

Галина Скляренко

**ТВОРЧІСТЬ ВАЛЕРІЯ МІЛОСЕРДОВА:
УКРАЇНСЬКА СОЦІАЛЬНА ФОТОГРАФІЯ 1990–2000-Х РОКІВ
У КОЛІ СПРЯМУВАНЬ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА**

**THE WORK OF VALERIY MILOSERDOV:
UKRAINIAN SOCIAL PHOTOGRAPHY OF THE 1990S AND 2000S
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART TRENDS**

УДК 77.044:316.77(477) "1990-2000"
DOI:10.31500/2309-8813.19.2023.294883

Галина Скляренко

Кандидат мистецтвознавства,
Інститут проблем сучасного мистецтва
НАМ України;
Інститут мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України,
старший науковий співробітник
e-mail: galyna2010@ukr.net

Galyna Sklyarenko

Candidate of Art Studies,
Modern Art Research Institute
of National Academy of Art of Ukraine;
The Rylsky Institute of Art Studies,
Folklore and Ethnology
of National Academy of Sciences of Ukraine,
Senior Researcher
orcid.org/0000-0001-5878-6147

Анотація. Стаття присвячена творчості видатного українського фотографа Валерія Мілосердова, чії фотороботи та великі фотопроекти, які він почав створювати з 1980-х років, є сьогодні не лише важливими документами доби, а й увійшли в простір сучасної художньої культури, актуалізуючи широке коло новітньої мистецької проблематики, а саме: документ як артефакт; соціальна фотографія як культурологічне дослідження; місце документального фото в сучасному мистецтві. Творчість майстра наголошує на багатозначності документального фото в сучасному культурному просторі, на важливості авторського погляду, який насичує фото індивідуальним сприйняттям, переводячи таким чином в царину мистецтва, де фотографія входить сьогодні до найвпливовіших концептуальних практик.

Ключові слова: соціальна фотографія, художній проект, твір мистецтва, авторська позиція.

Постановка проблеми. Незважаючи на те, що ще з 1960-х років в західних художніх музеях фотографія експонується поряд з творами живопису, графіки та скульптури, в нашій країні її усвідомлення як виду мистецтва почало утверджуватися лише з років перебудови, а поступове впровадження постконцептуальних практик та кураторських проектів як засобу його презентації залучило фотографію до виставкових експозицій. Змінився й самий ракурс інтерпретації фотозображення, де документальний знімок став розглядатися не лише як засіб фіксації подій, а й як артефакт, здатний виразно відображувати час та важливі суспільно-культурні процеси, такий, що завдяки індивідуальному погляду автора наповнюється виразністю та образністю. Творчість В. Мілосердова сконцентрувала в цьому плані широке коло питань, які актуалізувалися в українській культурі саме з років перебудови та стали наскрізними надалі. Створені в царині фотодокументалістики, відзначені виразною авторською «оптикою», відверто соціальним спрямуванням, його фотосерії увійшли в простір нового

соціально-критичного мистецтва, віддзеркаливши важливі риси візуальності кінця ХХ — початку ХХІ століття.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Попри численні публікації світлин В. Мілосердова у провідних вітчизняних періодичних виданнях («Известия», «Київські відомості», «Дзеркало тижня», «День», «Комерсант-Україна», «Сьогодні», «Година.ua», «Профіль», вебсайт «Телекритика»), участі у близько тридцяти групових українських, міжнародних та восьми персональних виставках, нагородження престижною міжнародною премією Grand Prix Images Vevey на фотофестивалі (1995, Веве, Швейцарія) та звання заслуженого журналіста України (2009), його діяльності як куратора художніх проєктів, творчість Валерія Мілосердова ще не стала предметом окремого мистецтвознавчого дослідження. Матеріалом для її вивчення є твори автора та його інтерв'ю в медіа.

Мета статті — описати та проаналізувати творчість В. Мілосердова, визначити її головні етапи та особливості, окреслити зміни у вітчизняній соціальній фотографії, що позначилися з років перебудови, та її місце у утвердженні новітніх візуальних практик.

Виклад основного матеріалу. Початок самостійної творчості Валерія Мілосердова припав на злам епох: народжений у 1961 році на Херсонщині, у 1985-му, на передодні перебудови, він закінчив факультет журналістики Московського державного університету — на той час чи не єдиного вищого навчального закладу в країні, де можна було вчитися фотографії,— і одразу ж опинився у бурхливому вирії подій. Величезна країна СРСР, як мовиться, «тріщала по швах», довго приховані внутрішні соціальні, економічні, політичні, культурні проблеми «виходили назовні», відзиваючись суспільним напруженням. Направлений спершу фотокореспондентом до Киргизької телеграфної агенції, а потім, у 1987–1993-х роках, працюючи у чи не найзначнішій вітчизняній газеті «Известия», він не лише відкривав для себе далекі краї та інші виміри буття, а й ставав свідком важливих історичних подій. Захоплення професією, цікавість та прагнення бачити та розуміти людей та час приводили його у «гарячі точки» країни. Слід зазначити, що перебудова кардинально змінила саму «оптику» документального медійного фото: якщо у радянські часи зображення у масмедіа підлягали жорсткій цензурі, були орієнтовані на «пошук позитивного» у всіх життєвих сферах, то тепер суспільство не лише чекало правдивих свідчень, а й потребувало гострої соціальної проблематики та соціальної критики. Фактично, відбувався глибокий суттєвий злам, коли фотографії не просто розширювали уявлення про навколишній світ, а й заново визначали саму етику візуального: як писала С. Зонтаг, те, «на що варто дивитися і що ми маємо право спостерігати» [3, с. 11]. Фотограф Валерій Мілосердов був до цього готовий. Вже його ранні роботи, створені наприкінці 1970-х — на початку 1980-х років, засвідчили: його цікавить не лише фіксація самих подій, а й ситуації, обставини, соціальні процеси та люди, що опинилися в їх царині. Може, тому в його доробку так мало «чистих портретів». Його фотографія — це спосіб сприйняття та аналізу повсякденного життя, відображення соціально значимої реальності. А тому інтерес до неї містить перш за все інтерес до повсякдення звичайної людини, оптику колективного досвіду та колективних уявлень.

