

УДК 7.03(77.04)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-25>

**Вікторія МИРОНЕНКО**

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри кінематографістики, Київський національний університет театру, кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, вул. Євгена Коновальця, 18, м. Київ, Україна, 01133

**ORCID:** 0000-0002-9101-3717

**Бібліографічний опис статті:** Мироненко, В. (2023). Соціальні простори та партисипаційні практики української фотографії 1990-х років. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 181–190, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-25>

## СОЦІАЛЬНІ ПРОСТОРИ ТА ПАРТИСИПАЦІЙНІ ПРАКТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ФОТОГРАФІЇ 1990-Х РОКІВ

*Стаття аналізує певний зріз в історії української фотографії та торкається декількох аспектів, які стали ключовими чинниками для розвитку фотографічного мистецтва в Україні. Проблематика дослідження зосереджена, перш за все, на таких важливих явищах як соціальні простори та партисипаційні практики – тих малодосліджених сторінок історії фотографії України, без аналізу яких неможливо скласти повну картину передумов та розвитку української фотографії першого десятиліття Незалежності. В цей історичний період митці мали об'єднуватись, тому соціальні простори як середовища для існування певних взаємовідносин та їх активне створення були важливими для консолідації і об'єднання митців, популяризації фотографії як мистецтва. Партисипаційні практики як модель взаємовідносин та пошук колективних методів взаємодії відіграли свою значущу роль, перш за все, для формування нового мистецького бачення та оформлення оновленої візуальної мови української фотографії доби Незалежності. Таким чином, метою дослідження є історичний аналіз фотографії даного періоду саме через призму цих двох важливих понять. Методологічною основою дослідження є наступні методи: культурологічний, міждисциплінарний - для можливості зрозуміти світоглядні засади в контексті конкретного історичного проміжку, історико-культурний та контекстуальний для окреслення особливостей української фотографії в загальному процесі розвитку української культури першого десятиліття незалежності, аналітичний – для вивчення стану досліджуваної теми, метод теоретичного узагальнення для підведення підсумків дослідження. Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в контексті історії фотографії України даного періоду, вперше доведена важливість та ключова роль соціального простору і партисипаційних практик.*

*Дослідження аналізує різні прояви творчої та соціальної активності фотоспільноти, та доводить, що 1990-і роки заклали основу для подальшого руху мистецтва фотографії сформували розвиток творчої мови більшості авторів, діяльність яких стане уособленням української фотографії першого десятиліття доби Незалежності.*

**Ключові слова:** фотографія, українська фотографія, партисипаційні практики, соціальний простір.

**Viktoriia MYRONENKO**

PhD in Art History, Associate Professor of the Department of Cinematography, Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, 18 Yevhena Konovaltsia street, Kyiv, Ukraine, 01133

**ORCID:** 0000-0002-9101-3717

**To cite this article:** Myronenko, V. (2023). Sotsialni prostory ta partysypatsiini praktyky ukrainiskoi fotohrafi 1990-kh rokiv [Social Spaces and Participative Practices of the Ukrainian Photography in 1990-s]. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 181–190, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-3-25>

## SOCIAL SPACES AND PARTICIPATIVE PRACTICES OF THE UKRAINIAN PHOTOGRAPHY IN THE 1990S

*The article analyses the history of Ukrainian photography and touches upon several aspects that have become key factors for the development of photographic art in Ukraine. The research focuses primarily on such important phenomena as social spaces and participatory practices which help to draw a complete picture of the preconditions and development of Ukrainian photography in the first decade of Independence. In this historical period, artists had to unite, so social spaces as environments for certain relationships and their active creation were important for consolidating and uniting artists, and popularising photography as an art. Participatory practices as a model of relationships and the search for*

*collective methods of interaction played a significant role, first of all, in the formation of a new artistic vision and the design of an updated visual language of Ukrainian photography of the Independence era. Thus, the purpose of the study is to analyze the historic analysis of photography of this period through the prism of these two important concepts. The methodological basis of the study is the following methods: cultural, interdisciplinary - to understand the worldview in the context of a specific historical period, historical, cultural and contextual to outline the features of Ukrainian photography in the overall process of development of Ukrainian culture in the first decade of independence. The scientific novelty of the research is that, within the frame of the history of Ukrainian photography of this period, the importance and the role of social space and participatory practices is first proved.*

