндустріальної доби. ...Колись Ван Гог, котрий, як відомо, кілька років прожив у шахтарському Бориножі і малював там робітників та їхні сім'ї, написав: «У ту мить, коли землекопа фотографують, він, зрозуміло, не копає». Світлини Марущенка руйнують цей постулат. Майстру вдалося встановити таку атмосферу довіри та взаєморозуміння, коли люди вже наче не звертають увагу на фотоапарат, поводять себе природно та невимушено. А тому зроблені знімки вражають суврою правдивістю, тою переконливою достовірністю, що й визначає якість їхньої документальності. Однак попри моторошну правду про працю та злидений побут шахтарських містечок, нічого не приховуючи та не прикрашаючи, у сво-

їх роботах художник показав і несподівану етичність донбаських ландшафтів, які ніби перегукуються з картинами Пітера Брейгеля, і фізичну красу шахтарів у «чорних забоях», і надію в очах молодих жінок, що тяжко працюють у небезпечних «копанках»... Позиція майстра і тут відзначається людяністю й розумінням, співчуттям і повагою... Не випадково значне місце посідають тут портрети мешканців селищ та містечок — «Красный луч», «Торез» та ін. Тут, тепер вже у постановочних знімках, фотограф показує людей не просто «без прикрас у природному середовищі», а й уважно вдивляючись у їхній світ, прагнучи розкрити індивідуальність, особливість, своєрідність кожної людини...

У 2004 році «шахтарська серія» стала основою проекту «Донбас — країна мрій», створеного за ініціативи куратора Єжи Юнуха та представленого на Бієнале сучасного мистецтва в Сан-Паулу. Проект було визнано одним із 27 найкращих з-поміж 135 індивідуальних мистецьких проєктів фестивалю. У 2005-му він експонувався в Чилі, в Музеї сучасного мистецтва Сантьяго. В коментарі до проєкту Є. Онух зазначав: «В Україні понад 60 тисяч чоловіків, жінок і дітей працює у більш ніж 6 тисячах нелегальних шахт. Про життя цих людей ми знаємо дуже мало й часто не можемо навіть уявити, як виглядає їхня дійсність. <...> Масмедіа уникають цієї проблемної теми, й так само не знаходять вона відображення у творах сучасних нам українських художників. Серія документальних фотографій Віктора Маруценка “Донбас — країна мрій”, виконана у селищах Донбасу взимку 2003–2004 року, ламає мовчазне табу навколо теми нелегальних шахтарів. <...> Зміна контексту презентації з репортерського на галерейний, а може й “музейний”, змінює й інтерпретацію образів Донбасу з чисто соціальної на мистецьку. Фотографії Маруценка вписуються в універсальну історію мистецтва, а отже й у систему універсальних цінностей, які саме мистецтво протягом своєї історії документувало, коментувало й критикувало. Ця зміна акцентів звільняє роботи Маруценка від скороминучості й натомість підкреслює їхню

універсальність, перетворює їх на дуже сугестивне повідомлення “глобальному” глядачеві». Для експонування проєкту у Сантьяго куратор розробив своєрідну інсталяцію з 32 кольорових оправлених у рами світлин розміром 60 x 90 см та великої кольорової фотошпалери з розвішаними на ній маленькими знімками у 15 x 21 см. Зіставляючи різні формати світлин на тлі шпалер із зображенням на них «ідеальним пейзажем», куратор поєднував два ракурси бачення теми — суспільно-соціальний та приватний, своєрідно відтворюючи світ шахтарського селища, де серед злидених буднів живуть мрії про красу, затишок, свято... Є. Онух зазначає: «Попри свою помітну маргінальність, герої донбаських фотографій Маруценка дають нам відчуття багатомірності їх людського існування. Ми бачимо, як вони працюють і відпочивають, оточені спогадами, прагненнями, мріями. Мріями про кращий, красивіший, кольоровіший СВІТ-КАРТИНУ. Маруценко вміє показати цей світ дуже ретельно, а водночас ненав'язливо, дуже тактовно — по-людськи»... Виставка «Донбас — країна мрій» відтоді експонувалася кілька разів в Україні та Європі, однак не втратила своєї ані соціальної, ані мистецької актуальності, залишаючись і сьогодні одним з найбільш глибоких та важливих авторських висловлювань в сучасному українському мистецтві.

Творчість Віктора Маруценка — майстра документальної соціальної фотографії, художника, що володіє своїм особливим авторським поглядом на світ, життя, людину, — ще раз підтверджує особливе та вагомe місце фотографії у сучасному мистецтві, її величезний вплив не лише на світосприйняття та «обшири бачення» сучасної людини, а й на ті виміри візуальності, що формують мистецький, художній та інформаційний простір. Адже, як проникливо зазначала С. Зонтаг, «...фотографія знімає полуду звичайного бачення, вона створює інше бачення: водночас пильне й незворушне, уважне і відчужене, заворожене незначними деталями і схильне до несумісності»; «...фотографії відображують індивідуальний характер фотографа, який виявляється в тому, як фото-

апарат обтинає реальність. ...Тією мірою, якою фотографія відображує (чи має відображувати) світ, значення фотографа невелике, та якщо фотографія — це знаряддя сміливої, зорієнтованої на пошук суб'єктивності, то від фотографа залежить усе» [6, с. 96, 115].