Важливим для фахового становлення майстра став жорсткий досвід військової журналістики. У своїх інтерв'ю він розповідатиме: «Як фотограф я брав участь у двох путчах: литовському та московському 1991-го року. Я все відзняв, і згодом у 1992-му в мене було дві поїздки до Придністров'я, де тривали бойові дії... Якось у місті Бендери придністровські гвардійці відбили дитячий садок і пішли звідти. Треба було сходити в розвідку і дізнатися про стан нейтральної території. Ми пішли туди з розвідниками, абсолютно не знаючи, що там відбувалося, чи є там противник чи ні. Такі моменти дуже на тебе впливають: ти відчуваєш, як з'являється адреналін, коли залазиш у якесь вікно, а у будь-якому місці на тебе може че-

кати засідка. <...> На фронті були мої товариші з Москви, які загинули в Грузії та Чечні, їх тягнуло на фронт... І ще один момент — бойові дії ти насправді не можеш зняти, тому що в цей час стріляють...» [8]. З військовою журналістикою він завершив у 1992 році. Але прагнення бути присутнім в місцях, де відбуваються важливі, гострі, а то й небезпечні події, зберіглося надовго. У 2015-му, разом з артфондом «Ізоляція», де тоді працював Мілосердов, він приїхав до Маріуполя: «...поруч, у 25-ти кілометрах, у селищі Широкине тривали бої, — розповідало тиме він пізніше. — Ти виходиш до моря у Маріуполі, а десь у Широкине працює крупнокаліберний кулемет, і відлуння на цьому просторі дуже сильне. Ти йдеш по місту, а десь гуде кулеметна канонада, стоять покручені будинки... Ми проїхали повз них і побачили все на власні очі...» [8]. Так виник його фотопроєкт «Waripol» — прониклива розповідь про людей у місті поряд з війною, сповнена трагічних передчуттів і пророчих образів, які набули нового значення зараз, під час повномасштабної російсько-української війни.

Фотоархів майстра нараховує десятки світлин, що не лише задокументували події епохи, а й розкривають їхні змісти, додають нові риси до загальної картини часу. Його об'єктив зафіксував мітинги кримських татар та їх розгін ОМОНОм у Сімферополі та розкриття могил жертв НКВС у Дрогобичі у 1990-му, що стали важливим етапом оприлюднення злочинів сталінізму; січневий штурм радянськими військами телевежі та барикади у Вільнюсі у 1991 році (пізніше, 2021-му, про ці події В. Мілосердов розповість у фільмі «За вашу і нашу свободу»); серпневий путч 1991 року в Москві, де вулицями йшла бронетехніка і люди зупиняли її голіруч; відхід радянських військ з Чехословаччини та тренування загонів УНА-УНСО під Києвом у 1991-му... Попри зовнішню об'єктивність документального фото, у світлинах В. Мілосердова відверто звучить його позиція: його цікавлять люди у складних обставинах, їхні драми, сумніви, відчай, помилки, їхнє прагнення свободи та правди.

З розпадом СРСР та утвердженням української незалежності В. Мілосердов переїхав до Києва. Робота в газетах «Киевские ведомости», «День» та інших виданнях в Україні, де суспільне життя було переповнене змінами, соціально-політичними рухами, де болюче та складно почали відкриватися досі приховані історичні події, захопила майстра. Його документальні фото набували відверто соціального характеру, склалися у розгорнуті серії, в яких фотографія як царина сучасного мистецтва не тільки щось сповіщає, а й ставить певну проблему. І тут варто підкреслити ті риси й особливості соціальної фотографії та її місця й ролі в художньому просторі, які активізувалися з 1990-х і набули важливості в пострадянській культурі.

Адже на відміну від західного світу з його розгалуженою, програмною та різношаровою системою архівації та документації найрізноманітніших сфер життя пострадянська культура з 1990-х переживала складний етап «відкриття» та оприлюднення досі табуованого досвіду, де візуалізації, опису, дослідження вимагав самий суспільний контекст, сповнений протиріч та контрверсій. Започаткована, як відомо, в ХІХ сторіччі з відображення життя робітничого класу, бідняків та знедолених верств населення, у пострадянських умовах соціальна фотографія набула особливого значення, привертаючи увагу до болючих проблем суспільства. Показово, що в англomовному світі поряд з терміном «social documentary photography» (соціальна документальна фотографія) використовується поняття «concerned photography» — зацікавлена або навіть занепокоєна фотографія, що наголошує на її «суб'єктивній» складовій, а саме — на важливості авторського вибору, авторської позиції, де знімок одночасно виконує і роль свідчення як документу і художнього образу з його змістовою багатомірністю. Адже фотографія, як пише А. Руайє, «дозволяє бачити дещо інше, виявляє інші видимості, тому що пропонує нові процедури дослідження та відображення реальності» [7, с. 37–38]. У творчості В. Мілосердова ці риси виявилися програмними.