*This paper analyses various manifestations of creative and social activity of the photographic community, and proves that the 1990s laid the foundation for the further movement of the art of photography, shaped the development of the creative language of most authors whose work will become the embodiment of Ukrainian photography of the first decade of Independence.*

**Key words:** *photography, Ukrainian photography, participation, social space.*

**Актуальність теми** дослідження зумовлена необхідністю вивчення історії розвитку української фотографії як унікальної складової частини сучасної української культури. Фото-мистецтво потребує всебічного дослідження та аналізу історичних та естетичних засад, визначення особливостей хронологічних етапів, обґрунтування значення ролі фотографії для українського мистецтва.

Серед досліджень, що розкривають питання мистецтва України періоду 1990–2000-х, важливими є монографії українських мистецтвознавців Г. Вищеславського, В. Сидоренко, Г. Склярєнко, О. Петрової, публікації О. Авраменко, О. Баршинової, О. Соловійова. Окремо треба зазначити праці Т. Павлової, присвячені фотографії харківської школи. Вищезгадані роботи допомагають зрозуміти головні тенденції українського мистецтва зазначеного періоду, розкрити їх особливості та творчі підходи. Проте автори даних робіт не мали можливості провести глибокий аналіз української фотографії доби Незалежності та торкалися лише окремих питань. Тому проблеми саме соціальних просторів і партисипаційних практик в українській мистецтвознавчій літературі залишалися нерозкритими. Щодо теоретичних праць, які розкривають ключові поняття даного дослідження слід зазначити в першу чергу роботи П. Бурдє, Г. Зіммеля, М. Кастельса, які стосуються поняття соціального простору, та роботи Н. Бурріо, К. Бишоп, Ф. Хайнріха, Г. Кестера, які розкривають принципи партисипаційних практик в мистецтві.

**Метою дослідження** є аналіз відомих прикладів партисипаційних практик (об'єднання, групові проекти, тощо) та соціальних просторів (клубні та галерейні середовища), які стали важливими чинниками для розвитку української фотографії 1990-х років та сформували нову генерацію фотомитців.

**Виклад основного матеріалу.** Перш ніж торкнутися питання соціальних просторів і партисипаційних практик в українській фотографії першого десятиліття Незалежності, необхідно визначити зміст даних термінів. Під соціальним простором здебільшого розуміють наявність соціальних відносин, різноманітних соціальних практик, вибудованих зв'язків, а головне – особливе середовище, в якому відбуваються певні соціальні відносини (Bourdieu, 1993, с. 336). Одним з головних чинників має виступати саме соціальна спорідненість, в нашому випадку національна та професійна. Не менш важливими є відповідна діяльність та мислення, суб'єкти цієї діяльності та їх позиція, а також певні духовні та культурні результати цієї діяльності (фотографічні твори). В нашому випадку ми можемо розглядати спільноту фотомитців як окремий соціальний простір.

Термін «партисипація», який можна перекласти як «співучасть» або «причетність» використовується в різних наукових галузях, в тому числі і в мистецтвознавстві. Залежно від контексту кожна галузь має своє розуміння партисипації, але найбільш часте визначенням цього явища трактується як певна спільна дія, участь в певному процесі разом з іншими учасниками, або за визначенням Річардсон «можливість бути частиною чогось, бути залученим» (Richardson, 1983, с. 160). Це поняття стає ключовим, коли ми розглядаємо соціальні відносини конкретних творчих груп, розвиток тієї чи іншої формальної або неформальної діяльності. На важливості партисипаційної естетики, пов'язаної з процесами «співучасті» груп учасників наголошує також Клер Бішоп (Bishop, 2012, с. 382). Будь яка партисипаційна діяльність включає в себе міжлюдські взаємозв'язки, вибудовування певних відносин, активність кожного учасника, взаємообмін, де метою є сам процес вільної творчої взаємодії.

