

УДК 930.85(075.8)

DOI: <https://doi.org/10.17721/1728-2640.2022.154-155.2>

С. Горянський, студ.
e-mail: SGorynsky@gmail.com

Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ФЕНОМЕН СТАНОВЛЕННЯ ПІКТОРАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ

Пікторальна фотографія – специфічний феномен, котрий міг виникнути лише в умовах становлення фотографії та пошуку її місця серед інших мистецтв. Тема пікторіалізму залишається широким полем для дослідження, адже в ній можна виділити велику кількість взаємопов'язаних тем: намагання стилізувати роботи на манер живопису, технічний розвиток фототехніки, вплив фотографії на художників та їх роботи.

Розкрито специфіку теорії фотографів-пікторіалістів через порівняння з художніми творами та виділенням характерних рис, які були запозичені з живопису.

Ключові слова: фотографія, пікторалізм, живопис, вплив, стиль.

Постановка проблеми. Фотографія, як достатньо молодий вид мистецтва, що активно розвивається, залишається широким полем для всесторонніх досліджень, особливо у сфері відносин між різними видами мистецтв. Взаємодія живопису та фотографії добре описана та досліджена лише односторонньо, у відношенні впливу фотографії на живопис, проте зворотний зв'язок залишається недостатньо дослідженим. Питання "Чи є фотографія мистецтвом?" і наразі є темою для дискусій та освітлення в науковій літературі. Проте пікторіалізм – напрям фотографії, який позиціонував себе як мистецький, тому до нього можуть бути використанні поняття та категорії, якими оперують при аналізі визнаних мистецтв.

Автор перед собою поставив завдання охарактеризувати саме вплив живопису на фотографію, питання якого є недостатньо освітленим у спеціалізованій літературі і дає підґрунтя для подальших досліджень у цьому напрямі.

Додатковим стимулом до розробки даної теми є те, що стильові особливості сучасної фотографії почали все більше і більше наближуватися до пікторальної традиції. Тому глибше дослідження витоків та стильових особливостей пікторіалізму є актуальним.

Предметом дослідження є творчість французьких фотографів-пікторіалістів другої половини XIX століття. Характерні ознаки, котрі вказують на витoki ідейних, стилістичних та світлотіньових рішень із живопису.

Аналіз джерел і літератури. Освоєння накопиченого матеріалу відносно фотографії відбувалось поступово, тому перші наукові роботи, присвячені фотографії, з'явилися тільки в 30-х роках XX століття. Дослідники зайнялися вивченням фотографії тими самими методами, що і практикувалися в історії живопису. Важливу роль у цьому процесі відіграли численні виставки, котрі були приурочені до тих чи інших ювілейних дат, пов'язаних із фотографією.

Найбільш важливими є загальні роботи, котрі намагаються простежити еволюцію фотографії в різних країнах. До них можна віднести "Фотографія: ілюстрована історія" М. Сандлера 2002 р., "Енциклопедія фотографії 19 століття" Д. Ханаві 2008 р., "Фотографія. Всесвітня історія" Д. Каррізі 2016 р. та робота з аналогічною назвою Н. Роземблума, написана 1984 року. В 1986 році була опублікована праця Ж.-К. Леманьї, а в наступному десятилітті були створені роботи М. Фрізо. Варто відмітити характерні риси, котрі об'єднують данні роботи. Історія фотографії так само як й історія живопису чи будь-якого мистецтва розглядається як свого роду еволюція, з більш-менш чітким поділом на різні періоди, котрі виділяють, відштовхуючись від культурного,

стильового розвитку. На час написання вищезгаданих робіт, спадок фотографії почали розглядати не тільки як цінний документ, а й як об'єкт з художньою цінністю в ньому. Цьому посприяв той факт, що між створенням перших фотографій та діяльністю дослідників пройшло достатньо часу, щоб фотографії отримали додаткову цінність завдяки своєму віку.

Завдяки цим роботам у фотографії почав існувати свій список "геніїв" та "шедеврів". Проте поле для діяльності дослідників у сфері історії фотографії залишається достатньо широким. Постійно додаються нові, раніше невідомі фотографії, котрі часто розглядаються зараз без огляду на їх призначення, що кардинально може змінити їх значення. У будь-яких подібних виданнях важливе місце займає саме ілюстративний ряд, котрий дуже часто є спільним для всіх авторів.