Найбільш відомим та значущим його проектом 1990-х років стала фотосерія «Покинуті люди» (1994–1999), яка відкрила суспільству одну з найважливіших та найтрагічніших тем сучасної української історії: кризу вугільно-добувної галузі Донбасу, що обернулася занепадом численних міст та селищ краю, драмами людського життя, громадськими протистояннями... Чи не найбільш шанована за радянської влади робітнича професія шахтаря з перебудови наче знецінилася — спочатку через недостатнє фінансування, коли «ламалася» радянська економічна система, а потім, у перші роки незалежності, — через перехід у приватну власність, коли багато шахт були просто закриті. Проте, саме ці вугільно-добувні виробництва були містоутворюючими, без них життя в регіоні завмирало, залишаючи напризволяще тисячі робітників та їхні родини.

На Донбас Валерій Мілосердов приїхав вперше у 1994 році разом зі своїм другом на колегою Віктором Марущенком. Пізніше він розповідатиме: «Якраз був період, коли радянські часи завершилися, а нові ще не настали. Ми побачили там геть інше життя, ніж у Києві. Це був зовсім відділений край від України: він ні Росії не належав, ні Україні, там свої порядки» [12]. Однак, якщо «шахтарська тема» захопила В. Мілосердова зразу, то В. Марущенко спочатку «не відчув» її змісту та значення, повернувшись до неї пізніше — у 2002 році, в результаті чого була створена його тепер вже широковідома серія «Донбас — країна мрій» [10].

Валерій Мілосердов знімав життя шахтарів Донбасу до 1999 року. Вже у 1995-му перша частина серії була відзначена спеціальною премією журі на міжнародному конкурсі Grand Prix Images Vevey у Швейцарії, що й дало можливість продовжувати роботу. У 2000-му в Центрі фотографії в Женеві проект «Покинуті люди» був презентований повністю. Фотопроект майстра перетворився на жорстку, чесну та пронизливу розповідь про відчай та людську гідність, про безнадію та пошуки можливостей для виживання, про трагедію краю та його мешканців, про відповідальність людини та держави за спільне існування.

Аналізуючи сучасні виміри соціальної фотографії, дослідники зазначають не лише притаманну їй аналітичність, а й здатність до більш широкого, багатовимірного філософсько-поетичного осмислення життя, до проникнення в сутність подій, де знімки, як слушно зазначав Р. Барт, «примушували замислитися, підказуючи зміст, відмінний від буквального. В основі своєї фотографія буває підривною не тоді, коли лякає, потрясає і навіть таврує, але коли перебуває у задумливості» [2, с. 61]. Фотосерія «Покинуті люди» ніби синтезує всі ці риси. Послідовно показуючи різні боки життя в напівзавмерлих шахтарських містечках Донеччини та Луганщини з їхнім злиденим побутом, захаращеним природним середовищем, страшними, майже середньовічними умовами роботи в шахтах, камера Валерія Мілосердова демонструє той уважний та доброзичливий погляд, де послідовна документальність несе у собі людяність та розуміння, співчуття та повагу. І тут чи не найбільш вражаючими, поряд зі знімками у самих шахтах, стають сцени повсякдення: з дітьми на вулицях, старими та жінками, що намагаються налагодити зламане життя... Пронизливо-символічного змісту набули й «інтимні» світлина серії — сцени в лазні, коли після трудової зміни «чорні» від вугілля шахтарі змивали з себе бруд та кіптяву. Серед них — і фото, що стало найбільш відомим: 1995 року в шахті «Партизанська» в місті Антрацит. Автор коментує: «Для повноти розповіді потрібна була зйомка моїх героїв без зовнішньої оболонки. Такі собі первісні люди, що змивають з себе бруд, який накопичився. <...> Бригада гірників дозволила зняти себе під час купання в душі. <...> Коли почав дивитися матеріал у контрольних відбитках, увагу відразу ж привернув цей кадр. Людина закрила руками очі і перетворилася на якусь напівміфічну істоту. Для мене знімок став певним змістом того, що тоді відбувалося у Донбасі» [6].

І справді, чорна від кіптяви та вугілля чоловіча фігура з обличчям, прикритим долонями, ніби ховає в собі справжню людську суть, яка поступово відкривається під струменями води, — вона має розкритися, бути побаченою та зрозумілою.

Важливими для загального змісту серії, її розвитку та історичного значення стали світлина, що увійшли до неї у 1998 році: на них знятий шахтарський марш на Київ, коли сотні робітників прийшли в столицю вимагати виплати кількамісячної заборгованості по заробітній платі. Їхній марш центром Києва та кількатижневий страйк, який завершився тоді тим, що влада вимушена була задовольнити їхні вимоги і люди повернулися додому, став однією з промовистих історичних подій. На світлинах В. Мілосердова страйкуючі шахтарі постають не лише втомленими робітниками, що доведені до відчаю, а й сильними та красивими людьми, які вимагають поваги й справедливості...

У 1997 році в українському мистецтві з'явилася ще одна видатна фотосерія, присвячена драмі шахтарів Донбасу — «Донбас-Шоколад» Арсена Савадова, де «шахтарська тема» було показана через складні постановочні композиції, що у гротесковій формі зіштовхували життя та мистецтво, розвінчуючи радянський міф про «людину праці» як господаря країни, демонструючи майже класичну красу людських тіл та страшні умови їхньої праці [9]. Як і у світлинах В. Мілосердова, оголені чоловічі фігури у свій спосіб демонструють тут показову тенденцію сучасного мистецтва: «вкладання культурного та політичного змісту в людське тіло» [4, с. 47], яке виступає відображенням ідеологічних та політичних маніпуляцій.