Період 1990-х був дуже насиченим для української культури, виникали нові творчі підходи, відбувалося повне переосмислення мистецтва попередньої доби. Український художник і мистецтвознавець Віктор Сидоренко пише з цього приводу: «Розвал ідеологічної вертикалі, що існувала як єдиний механізм, спричинив піднесення у мистецькій сфері, і спочатку на національному підґрунті. Відкриття розмаїтих нових форм сучасного світового мистецтва оживило експериментаторський пошук, забезпечило міцні позиції українського мистецтва у майбутньому» (Сидоренко, 2008, с. 96). Для фотографічного середовища України в перехідну добу 1980–1990-х років єдиною можливістю як виживання, так і створення певних соціальних просторів для взаємодії були фотоклуби. Вони існували задовго до періоду перебудови і на момент зламу двох десятиліть в Україні налічувалося декілька відомих фотоклубів зі своїм складом учасників. За часів СРСР фотоклуби існували для контролю над громадянами з метою впорядкування їх вільного часу та сприймалися як гуртки за інтересами для так званого творчого відпочинку. Одним з перших клубів, був київський фотоклуб «Ікар», який було створено на базі Київського механічного заводу. В Україні також вели активну діяльність фотоклуби Запоріжжя, Одеси, Рівного, Львова. Одним з проявів процесу вільної творчості в клубах на той час була активна виставкова діяльність.

Якщо заглибитись в історію клубного фотографічного руху України, то треба згадати декілька найяскравіших прикладів. У Львові з 1954 року існував фотоклуб «Карпати», в Одесі на початку 1970-х було засновано фотоклуб «Буджак», який об'єднав спочатку співробітників місцевої газети, а потім почав приймати до себе усіх зацікавлених фотографією. В 1974 році у Вінниці було започатковано фотоклуб «Обрій». Діяльність обрію, окрім постійного творчого спілкування спілчан, включала також виставкову діяльність та обов'язкове запрошення до участі у виставках у Вінниці фотографів із інших регіонів. В Рівному у 1986 році було засновано фотоклуб «Час», зусиллями якого протягом тільки 1980-х років було організовано майже 60 виставок в Україні та за кордоном. На Івано-Франківщині фотограф Богдан Мохняк об'єднав

одномумців-фотографів у фотоклуб, який отримав назву «Колумб» та також почав активну виставкову діяльність, яка відбувалася на межі 1980–1990-х. Звичайно, що ці декілька прикладів не демонструють повної картини клубних об'єднань, до того ж вони іноді презентували зразки різної художньої якості. Але, треба зауважити, що більшість з фотоклубів орієнтувалася на фотографів-аматорів ніж професіоналів. Тим не менше, треба наголосити на тій істотній ролі фотоклубів, яка згодом стане очевидною. Через створення, хоч і несвідоме, певного соціального простору для обміну ідеями та постійних партисипаційних практик, саме в середовищі подібних спільнот мали змогу розкрити себе та сформувати свою власну візуальну мову, велика кількість фотографів, певна частина яких згодом сформує свій власний шлях у фотографії і стане частиною історії українського фотомистецтва. Серед них можна згадати Михайла Французова (Львів), Олександра Ляпіна, Олександр Чекменьов (Київ). Але історичні обставини склалися таким чином, що вже в першій половині 1990-х років більшість фотоклубів починають переживати нелегкі часи. Деякі клуби назавжди припиняють своє існування, інші переживають період стагнації.

Процеси розвитку мистецтва фотографії доби Незалежності були безпосередньо пов'язані з подіями, які формували фотографічне середовище і фотографічну культуру. Неможливо уявити фотографію України поза історичними умовами, в яких вона існувала, без тих знакових подій, які мали місце, і персоналій, які вплинули на її ідейне підґрунтя, адже соціальний простір посилював та стимулював ці процеси. Тому важливо докладно проаналізувати ці процеси, оскільки вони мали істотний вплив на формування мистецького світогляду фотографів та розвиток фотомистецтва доби Незалежності.