При дослідженні історії фотографії в XX столітті все більше уваги почали приділяти саме "художній фотографії" – термін котрий позначає вид фотографії, відмінний від ремесла та документа, більше наближений до мистецтва. Х. Гернсхейм написав книги "Художня фотографія" та "Естетичні напрями в фотографії минулого та теперішнього", в 2012 році вийшла стаття П. Бунела під назвою "Пікторальна фотографія". Даних дослідників цікавила проблема естетичних особливостей фотографії та її стильова еволюція, що було дуже тісно пов'язано з темою взаємовідносин фотографії та живопису.

Поділ фотографії на документальну та художню є цілком закономірним, відповідно до функцій, котрі вона мала виконувати. Проте складністю для дослідників є те, що ця функція з часом може змінюватися на велике стильове різноманіття творів, котрі важко об'єднувати в окремі групи. Саме поняття "художньої фотографії" є характерним: виникнувши в кінці XIX століття воно було виразником бажання дослідників до більш чіткого поділу фотографії та її легітимізації як виду мистецтва. Велику роль у цьому зіграла творчість фотографів-пікторіалістів і статус фотографії в XX столітті був порівняно високим. У багатьох істориків фотографії можна зустріти свого роду "виправдування" фотографії за її більш поширену документальну роль, тому історики та фотографи у свої працях намагалися іноді приховати її, щоб на перше місце вивести "високу фотографію". Таким чином сам термін "художня фотографія" свідчить про те, з якою складністю фотографія входила до мистецької ієрархії.

Дослідники виділяють у фотографії численні напрями, котрі іноді цілком відповідають напрямам у живописі. Наприклад, такий напрям як пікторалізм часто називають стилем. Французькі пікторіалісти поча-

ли активно досліджуватися починаючи з 1980-х років, причиною цьому може слугувати "художність" та "артистизм", котрий був характерний для їх фотографії, котрий і виділяє її серед загальної маси. До робіт на пряму, пов'язаних із цим стилем, можна віднести роботи П. Бунела та М. Пуавера.

У той час, як більшість дослідників намагались "прилаштувати" фотографію до вже існуючої системи мистецтва з її понятійним апаратом, були і автори, котрі намагались знайти її сутність та специфіку. Теорія про фотографію як нове мистецтво ставиться цими авторами під сумнів, їх більше цікавлять суто теоретичні питання: природа фотографії як феномену, її взаємодія з глядачем, її функції в суспільстві. Завдання, цілі та головні питання теоретиків відрізняються від тих, які ставили історики фотографії, при цьому вони використовували форму есе, що тільки підкреслювало увагу на окремих питаннях та не давало можливості розглядати її структурно. До них можна віднести роботи С. Зонтаг "Про фотографію" та В. Беньяміна "Коротка історія фотографії".

Важливою особливістю цих робіт був полемічний відтінок їх написання, автори намагались створити нову "феноменологію" фотографії, опираючись на філософські поняття та категорії, часто абстрактного характеру. Роботи, написані Зонтаг та Беньяміном, відрізняє прагнення до розгляду предмету в його "чистому" вигляді, ізольованому від середовища. При цьому авторів цікавить "справжня" фотографія, котра найбільш яскраво передає основні особливості та можливості цього заняття. Таким чином дослідники доходять висновку, що "художня фотографія" не є "несправжньою", через своє прагнення до приховання своєї "фотографічної" природи. Проникнувши в музейний простір, фотографія стала притягувати до себе увагу не тільки як мистецький феномен, а й як унікальне явище, котре нерозривно пов'язане з реальністю. Тому теоретики фотографії ХХ століття відстоюють її право не бути мистецтвом, що є цілком протилежним до позиції дослідників історії фотографії.

Постановка завдання. Автор ставить перед собою завдання на прикладах робіт французьких пікторіалістів прослідкувати вплив живопису в жанрових, композиційних, стилістичних рішеннях.

Виклад основного матеріалу. З часів винайдення, котре пов'язують з трьома людьми – французами Непьесом і Дагером і англійцем Тальботом, фотографія активно почала розвиватися як і в технічному розумінні так і в мистецькому. Друга половина ХІХ століття поставила перед фотографією ряд викликів: питання про природу фотографічних зображень, роль фотографа у мистецькому просторі та місце фотографії серед інших мистецтв. Можливість використання фотографії в абсолютно утилітарних цілях ставило питання про можливість належності фотографії до мистецтва, що лише спонукало фотографів до вирішення цієї проблеми. Значну роль у цьому процесі відіграли саме нові віяння в фотографії, котрі базувалися не стільки на фотографічних принципах, скільки на живописних та художніх прийомах [4, с. 294].