Три «шахтарські» серії, створені в роки незалежності в українському мистецтві, кожна у свій спосіб проаналізували болючу соціально значиму тему, трагічний зміст якої з 2014 року набув нової актуальності. Дійсно, мистецтво володіє особливим даром передбачення, а тому до нього потрібно ставитися уважно. Проте, якщо фотоцикли В. Марущенка та А. Савадова вже не раз експонувалися в Україні, то потужна серія Валерія Мілосердова «Покинуті люди» ще чекає тут на велику та розгорнуту презентацію, що може стати справжньою суспільною подією.

Як відомо, сучасне мистецтво, в якому віддзеркалюються проблеми нашого часу, тяжіє до «вивчення» пограничних станів культури, осмислення тих порушень її усталених вимірів, того катастрофічного досвіду, що змінюють звичні уявлення про світ. Найбезпосередніше цей досвід презентує соціальна фотографія, що володіє «прямими» контактами з реальністю. І якщо інші медіа — живопис, скульптура, графіка, інсталяції та артоб'єкти — мають так чи інакше використовувати практику «очуження», аби перевести дійсність у простір мистецтва, то у фотографії «будь-який елемент реальності може стати потенційним артефактом, перетворюючи навіть найнезначніші предмети у потужні тригери уяви» [4, с. 10]. Фотопроект В. Мілосердова 2015 року «Wariorol. Місто під час війни» (частково увійшов до фотобуку, зробленого разом з Д. Сергєєвим) виник під час поїздки за програмою фонду «Ізоляція» прифронтовими містами Донецької області (Маріуполь, Краматорськ, Слов'янськ) у січні — квітні 2015 року, де «war» — «війна» — стала позначкою існування цілого регіону, яка «перевернула» його життя. В тексті до проекту В. Мілосердов написав: «У наших фотографіях немає війни, є тільки життя міста. Майже немає людей, та навіть там, де вони є, їхні обличчя розмиті. На світлинах немає конкретних історій, є лише настрої міста <...> Це покинуте місто, закрите, притишене. У ньому є три великих виробництва, порт, море. Люди ходять на роботу і з роботи, як це роблять усі люди в усіх містах. Але за 20 кілометрів від них — Широкине, лінія фронту. І щоб ці люди не робили у своєму мирному житті, вони все одно постійно чують гуркіт обстрілів та виття сирен. Це відчуття, коли нічого не відбувається, але у будь-який момент може статися все що завгодно» [1]. Сьогодні, коли більшість українських міст живе під гуркіт обстрілів та виття сирен, ці рядки звучать особливо проникливо... Однак художник побачив не лише передвоєнний стан міста, а й ще одну трагедію його існування — екологічну, що ніби підірвала та підточувала його зсередини: «Я пам'ятаю, як знімав море та затоку біля Маріуполя. Був захід сонця, і все горіло навколо. Я сфотографував через скло автомобіля. Коли передивлявся зйомку, на одному зі знімків побачив силует людини, яка ніби

йде по воді. Для мене це образ людини у розпеченому металі. Образ людей, що живуть у місті поряд із металургічним комбінатом. <...> У цьому місті йдуть дві війни. Одна — та, яку всі бачать. І друга, що почалася вже давно і повільно вбиває Маріуполь. Вночі через коксохімічний завод тут нема чим дихати. Це повільна смерть. І для людей, і для архітектури. З 170 історичних пам'ятників Маріуполя більше половини вже вважаються такими, що не можна відновити. Люди живуть у цьому все життя. Не знаю, чи помічають вони, що відбувається» [1]. У кольорових та чорно-білих світлинах В. Мілосердов уважно та, як здається спершу, неспішно та спокійно фіксує фрагменти життя, де наче зійшлися разом різні історичні епохи: скіфські ідоли, що немов дивляться у далину українського степу; пам'ятники радянської доби, чий натужний пафос так безглуздо виглядає на тлі збіднілого міста та обшарпаних стін старих будинків; рекламні білборди, які пропонують «красиве життя» серед напівзруйнованих вулиць; дими над комбінатом, що заповнюють собою небо над містом... Об'єktiv фотографа чутливо реагує на парадоксальні зіткнення повсякдення, промовляючи до глядачів то м'яким гумором, то гіркою іронією, то ліризмом. У прифронтових містах йде своє життя: зруйновані від обстрілів будинки, родинні свята, молоді люди, що знаходять радість у дрібницях, дороги, які невідомо куди ведуть... Неспішність розповіді проривається то напруженістю кольорів заходу сонця увечері, які звучать як палаючий від вогню обрій, то біллю зламаного дерева посеред двору, то криваво-червоною плямою на асфальті посеред вулиці... Документальність у фото Мілосердова «переходить» у багатовимірність художнього образу, де «індикатором» стає саме та неповнота тотожності, зазор між натурою і зображенням, а отже — умовність, як і належить мистецтву. Фотопроект «Warrior» — потужне та глибоке висловлювання, сповнене глибоких роздумів, співчуття й розуміння людей та їхньої драми...