В дев'яностих роках у фотографічній культурі України вже почали відбуватися помітні зміни. Відбувся перехід до ринкових відносин, деякі фотоклуби, засновані за радянських часів припиняли своє існування. Але фотоклуб, як соціальний простір, на той час для фотографів був єдиною можливістю постійного творчого спілкування, обміну ідеями та єдиною можливістю презентації власних творів. Не зважаючи на складні обставини досить важкого періоду

1990-х, відбувається одразу декілька важливих для фотографічної спільноти подій. Ці події стали причиною того, що фотомистецтво в Україні мало змогу поширюватися і мати своє власне поле для розвитку.

Істотними факторами для української фотографії в 1990-ті роки стали збережений після радянських часів і активно працюючий фотоклуб «Ікар»; засноване фотографами документального спрямування об'єднання «Погляд»; відкриття в Києві першого виставкового майданчику, орієнтованого на фотомистецтво; поява перших за часів незалежності спеціалізованих видань для фотографів за редакцією фотографа Олександра Ляпіна, започаткування першого професійного конкурсу фотографії «УкрПресФото» та поява в столиці фотогалереї на базі фотоцентру «Ексар». Всі ці події мали дійсно вирішальний вплив на розвиток української фотографії. Але в умовах нестабільного часу майже всі ці суттєво важливі для історії української фотографії проекти, як правило, мали тимчасовий характер, були недовговічними, оскільки гостро потребували фінансування і припиняли свою діяльність в той момент, коли воно закінчувалось. Єдиним, хто пережив скрутний період 1990-х і залишився в фотографічному середовищі Києва майже не змінившись, став фотоклуб «Ікар». Але тим не менше, вплив вищезгаданих процесів важко переоцінити, оскільки саме тут ми стикаємось з яскравими проявами існування сформованих соціальних просторів та існуванням партисипаційних практик. Зупинимось на них докладніше.

Фотоклуб «Ікар», як організація, що зібрала навколо себе фотографів-аматорів, було створено в 1975 році, хоча офіційного статусу фотоклубу він не мав. В першу чергу, на момент 1970-х умовна спільнота фотографів намагалася офіційно отримати дозвіл на експонування творів. У 1975 році Володимир Бриль, який на той час був заступником секретаря комітету комсомолу Київського механічного заводу (КМЗ), запропонував голові так званого культурсектору організувати фотовиставку. Одразу було зрозуміло, що ідея Бриля була життєздатною, оскільки творчі ініціативи робітників підприємств, як правило, мали підтримку керівництва. Ідею організації виставки було також запропоновано фотографу-аматору Олексан-

дру Козулько, який також був співробітником КМЗ і який згодом очолить майбутній фотоклуб. Після отримання обов'язкового дозволу керівництва в 1976 році було відкрито першу виставку фотографії. Виставка мала назву «Жінка нашого часу» і була присвячена святу Восьмого березня. Експозицію наповнювали роботи різної якості, окрім жіночих портретів та документального фото, були представлені навіть фотографії з оголеною натурою, що було тоді занадто сміливим кроком.

Друга виставка 1976 року мала назву «Світ навколо нас» і саме після неї фотоаматори, які були частиною новоствореної спільноти, почали регулярно збиратися разом з метою обговорення та обміну досвідом. На цьому етапі ми вже можемо говорити про початок формування соціального простору та прикладах перших партисипаційних практик. Серед учасників клубу були як більш досвідчені фотографи так і початківці, тому обмін досвідом дійсно був ключовим пунктом існування спільноти. В рамках таких зустрічей були навіть спроби проводити семінари, на яких обговорювалася доступні на той час книги радянських теоретиків фотографії. Зауважимо, що професійної освіти для художників-фотографів в той час не існувало, тому отримання базових знань було дійсно проблемою для багатьох фотографів. Говорячи саме про соціальне середовище і партисипаційні практики, важливість об'єднання та постійної комунікації в просторі професійної спільноти однодумців було надважливим.