Пікторіалізм як напрямок в фотографії виник завдо того, як отримав свою назву. В 1869 році англійський фотограф Генрі Пітч Робінсон опублікував роботу "Пікторальний ефект в фотографії" [3, с. 153]. Дана робота ввела новий термін, котрий позначав стильові особливості художньої фотографії середини ХІХ століття. Розвиток та поширення цього стильового напрямку

ближче до кінця ХІХ століття переріс у цілий напрямок фотографії – пікторіалізм, котрий отримав свого найвищого розвитку в період 1880–1910 років.

Принциповим для розуміння легкості та швидкості розвитку художньої фотографії в той час є відмінність у середовищах живопису та фотографії. У художньому світі на той час панувало старше покоління художників Едгар, Делакруа, Коро і Курбе, котрі приймалися за еталон живопису та насаджувалися в численних художніх школах та салонах. На цьому фоні зароджувалось мистецтво імпресіоністів, котрі були свого роду бунтівниками проти усталеної системи та отримували опір від неї. Фотографія як молодий вид мистецтва, напроти, була полем для експериментів, вільним від будь-якого роду догм через відсутність такої довгої історії розвитку як у живопису. З погляду художнього розвитку та еволюції стилю – це було однозначною перевагою, проте з іншої сторони – це було платою за пошук свого місця серед мистецтв.

Для пікторальної фотографії ключовим елементом її становлення був вплив живопису. Взаємодія живопису та фотографії виражалися не тільки в прямому впливі, а й в тому, що деякі течії співіснували, чинили вплив одна на одну та мали спільну ідейну базу. Паралельність шляхів розвитку двох різних мистецтв, збіг аспектів творчої еволюції мали свої особливості. Курбе, Мане, барбізонська школа живопису, символісти та імпресіоністи були стилістично близькими фотографії, проте в творчості пікторіалістів вони відігравали ключову роль.

У кінці ХІХ століття контроль автора над зображенням, можливість здійснювати різноманітні маніпуляції зі знімком, повністю його видозмінювати стають критеріями "художності". Позитив перестав бути копією негативу, оскільки фотограф прагнув до унікальності кожної своєї роботи. Пікторіалісти так само як і символісти визнавали повну свободу дій художника, його право на власне бачення. Самими важливими факторами у визнанні фотографії як мистецтва є претензії фотографа на естетичну цінність його роботи та зусилля, витрачені на її створення.

Проголосивши фотографію "новим мистецтвом", французькі пікторіалісти називали себе основоположниками художньої фотографії, без огляду на фотографії середини ХІХ століття, котрі ставили перед собою подібні завдання. Пікторіалізм був напрямком, котрий, порівнюючи з художньою фотографією середини століття, значно розширив уявлення про її можливості, що було одним із ключових етапів на шляху її становлення як мистецтва [3, с. 131].

Так як живопис має набагато більше нарративне поле, його об'єктом може стати будь-яка вигадана ситуація чи об'єкт, що дає більшу степінь свободи при виборі зображуваного об'єкта та манери його зображення. Фотографія, навпаки, має змогу працювати тільки з реально існуючими об'єктами, і в силу своїх технічних особливостей, данні об'єкти зображуються документально точно. Якщо перед митцем стоїть задача "вирватись" від реалізму фотографії та наблизити її до живопису, йому необхідно використовувати спеціальне устаткування чи шукати нові методи обробки пластинки, котрі дадуть бажаний художній ефект.

Звичайно, пов'язувати зародження імпресіонізму з впливом фотографії не є до кінця достовірним, проте фіксація окремо взятого моменту близька природі фотографії. Важливо відмітити, що обидва напрями були

закономірними для своєї епохи. У середині XIX століття коло сюжетів у фотографії починає поповнюватися сценами реального життя, знятих з "натури". А діяльність таких фотографів як Шарль Негр чи Гюстав Ле Гре, роботи яких передували імпресіонізму, проте в них можна простежити тенденції цього напрямку [3, с. 217].