Аналізуючи особливості «творчого погляду» Валерія Мілосердова, можна визначити одну з його наскрізних інтенцій: інтерес до «спільного досвіду» людського товариства, що об'єднує його окремих учасників подібністю долі, світогляду, відчуттів, способу життя, а разом з цим — і спільністю традицій, уявлень, міфів, стереотипів. Чи не про це його фотосерія «Разом» (1992–1999), що як частина його персональної виставки «Рулетка життя» була експонована у 1997 році в Женеві? В Україні вона не виставлялася, однак її образи та змісти мають не лише художню цінність, а й можуть слугувати матеріалом для соціокультурних та історичних досліджень пострадянського суспільства. Адже, якщо у попередні епохи історичні хроніки складалися вже після завершення певних подій, так би мовити «заднім числом», і вимагали особливого прочитання, то тепер вони можуть складатися та й сприйматися майже синхронно до того, що відбувається, показуючи таким чином багатовимірність «фактів» та їх інтерпретацій. Серія «Разом» є своєрідною хронікою «розкладання» та переформатування пострадянського суспільства, де люди намагаються зберегти попередні зв'язки і шукають нові. Спільноти, про які розповідає Мілосердов, дуже різні: і сталі, і випадкові, і короточасні. Це сусіди по вулиці, співробітники підприємства, люди, що вийшли на мітинг, це учасники самодіяльного ансамблю і ті, що зібралися послухати барда з гітарою у своєму дворі, це група солдат у вихідний день і випадкові перехожі на вулиці, намети на майдані і десятки рук, піднятих угору, це останки людей, знищених НКВС у Дрогобичі, і ті, хто прийшов їм вклонитися... Серія «Разом» показує суспільство, у якому одночасно відбуваються соціальні руйнації та перетворення. Однак її зміст виходить за межі конкретного історичного періоду, викликає більш широкі роздуми: про таке необхідне і таке складне вміння жити разом, що так чи інакше є основою будь-якої країни, суспільства, родини, колективу.

У 2018 році В. Мілосердов створює фотопроект «Засоби зв'язку», який у свій спосіб продовжує тему «жити разом». Тепер проект присвячений тим «горизонтальним суспільним зв'язкам», які стали складатися в Україні з початком військових дій на Сході. Проект був створений під час резиденції у хмельницькій галереї «Масло» під кураторством О. Михеда.

Разом з В. Мілосердовим у ній взяли участь М. Форецькі з Польщі та О. Шинкаренко з Білорусі. Фотосерія Мілосердова, відзнята у Хмельницькому, показує певний зріз волонтерського руху: мешканців міста, які передають домашні продукти у військо, волонтерів, які везуть їх на фронт, та самі ці посилки, що складаються з домашньої консервації у скляних банках, печива та дитячих малюнків... Серія будується на динамічному поєднанні різних за композицією знімків, портретів, групових сцен, своєрідних «натюрмортів», які разом окреслюють поліфонічну розповідь про солідарність, допомогу, просту людяність, на яких тримається життя.

Величезний творчий архів майстра, який формувався роками, має надзвичайно потужний образний потенціал, де при зміні контексту, в якому демонструється світлина, її зміст здатний набувати нових вимірів. Особливий погляд митця, що вихоплює з оточуючого світу «парадокси буття», ті змістові зсуви, котрі й дають можливість перевести їх у простір мистецтва, акцентують особливу «сюрреальність» дійсності, де у зовні «простих» ситуаціях, предметах, подіях можна побачити та відкрити несподівані глибини, асоціації, паралелі... Ця особливість світлин В. Мілосердова унаочнилася у виданій у 2016 році у Києві книзі Євгена Мінка «Я, Анна Чиллаг». Євген Мінко — український письменник, публіцист, психоаналітик, чий публікації в українських ЗМІ з 2000-х років загалом були зосереджені на проблемі інформаційної маніпуляції, дезінформації як засобу впливу на суспільну свідомість. Його книга «Я Я, Анна Чиллаг» — таке собі абсурдистське «дослідження» про рекламу та стереотипи сприйняття, де автор вибудовує вільні паралелі між явищами та персонажами, що сплітають в одну парадоксальну розповідь і головну героїню Я, Анна Чиллаг — дівчину із надзвичайно довгими косами, яка на межі XIX–XX століть уособлювала торгову марку засобу по догляду за волоссям, популярну в усій Європі, і Адольфа Гітлера, і Валері Соланс, яка стріляла в Енді Уорхола, і художника Жана, що мучиться екзистенціальними проблемами... Видання було презентоване у фонді «Ізоляція» у Києві, екземпляри ж, які не купили того дня, за задумом авторів, були публічно спалені... Фотографії В. Мілосердова не ілюструють, а цілком рівноцінно продовжують тексти автора. Документальні натурні знімки предметів, фрагментів, подій, ситуацій, побутових, повсякденних та більш «соціально значимих» (чорновола дівчина, що біжить по дорозі, солдат з ритуального караулу, що впав на Алеї Слави, ведмідь у клітці, розбитий літак серед лісу, люди на вулиці та біля розритої могили...) утворюють багатоголосну розповідь про людське життя, де головне неможливо відрізнити від випадкового, де все важливе і варте уваги...

З початку 1990-х в творчість В. Мілосердова увійшла тема архіву, яка поступово все більше захоплює майстра, визначає його авторські дослідження та кураторські проекти. Поштовхом до цього значною мірою стало несподіване відкриття: розбираючи у 1991 році будівельне сміття у фотолабораторії київської редакції «Известий», він натрапив на коробку з негативами, котрі були акуратно розкладені по конвертах та ретельно підписані. Це був архів славетної Ірини Пап (1917–1985), чия постать, діяльність, творчість визначили цілу епоху в радянській фотографії. Уродженка Одеси, Ірина Йосипівна перед Другою світовою війною закінчила Київський кіноінженерний інститут, стажувалася на московській студії кінохронікальних фільмів, після війни повернулася в Україну, певний час працювала кореспонденткою ужгородської газети «Радянське Закарпаття», з 1952-го очолила у Києві кінохроніку, працювала у київському відділенні газети «Известия», у 1971-му заснувала фотошколу при Інституті фотожурналістики, де й викладала сама. Серед її випускників — відомі українські фотомайстри В. Марущенко, В. Керекеш, С. Пожарський, Р. Островська, О. Ранчуков та інші. Її світлини друкувалися у провідних радянських журналах, були відомі за кордоном. Німецький довідник з історії фотографії «Жінки світу фотографують» називає її серед двадцяти шести кращих фотокореспонденток світу. Завдяки винятковій енергії та зацікавленості І. Пап

вдалося першою зробити аерофотозйомку з гвинтокрила відбудованого після війни Хрещатика. Вона зняла перші шахти київського метро, початок будівництва Чорнобильської АЕС, літаки конструкторського бюро О. Антонова, приїзд до Києва відомих політиків... Вона знімала студентів та робітників, святкові демонстрації і «виробничі будні». Попри вимоги радянської фотографії, де документальність мала «підправлятися» у потрібному ідеологічному дусі, їй вдалося розповісти про свій час і нашу країну, передати «дух доби» з його правдою, міфами та реальністю...