Датою народження фотоклубу «Ікар» вважається лютий 1980 року, оскільки як будь-яка спільнота однодумців, він вже мав дві необхідні складові: свій власний статут і приміщення для регулярних зборів. Звичайно на початку свого існування «Ікар» був суто аматорським фотоклубом, але саме цей клуб виявився найбільш життєздатним, крім того саме зі складу представників «Ікару» згодом будуть виходити найвідоміші персоналії українського фотомистецтва, саме з «Ікаром» буде пов'язана діяльність багатьох фотографів.

Розквіт діяльності «Ікару» відбувся саме в 1990-х роках. В цей час фотоклуб перестав обмежуватися заводськими виставками і вирішив вийти за межі столиці. У 1991–1992 роках «Ікар» бере участь у виставковому марафоні, під назвою «Львівське коло». Подія

мала важливу для фотографічної спільноти мету – обмін фото колекціями між клубами. Як правило, клуб-організатор запрошував інші клуби до обміну, відбувалися виставки, результатом яких була оцінка робіт п'ятьма членами журі, а підсумком марафону було обрання найкращої колекції. Саме такі партисипаційні практики змогли об'єднати представників фотоклубів різних регіонів України. Це була активна міжклубна робота, яка мала на меті зміцнювати зв'язки. «Львівське коло» тоді охопило одразу декілька важливих українських міст: Луцьк, Київ, Ялту, Вінницю, Львів, Миргород, Севастополь, Феодосію, Миколаїв. А вже в 1993–1994 роках подібна спроба об'єднати якомога більше фотоклубів України знову повторилася, а подія яка стала її результатом мала назву «Українське кільце». В цій знаковій події приймали участь Миргород, Київ, Суми, Кіровоград, Чернівці, Івано-Франківськ, Дубно, Луцьк, Вінниця. Таким чином об'єднання спільноти та творча комунікація поширювалися на ще більшу кількість українських міст та їх фотоклубів.

Але не зважаючи на досить успішні приклади партисипаційних практик, результатом яких було без перебільшення, формування нової сторінки історії української фотографії, з середини 1990-х у фотоклубі «Ікар» почалися труднощі, типові майже для всіх творчих спільнот того часу. Працювати фотоклубу коштувало великих зусиль через брак фінансування. Але остаточне зникнення йому не загрожувало. Вже в 2000-х роках «Ікар» відродив свою діяльність навіть з більшою активністю, ніж це відбувалося в 1990-х. Треба зазначити, що головним і найважливішим аспектом того, що робить «Ікар» ключовою інституцією для історії української фотографії, є те, що саме «Ікар» був єдиним фотоклубом, який згодом дасть українській фотографії низку блискучих фотомитців світового рівня. Діяльність таких фотографів, як Юрій Косін, Геннадій Мінченко, Анна Войтенко, Василина Врублевська, буде тісно пов'язана з діяльністю фотоклубу. Олександр Ляпін, одна з найважливіших фігур української фотографії, який також приєднається «Ікару», згодом на базі фотоклубу започаткує свою власну фотосколу. Таким чином, ми можемо розглядати «Ікар» як типовий приклад сформованого соціального простору.

Але не тільки клубна діяльність була помітною сторінкою в історії української фотографії. В 1987 році в Києві було створено перше професійне фотографічне об'єднання, учасники якого зосередили свої концептуальні та візуальні пошуки виключно на документальній фотографії. Об'єднання отримало назву «Погляд» і основою своєї діяльності стверджувало відображення життя таким, яким воно є насправді. Це, перш за все, жорсткий ситуаційний репортаж, повна відмова від постановчих кадрів та надмірного ліризму, якій був притаманний фотографічним пошукам великої кількості фотомитців того часу. Фотографи «Погляду» мали на меті відобразити реальність максимально правдиво, іноді дуже відверто, не прикрашаючи її, а також по-своєму аналізувати дійсність, а головне – «викривати». «Погляд», як фотографічне об'єднання, виявився дуже симптоматичним та співзвучним з характером періоду 1990-х років. Документальна фотографія початку 1990-х демонструвала, перш за все, тривогу, смуток та загальний настрій проблемної доби переходу від соціалістичної моделі суспільства до оновленої моделі незалежної держави. Значення «Погляду», як фотографічного об'єднання для української фотографії важко переоцінити, оскільки згодом саме його соціальний простір сформував унікальну мову фотографії Олександра Гяделова, Рити Островської, Олександра Ляпіна, Єфрема Лукацького та цілої низки митців документального спрямування.