Це говорить про паралельність розвитку двох мистецтв та можливість фотографії до художнього розвитку та подальшого впливу на інші мистецтва. З іншої сторони, технічні особливості ранньої фотографії, котрі іноді давали ефекти, подібні до імпресіоністичного живопису, довгий час не визнавалися як "художні", будучи для більшості фотографів дефектами. Адже перші сто років свого технічного розвитку фотографія намагалася скоротити час витримки зображення і досягнути "моментальності". Саме тут виражається феномен пікторіалізму, бо його престаники йшли наперекір тогочасним тенденціям у розвитку фотографії як ремесла та намагалися трудомісткими методами внести в свої роботи подібні "дефекти".

Головною дилемою, котра стояла перед фотографами, було отримання кольорового зображення, котре б дозволило максимально наблизитися до живопису. На початку XX століття братами Люм'єр була запатентована технологія автохрому, котра давала можливість створювати кольорові фотопластини. З поширенням цієї технології звернення до імпресіонізму та пуантилізму серед фотографів стало особливо спокусливим, проте дана технологія давала можливість створювати лише скляні фотопластини, котрі можна було переглядати за допомогою проектора. Можливості кольорової фотографії відкрилися для фотографів тільки в 1924 році з винайденням трьохшарової плівки [4, с. 382].

Станом на середину XIX століття у фотографії уже існувала устелена іконографія, перейнята з живопису. Більшість фотографів дотримувались умовностей, котрі диктували їм художні жанри. Проте варто відмітити те, що в деяких жанрах (портрет та пейзаж) фотографія була полем активного творчого пошуку.

У пікторіалізмі широке розповсюдження отримали такі жанри: ню, пейзаж та жанрові сюжети. Проте в цей період відбулися певні ускладнення, оскільки більшість жанрів у "чистому" вигляді більше не існують. Унаслідок утворився свого роду "сплав", при цьому пікторіалісти у своїй масі залишалися прибічниками алегоричних та символічних сюжетів, котрі простежуються в їх творчості. Незважаючи на те, що фотографи так само як і художники-імпресіоністи працювали з "натури", проте в їх витворах головним залишається прагнення привнести до зображення певний прихований сенс.

Яскравим прикладом цього твердження є робота Константа Пуйо "Літо" (1905, галерея Жерара Леві, Париж). На фотографії зображено лісний ставок, біля якого можна побачити фігуру жінки в білому платті, яка збирає латаття. Зовні робота нагадує пізні роботи Клода Моне, проте якщо розглянути її з огляду на вплив символістів, можна дійти висновку, що фігура жінки є алегорією на літо. Таким чином Констант Пуйо у своїй роботі поєднує художню манеру пікторіалістів та символізм. Варто відмітити, що пейзаж, як складова частина роботи, заслуговує окремої уваги. Передній план знятий зверху, створює у глядача враження глибокої перспективи, детально пророблена гра світлотіні також є частиною роботи з простором, здається що задній план знаходиться набагато далі у просторі, ніж він на-

справді є. Вся композиція створює враження, ніби глядач "зависає" над поверхнею води та спостерігає за тим, що відбувається з абсолютно неймовірного ракурсу. Використання подібних прийомів є характерним для пікторіалізму в площині роботи з простором, пізніше їх перейме фотографія XX століття.

Іншою роботою Константа Пуйо, котра яскраво ілюструє вплив символістів на фотографів-пікторіалістів, є "Містична квітка" (1906, галерея Жерара Леві, Париж). Запозичення концепції "таємничого підтексту" тут є очевидним, проте головну роль усе ж таки грає робота фотографа зі світлом та сюжетом. На фотографії ми можемо побачити жінку в білому, за спиною якої стоїть джерело світла. Це створює драматичний силует, котрий нагадує образ Діви Марії. Жінка відкриває своє обличчя, тримаючи накидку двома руками, а використання квітів навколо неї доповнює композицію. Схожість з релігійним живописом тут є очевидною, проте цілком світський мотив підкреслює постановочний характер роботи.