Архів захопив В. Мілосердова, завдяки його лекціям про нього та презентаціям доробок славетного фотографа привернув загальну увагу, а разом з ним — і тема радянської фотографії, яка залишається сьогодні фактично недослідженою в Україні. У 2000 році, разом з В. Марущенком, він став куратором невеликої виставки «Ірина Пап. Історія надій. Фотографія 50–60-х років» у київській галереї «Ексар», у 2017-му — учасником проекту «Гра в минуле» у фонді «Ізоляція» в Києві. Проект складався зі світлин І. Пап та анонімних знімків з родинних архівів часів СРСР. Міксуючи їх між собою, відвідувачі виставки могли самостійно на свій розсуд створити свою експозицію як певну візію історичного часу. Так у просторі виставки стикалися між собою різні версії реальності: офіційна, професійна та приватна, аматорська, розкриваючи таким чином багатомірність доби. Частиною проекту стала інсталяція «Дефіксація» — з двох чорно-білих плівок, переданих зі своїх родинних архівів В. Мілосердовим та Д. Сергеевим. На них — комуністичний суботник 1965 року та проводи новобранців до війська у середині 1980-х, обидві плівки вже трохи деформовані, спотворені оптичними ефектами, що ніби «розмивають» зображення. Авторів проекту цікавив тут «простір пам'яті», в якому одночасно існують різні способи документації та різні сприйняття подій. І якщо на документальних світлинах І. Пап так чи інакше відбилися офіційні вимоги по «ідеологічному фільтруванню» зображення, то приватні знімки фіксують неприкрашені та безпосередні фрагменти життя, позбавлені «заданої оптики» владних конструктів. Порівнюючи ці різні версії документацій часу, куратори наголошували на «гнучкості історії», її багатозаровості та багатогранності.

Окреслюючи свою творчу позицію, В. Мілосердов зазначає: «Мене цікавлять тривалі фотографічні дослідження. Це може бути ситуація, коли події відбулися давно, але мають стосунок до сучасності. І впливають на неї. Мене цікавлять ці зв'язки» [11]. Цей погляд — «в часі» та «крізь час» — певною мірою характеризує всю його творчу діяльність, де фотографія тлумачиться як одна з практик концептуального мистецтва, у якому акцентується ідея проекту, його концепція, визначений задум.

Варто нагадати, що сама тема архіву увійшла в сучасне мистецтво ще з 1960-х років разом зі становленням концептуалізму як найбільш впливового художнього напрямку, що глибоко відбився на мистецькому поступі загалом, започаткував в ньому програмні підходи та практики, які перетлумачили самі виміри художнього твору та мистецької діяльності. Однак в українському мистецтві тема архіву виникла саме з часів перебудови, разом з необхідністю переоцінки та переосмислення історії, що привернуло увагу до змістових вимірів документу як свідчення, знаку, носія інформації. Чи не найдискусійнішим в цьому плані стало ХХ століття та радянська доба, осмислення історії якої вимагає розробки нових стратегій: «не через спрощення чи абстракції, а шляхом “ускладнення” предмету дослідження, вираження багатства значень у різноманітності соціальних взаємовідносин» (В. Потолицький). І тут фотодокументація виступає одночасно і самоцінним історичним матеріалом, і засобом трансляції та репрезентації концептуальних ідей. Тим більше, що архів як збереження дійсних, справжніх документів здатний спростовувати впроваджені офіційною ідеологією міфологічні наративи, демонструючи «незручне минуле», яке розкидає його приховані змісти. Зрозуміло, що дослідник, який працює з архівом, мимоволі займає критичну позицію щодо різних версій історії,

котрі саме завдяки його діяльності все більше ускладнюються, не дозволяючи забуттю знищити пам'ять. Якщо розглядати фотознімок як першоелемент цього процесу, можна сказати, що саме він дає можливість вибудовувати принципово нові стосунки з історичним змістом та часом.