Що стосується створення соціального середовища на базі виставкового простору, то ключова роль в цьому належить Олександру Ляпіну. Саме він взяв на себе керівництво виставковим залом, який було засновано на початку 1990-х років у музеї «Київська фортеця» (Косий Капонір). Виставковий зал в Косому Капонірі вперше дав змогу фотографам експонувати свої твори в суто мистецькому оточенні, разом із художниками. Виставковий майданчик Косого Капоніру можна вважати не просто першим виставковим простором, де мали змогу виставлятися фотографи, а повноцінним соціальним простором, де відбувався обмін ідеями, спілкування та організація групових проєктів. За час існування в залі відбулася велика кількість виставок саме фотографів, а географія учасників охоплювала майже

всю Україну, оскільки завдяки зв'язкам, сформованим протягом тривалого часу, фотографи активно комунікували між собою. В «Київській фортеці», проводилися не лише фотографічні виставки, але й виставки багатьох художників, що природньо ставило фотографів на один ступінь з художниками сучасного мистецтва. Загалом виставковий зал Косого Капоніру вів дуже інтенсивну діяльність. Він працював в форматі, коли експозиції змінювались кожні два тижні, що для будь-якого виставкового простору є досить напруженим ритмом. Ще на початку 1990-х в його стінах відбулися виставки відомого київського фотографа Олександра Ранчукова, фотографа з Полтави Едуарда Странадко, колективна виставка фотохудожників потужної фотографічної школи Литви, персональні виставки Миколи Недзельського та Олександра Ляпіна. Найвідоміший проект, куратором якого виступив Олександр Ляпін разом з Борисом Михайловичем, була виставка Діани Нумайер, яка була присвячена темі експлуатації жіночого тіла в мистецтві. Нажаль Музей Київська фортеця проіснував лише кілька років, після чого ініціатива зійшла нанівець. Український дослідник та художник Гліб Вишеславський, описуючі процеси інституалізації мистецтва 1990-х років в Україні зазначає досить важливий аспект процесу існування галерей і виставкових майданчиків в 1990-х: «Найчастіше вони виникали за ініціативою художників – прояви ентузіазму і творчості втілювалися у спроби соціальної самоорганізації. Проте цим зусиллям бракувало менеджерського й економічного досвіду, через що шляхетні ініціативи закінчувалися для художників суцільними проблемами». (Вишеславський, 2020, с. 108). Тим не менше, для української фотографії того часу важливим фактором роботи залу Косого Капоніру стало те, що він почав активно запрошувати для виставок фотографів, а це в, свою чергу, лише посилювало існування певного соціального простору фотоспільноти.

Олександр Ляпін, куратор Косого Капоніру, на той час вів активну діяльність з організації виставок художників і фотографів. За його ініціативи також в 1993 році було зроблено безпрецедентний крок – спроба організації першого в Україні фестивалю репортажної фотографії. Звичайно, що у фестивалю був так званий зразок, адже за своєю структурою

він мав нагадувати всесвітньовідомий конкурс WorldPressPhoto. Система роботи WorldPressPhoto не змінюється з самого започаткування в 1955 році і має дуже просту та зручну схему: попередній відбір робіт, визначення переможців і обов'язкова виставка переможців. Саме таку схему обрав для себе український аналог WorldPressPhoto, який було названо «УкрПрессФото». Перший національний конкурс репортажної фотографії викликав активний інтерес у фотографів, доказом цього було те, що фотографії для участі в конкурсі надходили з усіх регіонів України. Як і для будь-якого амбітного проекту, для «УкрПрессФото» головною була фінансова та інформаційна підтримка, і її забезпечили декілька інституцій. Ініціатором започаткування конкурсу була продюсерська компанія «Маестро», за організаційно-фінансові питання відповідав музей «Київська фортеця» а також спонсор, роль якого виконувала компанія «Мінолта Україна».