Фотографії Робера Демаші, котрий наряду з Константом Пуйо складав основу французького пікторіалізму, також відрізнялися схильністю до романтизації образу та містицизму. В його творчості проявлялися самі різноманітні тенденції, від цілком салонних до абсолютно новаторських пейзажних робіт. Однією з них є "Швидкість" (1904), перед глядачем постає динамічна сцена руху автомобіля по дорозі, котра по-діагоналі ділить роботу на дві частини. За автомобілем можна побачити хмару пилу підняту ним, глядачу зрозуміло, що він рухається достатньо швидко, проте вся фотографія розтушована і в ній немає жодних чітких ліній. Автор зобразив динамічну сцену в невластивому для неї "туманному" вигляді, навіть силует автомобіля розмитий по краях. Робота з простором та ракурс з якого зроблений знімок також є показовими, у глядача складається враження, що автомобіль мчить прямо на нього, проте відчуття тривоги у нього не виникає. В технічному розумінні робота виконана достатньо нетривіально, сама сцена була знята на короткій витримці, щоб мати змогу зафіксувати автомобіль на ходу. Проте при постобробці фотограф максимумом пом'якшив усе зображення та розмив його контури, що створює враження невідповідності форми та змісту роботи. Таким чином Деміша не просто намагається зобразити саме поняття "швидкість", він передає його сутність, розуміння якої цілком лежить у площині почуттів та емоцій глядача. Автомобіль, як символ нової епохи, практично дематеріалізується, стає абстрактним. Це є однією з ознак, що станом на початок XX століття як живопис, так і фотографія приходять до нового етапу розвитку, пов'язаного з абстракцією [6, с. 119].

Портретно-жанрова фотографія в пікторіалізмі також отримує символістичний підтекст. В 1899 році Робер Демаші створив зображення, котре стало фронтиспісом для власної роботи "Чи мистецтво фотографія?". Фотографія під назвою "Трагічний лик" представляє собою достатньо поширений серед пікторіалістів сюжет – жіночий портрет. З темноти глядача зустрічає обличчя жінки з розпущеним волоссям, котра дивиться на єдине джерело світла яке знаходиться за кадром. На її обличчі, освітленим ним, проявляється контрастна тінь, вибір крупного плану дозволяє розгледіти вираз її обличчя. Проте у глядача створюється враження, ніби між ним та жінкою є певна "завіса", котра розділяє глядача та зображену фігуру. Подібний ефект був за-

позиційний у літографії, за його допомоги можна створити враження в'язкості простору, що імітує повітря.

Пікторіалісти часто перетворювали портрети жінок у меланхолічні образи, котрі передавали настрої *fin de siècle* [1, с. 71]. Вже на початку 1980-х років цей термін окрім свого значення "кінець століття" отримав інший сенс. Мистецтвознавці, митці, письменники та критики стали використовувати його для позначення витонченості переживань, втоми від життя та песимізму. Стилістика Робера Демаші є достатньо близькою з живописом Ежена Кар'єра (з яким фотограф був особисто знайомий), Едмона Аман-Жана та Альберта Бенара [9, с. 75]. В особливості його портретні фотографії нагадують картини Кар'єра, образність його творів та широке використання коричнево-сірої димки створює навколо його персонажів атмосферу печалі та меланхолії, що було характерним для знімків фотографа.

Оскільки пікторіалізм знаходився під значним впливом символізму, закономірно, що персонажі фотографій перетворювалися в персоніфікації Природи, Краси, Таємниці. Проте людське обличчя цікавило фотографів і з формального погляду, тому часто можна зустріти роботи, названі як "Етюд" або "Голова жінки". У подібних роботах об'єкт є приводом для фотографа до експериментів зі світлотінню, композицією чи використанням специфічних пігментів. Точне зображення особистості перестало бути важливим для імпресіоністів, а згодом і фотографі-пікторіалісти перейняли цей принцип. Портрет у фотографів був пов'язаний з етюдом, під яким вони розглядали завершений твір "на задану тему". Розмитість котра була перейнята у живопису, стала розглядатися як художній задум, а не ознака спонтанності створення роботи. У пікторіалізмі підготовчі етюди створювалися за допомогою моментальної фотографії та виконували ту саму функцію, що і в живописі: пошук мотиву, композиції. Проте вони в жодному випадку не розглядалися як самостійна робота.

Тенденцію до поділу на різноманітні жанри можна прослідкувати в фотографії з моменту її зародження. До їх списку можна віднести театралізовані портрети 1860-х років та роботи Ледара та Клари 1880-х років, котрі нагадують літографії. Аналоги такої фотографії можна зустріти в живописі другої половини XIX століття від Мане до Рафаелі. Проте мова йде не про стиль, а про типологію жанрового живопису, персонажі якої отримують риси портретного живопису, котрий стає все більш образним. Для пікторіалістів основною ціллю було наближення до живопису, в якого вони перейняли навіть відношення до жанрів, окрім того, у кінці XIX століття етюд був важливим самостійним твором. Таким чином фотографі-пікторіалісти намагалися використовувати ті самі візуальні та стилістичні прийоми, що й актуальний для них живопис [2, с. 38].