В останні роки ця тема для Валерія Мілосердова набула нових вимірів: він став куратором фотоколекції Меморіального центру Голокосту «Бабин Яр». Він розповідає: «Я дослідник. Моє нове дослідження, цікаве і тяжке одночасно, — це Холокост, фотоматеріал, пов'язаний з цим трагічним періодом ХХ століття. Багато роботи зі світлинами з домашніх альбомів. Багато інформації залишилося у нацистських сімейних фотоальбомах» [11]. Як відомо, головна мета Меморіального центру — створення у Києві музею, присвяченого трагедії. У 2020-му вийшла друком підготовлена О. Шовенком та В. Мілосердовим 300-сторінкова фотокнига «ВУНМС Photo Collection 2020», до якої увійшли 450 знімків про побут українських євреїв з кінця ХІХ сторіччя до 1990-х років як своєрідний звіт діяльності Центру. Світлини з домашніх збірок — німецьких, українських, польських — показують різні боки часу, доповнюючи, а то й перетлумачуючи його історичну картину. Проте, фотоколекція, архів, який збирають дослідники, стає все більш широким: по суті, він розповідає про майже століття з життя країни в різні історичні періоди. Переглядаючи тисячі відбитків, майстер ніби занурюється в далекі часи, переживаючи їх особистісно та майже чуттєво: саме так пронизливо сприймається рідкісне фото «Україна, Львів, 2 липня 1941 року. Тіла розстріляних у дворі в'язниці НКВС», про яке В. Мілосердов розповідає: «Розказати історію може не лише зображення, але й папір, на якому надруковане фото, а також форма знімку. Так, у цієї світлини 1941 року з купою мертвих тіл з львівської в'язниці на Лонського — фігурні краї. Її обрізали спеціальним різакон, аби можна було вклеїти у звичний німецький сімейний альбом»... [5]. Уважному та проникливому погляду дослідника та художника, який вміє дивитися, бачити й розуміти, архівні знімки розкривають не лише інші риси епохи, а й дають можливість певним чином реконструювати її емоційні настрої. Як зазначає В. Мілосердов, у дослідженнях радянської історії через архіви «нам відкриваються ті боки життя, які не підкорялися ідеології. На післявоєнній пропагандистській фотографії ми бачимо щастя та радість перемоги. А на особистих знімках 1946–1951 років люди виглядають здивованими і ніби питають: невже ми живі?» [5].

Важливою частиною творчої діяльності Валерія Мілосердова вже протягом кількох років є викладання в широко відомій в Україні «Школі фотографії Віктора Маруценка», де він веде курс «фототема». Варто зазначити, що, як і в радянські часи, питання фотоосвіти в Україні залишається невирішеним. Тим більше, що в теперішню медійну добу статус фотознімка як достовірного документа і статус самого фотографа переживають глибоку трансформацію. І якщо сучасні цифрові технології, які дозволяють чи не повністю «переробити» саме зображення, ставлять під сумнів його правдивість та достовірність, то можливість знімати з телефона робить з кожної людини фотографа.

Насправді ж саме в сучасних умовах перевиробництва візуальної інформації ця професія переходить у іншу якість, потребуючи від фотографа не лише естетичного смаку та технічних і журналістських навичок, особливої комунікабельності, а й знань у мистецькій, соціальній та гуманітарній сфері загалом. Особистість фотографа, його світосприйняття, погляд, авторська позиція й визначають ту ступінь довіри до зображення, що стає не менш, а то й більш важливою, ніж його точність та подібність.

В умовах теперішньої медійної культури, коли, здається, чи не всі ситуації, предмети та місцини у світі вже є зафіксованими у світлинах, загострюється та їхня здатність, про яку проникливо писав А. Руайє, що фото «не показує нові речі. А скоріше витягує з речей нові очевидності, тому що візуальність не зводиться до самих предметів, речей або чуттєвих яко-

стей, вона відповідає тому освітленню, яке лягає на речі, манері бачити та показувати. Особливо розподіленню прозорого та непрозорого, видимого та невидимого. Фотографія виробляє сучасні режими візуальності тому, що представляє речі і світ у тому освітленні, яке знаходиться в резонансі з деякими з великих принципів сучасного мистецтва...» [7, с. 35]. Причому, говорячи про освітлення, дослідник має на увазі не лише розподілення світла та тіні у композиції знімку, а перш за все «напрямок самого бачення», спосіб сприйняття та інтерпретації дійсності. Адже сучасна фотографія стає все більш інтелектуальною, безпосередньо пов'язаною з практиками постконцептуального мистецтва. А тому такою, де важливіми стають не лише ситуація «тут і зараз», а й обрана тема, задум, концепція автора, а у випадку із соціальною фотографією — її зв'язок із суспільно-культурною проблематикою часу. Фотографія перетворюється на візуальне дослідження, що відслідковує, аналізує й презентує суспільні проблеми часу, дає можливість побачити та представити світ з нових точок зору, розкрити інші змісти, додати до культурного простору інший досвід.

Висновки. Творчий доробок та фотоархів київського митця Валерія Мілосердова містить матеріали, яких вистачить на десятки виставок та фотопрезентацій. Вони не лише зафіксували історію нашої країни протягом останніх десятиліть, а й дають можливість побачити її з інших, досі не осмислених ракурсів. Закладені у його світлинах образи та змісти кореспондуються з проблемами сучасної художньої культури та одночасно виходять у більш широкий світ гуманітаристики в цілому, відкриваючи можливості для різноспрямованих роздумів про наш час, країну та людину в ній.

Література

1. Балаева Т. Город маленькой Веры. Как Мариуполь превратился в Wariupol // Focus.ua. URL: <https://focus.ua/long/340367> (дата обращения: 30.11.2023).
1. Балаева Т. Город маленькой Веры. Как Мариуполь превратился в Wariupol // Длинный Фокус. Дата обновления 14.11.2015. URL: <https://focus.ua/long/340367> (дата обращения 30.11.2023).
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Пер. с франц. Москва: Ад Маргинем Пресс, 1997. 222 с.
3. Зонтаг С. Про фотографію / Пер. з англ. Київ: Основи, 2002. 189 с.
4. Коттон Ш. Фотография как современное искусство / Пер. с англ. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2020. 288 с.
5. Касьянова Д. «На снимках 1946–1951 годов люди выглядят удивленно: неужели мы еще живы». Валерий Милосердов — о создании фотоколлекции музея Бабьего Яра // Bird in Flight. Дата обновления 05.11.2020. URL: <https://birdinflight.com/20201027-babyn-yar-archive> (дата обращения 30.11.2023).
6. Осипова О. 10 любимых фотографий Валерия Милосердова // Bird in Flight. Дата обновления 13.05.2015. URL: <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/10-lyubimyh-fotografij-valeriya-miloserdova.html> (дата обращения 30.11.2023).
7. Руайе А. Фотография. Между документом и современным искусством / Пер. с франц. СПб: Клаудберри, 2014. 712 с.
8. Семенчук О. Валерій Мілосердов: сучасний художник вивчає суспільство і себе // Антиквар. Дата оновлення 06.05.2021. URL: <https://antikvar.ua/valerij-miloserdov-hudozhnyk-vuvchaye-suspilstvo-i-sebe/> (дата звернення 30.11.2023).
9. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Вид. третє, доп. Київ: ArtHuss, 2018. 472 с.
10. Склярєнко Г. Українські художники: з відлиги до незалежності: У 2 кн. Кн. 2. Київ: ArtHuss, 2020. 304 с.