Література

1. Marushchenko Wiktor. Ukraine. Fotografien: Katalog. Bern, 1997. 160 s.
2. Meine Welt. Maria Prymatschenko: Malerei, Wiktor Maruschtschenko: Fotografie: Katalog. Berliner Kulturveranschaltung-GmbH, 2000. 110 s.
3. Барт Р. Camera lucida. Коментарии к фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2011. 272 с.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. К: Критика, 2005. 264 с.
5. Зонтаг С. Взгляд на фотографию // Мир фотографии: сборник статей / Сост.: Стигнеев В., Липков А. М.: Планета, 1998. С. 48–64.
6. Зонтаг С. Про фотографию. К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. 189 с.
7. Кривицкас С. Которая среди муз? // Советское фото. М., 1973. № 10. С. 25.
8. Лемаршанд Ф. Топос Чернобиля // Дух і літера. К., 2001. № 7–8. С. 268–378.
9. Марусенко П. Рефлексії Маруценка // Fine Art. 2009. № 1. С. 22–23. 10.
10. Павлишин М. Канон та іконостас. К.: Час, 1997. 447 с.
11. Простые фотографии Виктора Маруценка // Зеркало недели. 1996. 24–31 мая.
12. Руайе А. Фотография. Между документом и современным искусством. СПб.: Клаудберри, 2014. 712 с.
13. Туровская М. Документальность // Искусство кино. М., 2012. № 1. С. 4–8.
14. Шерман А. «Иностранец» // Зеркало недели. 1994. 23 сентября.

References

1. Marushchenko Wiktor. Ukraine. Fotografien: Katalog. Bern, 1997. 160 s.
2. Meine Welt. Maria Prymatschenko: Malerei, Wiktor Maruschtschenko: Fotografie: Katalog. Berliner Kulturveranschaltung-GmbH, 2000. 110 s.
3. Bart R. Camera lucida. Kommentarii k fotografii. M.: Ad Marginem Press, 2011. 272 s.
4. Gundorova T. Pisyachornoby`l`s`ka biblioteka. Ukrayins`ky`j literaturny`j postmodern. K: Kry`ty`ka, 2005. 264 s.
5. Zontag S. Vzglyad na fotografiyu // Mir fotografii: sbornik statey / Sost.: Stigneev V., Lipkov A. M.: Planeta, 1998. С. 48–64.
6. Zontag S. Pro fotografiyu. K.: Vy`davny`cztvo Solomiyi Pavly`chko «Osnovy`», 2002. 189 s.
7. Krivitskas S. Kotoraya sredi muz? // Sovetskoe foto. M., 1973. # 10. S. 25.
8. Lemarshand F. Topos Chornoby`lya // Dux i litera. K., 2001. # 7–8. S. 268–378.
9. Marusenko P. Refleksiyi Marushhenka // Fine Art. 2009. # 1. S. 22–23.
10. Pavly`shy`n M. Kanon ta ikonostas. K.: Chas, 1997. 447 s.
11. Prostyie fotografii Viktora Maruschenko // Zerkalo nedeli. 1996. 24–31 maya.
12. Ruaye A. Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom. SPb.: Klaudberri, 2014. 712 s.
13. Turovskaya M. Dokumentalnost // Iskusstvo kino. M., 2012. # 1. S. 4–8.
14. Sherman A. «Inostranets» // Zerkalo nedeli. 1994. 23 sentyabrya.

Склярєнко Г. Я. Творчество Виктора Марущенко: документальное фото в художественном пространстве

Аннотация. В статье анализируется творчество известного киевского фотохудожника Виктора Марущенко, которое, охватив несколько десятилетий украинского искусства (с 1970-х до 2000-х годов), отразило важные тенденции эпохи: в частности, развитие советской фотодокументалистики, которая, не выходя за пределы репортажности, наполнялась, тем не менее, обобщающими образными смыслами, а также постепенное включение фотографии в пространство искусства. Работы мастера не только зафиксировали важные события, но и стали частью художественной культуры, трансформирующей, благодаря фотографиям, границы визуального эстетического опыта.

Ключевые слова: фотография, советское искусство, документалистика, художественный проект, авторская позиция.

Sklyarenko G. J. Works of Victor Marushchenko: a documentary photo in the artistic space

Abstract. The article analyzes the work of the famous Kiev photographer Viktor Marushchenko, covering several decades of Ukrainian art (1970s to 2000s), reflected important epochian tendencies. In particular: the development of Soviet documentary, which is not going beyond the limits of reportage, was nevertheless uncomfortable with generalizing figurative meanings, and the gradual incorporation of photography into the space of art. The photos of the master not only recorded important events of the time, but also became part of the artistic culture, thanks to photographs that transform the boundaries of visual aesthetic experience.

Keywords: photography, Soviet art, documentary, art project, author's position.