Також у творчості пікторіалістів змінилося трактування такого жанру як ню, котрий завжди сприймався в фотографії як щось сумнівне, оскільки зображення несло документальний характер. Реалізм та точність фотографії довгий час не давали цьому жанру піднятися до рангу мистецької фотографії. Проте пікторіалісти змогли досягнути того, що фотографія оголеного тіла стала нагадувати живопис чи графіку. Витонченість, одухотвореність вигляду натурниць, граційність молодих жінок – все це повинно було додати "художності" фотографіям. При подібних зйомках часто використовували монокль, котрий давав м'якість та розфокусова-

ність зображення, при обробці цей ефект намагалися підсилити для досягнення ефекту диму, котрий окутує фігуру, – все це на думку авторів облагороджувало реальність. Проте самим головним нововведенням було те, що пікторіалісти зробили цей жанр самодостатнім, фотографам більше не треба було шукати "виправданья" у вигляді міфічних атрибутів чи "античного" сюжету. Таким чином більше не було необхідності додатково стилізувати роботу та давати їй алегоричну назву, таку як "Весна" чи "Античний сон", фотографія просто могла мати назву "Етюд ню" чи "Оголена" [1, с. 175].

Прикладом цього може бути робота Робера Демаші "Страждання" (1903, Метрополітан), навіть сама назва говорить, що робота є символістською. Сам характер роботи є подвійним, образ страждання обрамлений у салонний формат. Характерною особливістю цієї роботи є те, що автор при обробці механічно затер всі області роботи, окрім головного об'єкта. Зазвичай у подібних випадках пікторіалісти вдавалися до створення ефекту димки навколо, проте така груба обробка тільки підсилює враження глядача. Працюючи більше з образом, фотограф мав змогу зосередитися на максимальному розкритті художніх прийомів, робота виконана гуміарабіковим методом з використанням червоного пігменту. Робота за своєю манерою нагадує картини експресіоністів та передає відчуття глибокої кризи буття. Спрощена композиція та подряпини на фоні не дають глядачу зрозуміти, чи жінка лежить на підлозі, чи стоїть напроти стіни.

У жанрово-пейзажних фотографіях пікторіалісти зазнали значного впливу імпресіоністів, серед яких особливо близьким до них був Клод Моне. Тематика "прогулянок" та "пікніків" є характерною для творчості Константа Пуйо, на багатьох його роботах зображені дами з парасолями в руках, котрі збирають квіти. Фотографія "сніданок на острові д'Ербле" апелює до теми "сніданків на траві", котра була поширена в 1860-х роках [10]. Так само як і Моне, фігури в пейзажних фотографіях Пуйо не несуть жодної індивідуальності, проте є важливою композиційною частиною роботи. При цьому можливість фокусування в фотографії обумовлює ще одну цікаву особливість цих робіт: передній план знаходиться у фокусі, а задній розмитий. Подібна особливість споріднює фотографії пікторіалістів із живописом натуралістів.

Таким чином, в другій половині XIX століття у фотографії використовується характерний для академічного живопису набір знаків: костюми, драпірування, погляд направлений у небо. Всі ці характерні особливості виявляються по-суті накладеними на фотографію та в кінцевому результаті опиняються у використанні пікторіалістів, котрі до них додали нові способи обробки зображення. Тобто, фотографі-пікторіалісти використали існуючий художній наратив та додали до нього характерні особливості фотографії, котрі визначалися технічними можливостями цього заняття. Варто відмітити, що "високий" живопис був обраний як основа не випадково. Основною ціллю цього наслідування було прагнення фотографів приєднатися до "традиції", "школи", таким чином легітимізувати свої твори як мистецькі.

Творчі пошуки пікторіалістів у сфері передачі атмосфери пов'язані з діяльністю імпресіоністів. Значним чином на них також вплинули такі напрями, як салонне мистецтво, символізм та експресіонізм. Новаторство пікторіалістів полягало в тому, що опираючись на традиції живопису вони змогли створити новий напрямок у

мистецькій фотографії та сприяли її визнанню. Їх роботи показали широкий спектр можливостей фотографії та її можливість до подальшого розвитку в ХХ столітті.