11. Федорина В. Люди смотрят в объектив, и на снимках они живы // Kyiv Daily. Дата обновления 24.02.2021. URL: <https://kyivdaily.com.ua/valerij-miloserdov/> (дата обращения 30.11.2023).

12. Шешуряк Н. Як знімати кінець світу. Розповідає фотограф Валерій Мілосердов // Амнезія. Дата оновлення 06.02.2020. URL: <https://amnesia.in.ua/miloserdov> (дата звернення 30.11.2023).

References

1. Balaeva, T. (2015, November 14). Gorod malenkej Very. Kak Mariupol prevratilsya v Wariupol [The City of Little Vera. How Mariupol Turned into Wariupol]. *Long Focus*. Retrieved from <https://focus.ua/long/340367> [in Russian].
2. Barthes, R. (1997). *Camera lucida. Kommentarij k fotografii* [Camera Lucida: Reflections on Photography]. Moscow: Ad Marginem Press [in Russian].
3. Sontag, S. (2002). *Pro fotohrafiiu* [On Photography]. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
4. Cotton, C. (2020). *Fotografiya kak sovremennoe iskusstvo* [Photography as Contemporary Art]. Moscow: Ad Marginem Press [in Russian].
5. Kasyanova, D. (2020, November 5). “Na snimkah 1946–1951 godov lyudi vyglyadyat udivlenno: neuzheli my eshe zhivy.” Valeriy Miloserdov — o sozdanii fotokollekcii muzeya Babego Yara [“On the Photos of 1946–1951 People Look Surprised: Are We Still Alive”. Valeriy Miloserdov on the Creation of the Babyn Yar Museum Photo Collection]. *Bird in Flight*. Retrieved from <https://birdinflight.com › 20201027-babyn-yar-archive> [in Russian].
6. Osipova, O. (2015, May 13). 10 lyubimyh fotografij Valeriya Miloserdova [10 Favorite Photos by Valeriy Miloserdov]. *Bird in Flight*. Retrieved from <https://birdinflight.com/ru/vdohnovenie/opyt/10-lyubimyh-fotografij-valeriya-miloserdova.html> [in Russian].
7. Rouillé, A. (2014). *Fotografiya. Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom* [Photography. Between Document and Contemporary Art]. St. Petersburg: Cloudberry [in Russian].
8. Semenchuk, O. (2021, May 6). Valeriy Miloserdov: suchasnyi khudozhnyk vyychaye suspilstvo i sebe [Valeriy Miloserdov: A Contemporary Artist Studies Society and Himself]. *Antikvar*. Retrieved from <https://antikvar.ua/valerij-miloserdov-hudozhnyk-vyychaye-suspilstvo-i-sebe/> [in Ukrainian].
9. Sklyarenko, G. (2018). *Suchasne mystetstvo Ukrainy. Portrety khudozhnykiv* [Contemporary Art of Ukraine. Portraits of Artists]. 3d ed. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
10. Sklyarenko, G. (2020). *Ukrainski khudozhnyky: z vidlyhy do nezalezhnosti* [Ukrainian Artists: From Thaw to Independence]. Vol. 2. Kyiv: Київ: ArtHuss [in Ukrainian].
11. Fedorina, V. (2021, February 24). Lyudi smotryat v obektiv, i na snimkah oni zhivy [People Look into the Lens and They Are Alive in the Pictures]. *Kyiv Daily*. Retrieved from <https://kyivdaily.com.ua/valerij-miloserdov/> [in Russian].
12. Sheshuriak, N. (2020, February 6). Yak zniematy kinets svitu. Rozpovidaie fotohraf Valeriy Miloserdov [How to Shoot the End of the World. The Photographer Valeriy Miloserdov Tells Us]. *Amneziiia*. Retrieved from <https://amnesia.in.ua/miloserdov> [in Ukrainian].

GALYNA SKLYARENKO

**THE WORK OF VALERIY MILOSERDOV:
UKRAINIAN SOCIAL PHOTOGRAPHY OF THE 1990s AND 2000s
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY ART TRENDS**

Abstract. The article is dedicated to the work of the outstanding Ukrainian photographer Valeriy Miloserdov, whose photo works and big photo projects, which he began to create since the 1980s, are today not only important documents of the time, but also entered the space of contemporary artistic culture, actualizing a wide circle of the latest artistic issues, namely: the document as an artifact, social photography as cultural research, the place of documentary photography in contemporary art. The artist's work emphasizes the multiple meanings of the documentary photo in the modern cultural space, the importance of the author's point of view, which imbues it with individual perception, thus translating it into the realm of art, where photography is one of the most influential conceptual practices today.

Keywords: social photography, artistic project, work of art, author's position.