Більшість жанрів фотографії також були перейняті з живопису та отримали свій розвиток у новому середовищі. Навіть після відкриття для фотографів можливостей короткої витримки, вони все одно продовжили знімати постановочні жанрові фотографії. Для пікторіалістів було недостатньо просто зробити вдалий у художньому розумінні знімок, над ним потрібно було працювати, тобто контролювати сам фотографічний процес.

Взаємодія з фотографією для багатьох художників була лише пов'язана з вивченням та фіксацією природи, вона представляла реальний, матеріальний світ без прикрас. Фотографія представляла собою прогрес: "Прийшли машини і мистецтво зникло. І я далекий від думки, що фотографія нам на користь". Проте автор цього вислову, Поль Гоген проявляв інтерес до фотографії, пов'язаної з культурою та звичаями туземців, котрі знаходили відображення у його роботах. Відомо, що у Гогена були друзі-фотографи, наприклад Анрі Лемассон та Гюстав Ароза [4, с. 25].

Важливо відмітити, що можливість тиражування фотографії ставила під сумнів її як мистецький витвір, адже за аналогією з живописом не могло існувати десяти абсолютних ідентичних картин. Це зменшувало унікальність та неповторність твору, тому деякі фотографи-пікторіалісти знищували негативи зображень, що унеможлилювало їх подальше тиражування [4, с. 27]. Глядач, дивлячись на знімок, не повинен був задумуватися, як він зроблений та скільки таких ще існує. Тепер фотографія стає лише інструментом для отримання унікального твору, котрий буде більш цінним через його штучність.

Осмилення фотографії як окремого виду мистецтва та "перемога" ідей пікторіалістів відбудеться тільки в ХХ столітті, коли суспільство визнає за нею це право в обмін на її "приручення" та використання у свої цілях [11, с. 57].

Висновки. Фотографія як продукт технічного розвитку людства поєднує в собі дві важливі складові: механічну фіксацію дійсності та творчий потенціал. З одного боку, на ранніх етапах заняття фотографією потребували ґрунтовних знань фізики, зокрема оптики та хімії. З появою фотографії візуальний досвід людства значно розширився, воно отримало інструмент не тільки для фіксації дійсності, а й для творчості.

Закономірним є те, що з поширенням фотографії відбувся перерозподіл зображальних інструментів, котрі використовувалися в тих чи інших видах людської діяльності. Фотографія витіснила графіку та живопис у тих сферах, де точність та можливість швидкої та простої репродукції особливо цінувалися: каталогізація предметів мистецтва, архітектурна зйомка, копіювання планів, рисунків тощо. Варто відмітити, що основною проблемою мистецької фотографії середини ХІХ століття була її несамоцінність та незрілість. У цей ранній період, відмічений наполегливою боротьбою фотографів за свій статус, відбувалося становлення художньої фотографії. Лише в ХХ столітті вона почне сприйматися суспільством як повноцінне мистецтво.

Оскільки фотографи прагнули легітимізувати новий вид мистецтва, вони звернулися до іншого визнаного та усталеного візуального мистецтва – живопису. Необхідність бути сприйнятими публікою та велика кількість

технічних складнощів змусили фотографів використовувати вже існуючі зображальні прийоми та принципи. Процес становлення фотографії як мистецтва, в першу чергу, пов'язаний з пікторіалізмом – першим самостійним напрямом у художній фотографії. Через утилітарну природу фотографії пікторіалісти ставили собі за мету довести те, що фотографія володіє такими ж зображальними та смисловими можливостями, як і живопис. Для цього вони використовували спеціальні технічні засоби та додаткову обробку знімків, тим самим наближуючи їх до творів живопису та гравюри. Характерною особливістю цього напрямку є еkleктичність, котра обумовлена запозиченням всього найкращого, що могла запропонувати живописна традиція.

Початково фотографія перейняла від живопису основні жанри та композиційні прийоми, котрі в новому середовищі отримали подальший розвиток. Такі жанри як портрет, пейзаж та етюд складали основну частину робіт пікторіалістів, перейнявши їх, фотографи почали активно експериментувати з ними та видозмінювати їх. Яскравим прикладом є еволюція жанру ню в фотографії, котрий до приходу пікторіалізму сприймався як достатньо сумнівний, оскільки зображення несло документальний характер. Проте пікторіалісти змогли досягнути того, що фотографія оголеного тіла з належною обробкою стала нагадувати живопис чи графіку. Чим, у свою чергу, нівелювали реалізм фотографії та зробили цей жанр самодостатнім, фотографам більше не треба було шукати "виправдання" у вигляді міфічних атрибутів чи "античного" сюжету.

У другій половині ХІХ століття в портретній фотографії існувала іконологія, перейнята у салонного та академічного живопису. Це виражалось в сюжетах, роботі з простором, костюмах, драпіюванні тканин та позах моделей. Набір всіх цих особливостей складав основу всієї тогочасної портретної фотографії, потрапивши в розпорядження пікторіалістів він був доповнений новими способами обробки зображення, котрі споріднювали його з живописом та графікою. Особливе місце у творчості фотографів-пікторіалістів займав символізм. У портретах та етюдах фотографи намагалися через зображення передати символ того чи іншого поняття (страждання, швидкість, літо). Варто відмітити, що "високий" живопис був обраний як основа не випадково. Метою цього наслідування було прагнення фотографів приєднатися до "традиції", "школи", таким чином легітимізувати свої твори як мистецькі.

Проте не лише академічний живопис першої половини ХІХ століття мав вплив на фотографію як таку. Подальші взаємовпливи двох мистецтв можна простежити аж донині, яскравим прикладом та подальшим вектором для розвитку даного дослідження є розгляд взаємовідносин між пікторальною фотографією та імпресіонізмом.

Список використаних джерел

1. Барт П. Camera lucida. Нотування фотографії / Ролан Барт. – Київ: МОКСОП, 2022. – 176 с.
2. Benjamin W. On Photography / Walter Benjamin. – London: Reaktion Books, 2015. – 128 p.
3. Bunnell P. A Photographic vision: Pictorial photography / Peter Bunnell. – Princeton: Princeton University Press, 2012. – 345 с.
4. Frizot M. A New History of Photography / Michel Frizot. – London: Konemann, 1998. – 775 p.
5. Gernsheim H. The history of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era / Helmut Gernsheim. – New York: McGraw-Hill, 1969. – 395 p.

6. Hacking J. *Photography: The Whole Story* / Juliet Hacking. – Berlin: Prestel, 2012. – 576 с.
7. Hannavy J. *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* / John Hannavy. – New York: Routledge, 2008. – 828 p.
8. Melikian S. *Photography's Early and Unsung Pioneers* [Електронний ресурс] / Souren Melikian. – 2010. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.nytimes.com/2010/01/23/arts/23iht-melik23.html>.
9. Sandler M. *Photography: an illustrated history* / Martin Sandler. – Oxford: Oxford University Press, 2002. – 160 p.
10. Sontag S. *On Photography* / Susan Sontag. – Westminster: Penguin, 2010. – 224 p.

References

1. Barthes, R. (2022). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Kyiv: MOKSOP. [In Ukrainian].
2. Benjamin, W. (2015). *On Photography*. London: Reaktion Books.

3. Bunnell, P. (2012). *Photographic vision: Pictorial photography*. Princeton: Princeton University Press.
4. Frizot, M. (1998). *A New History of Photography*. London: Konemann.
5. Gernsheim, H. (1969). *The history of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*. New York: McGraw-Hill.
6. Hacking, J. (2012). *Photography: The whole story*. Berlin: Prestel.
7. Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century photography* (1st ed.). Routledge.
8. Melikian, S. (2010) *Photography's Early and Unsung Pioneers*. <https://www.nytimes.com/2010/01/23/arts/23iht-melik23.html>.
9. Sandler, M. (2002). *Photography: an illustrated history*. Oxford: Oxford University Press.
10. Sontag, S. (2010). *On Photography*. Westminster: Penguin.

Надійшла до редколегії 24.12.22

S. Horianskyi, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE PHENOMENON OF PICTORIAL PHOTOGRAPHY'S FORMATION

Pictorial photography is a specific phenomenon that could only emerge in the context of the formation of photography and the search for its place among other arts.

Since its invention, photography has been actively developing both in technical and artistic terms. The second half of the nineteenth century posed a number of challenges to photography: the question of the nature of photographic images, the role of the photographer in the artistic space, and the place of photography among other arts. Pictorialist photographers tried to solve these problems. In general, this period was characterised by the active development of the visual arts, so pictorialism remains a wide field for research, as it can be distinguished by a large number of interrelated topics: attempts to stylise works in the manner of painting, the technical development of photographic equipment, the influence of photography on artists and their works.

In this work, the author reveals the specificity of the works of pictorialist photographers through comparison with artistic works and highlighting the characteristic features that were borrowed from painting.

Keywords: photography, pictorialism, painting, influence, style.