Головним виставковим простором для «УкрПрессФото», якій залишився таким протягом всього періоду існування конкурсу, став Український Дім в Києві. Проведення конкурсу мало свої позитивні впливи на загальний розвиток української фотографії. По-перше, подібний формат конкурсу в Україні відбувався вперше, по-друге почала чітко відокремлюватися лінія української документальної фотографії. Серед учасників і переможців конкурсу «УкрПрессФото» були автори, які сформуливали потужне українське ядро фотографів 1990-х: Юрій Косін, Олександр Гляделов, Олександр Ранчуков, Олександр Чекменьов, Рита Островська, Єфрем Лукацький та інші.

Якщо аналізувати подальший розвиток української документальної фотографії, то стане очевидним, що на її формування вплинули дві ключові події: діяльність об'єднання «Погляд» та конкурс «УкрПрессФото». В контексті нашого дослідження важливість формування певного соціального простору та наявність активних партисипаційних практик є ключовими. Одним з найголовніших досягнень цих явищ було формування окремого напрямку суто київського характеру, який Олександр Ляпін згодом означить, як «київська школа вільної творчої фотодокументалістики» (Ляпін, 2008, с. 24). Крім того всі ці процеси сприяли міграції професіоналів, які шукали свій соці-

альний простір для власного розвитку. В Київ почали їхати фоторепортери з регіонів, наприклад Олександр Чекменьов та Юрій Нестеров, які згодом займуть гідне місце серед фотографів Києва. Однією з причин, чому саме Київ стає центром документальної фотографії і активно розвиває її, є також і те, що в столиці була зосереджена основна кількість друкованих періодичних видань, які починають потребувати талановитих фотокореспондентів. Саме документалістика з її виразним критичним наголосом, акцентами на проблемах суспільства, стане домінуючим напрямком в київському фотомистецтві на відміну від фотомистецтва інших регіонів України, де частіше за все, будуть помітні рухи в бік суто художніх експериментів.

Людиною, що майже протягом всього періоду 1990-х років стає головним організатором київського фотографічного життя, об'єднує фотографічну спільноту і по суті створює саме це особливе соціальне середовище, залишається фотограф і куратор Олександр Ляпін. Окрім заснування об'єднання «Погляд», виставкового простору музею «Київська фортеця» та конкурсу «УкрПресФото», йому належить і започаткування двох єдиних на той час в Україні професійних друкованих видань, присвячених фотографії. Одним з найважливіших явищ київського фотографічного середовища стала поява першого спеціалізованого видання «Фотографія Ревю» в 1996 році. Олександр Ляпін сам побудував його тематичну, стилістичну та візуальну концепцію. Окрім текстів, що, частіше за все, мали на меті розповісти про того або іншого фотографа, в часописі знаходилася величезна кількість ілюстративного матеріалу. Крім того, політика часопису демонструвала зацікавленість українським фотомистецтвом саме в контексті сучасності, що безумовно було міцним стимулом для української фотографії в цілому. В часописі «Фотографія Ревю» з'явилися матеріали про Юрія Косіна (Левицький, 1996, с. 26–37), Олександра Чекменьова та Юрія Нестерова (Ляпін, 1996, с. 18–25). Вперше українська фотографічна спільнота, як сформований соціальний простір, мало своє друковане видання, а це означало, що процес розвитку сучасної фотографії має можливість бути описаним в історичному контексті. «Фотографія Ревю» для свого часу був дуже змістовним та якісним проєк-

том, видавався українською мовою, був єдиним спеціалізованим виданням, орієнтованим на українське фотомистецтво. На жаль, як і більшість проєктів середини 1990-х, «Фотографія Ревю» припинив своє існування після першого виходу з друку, коли знайти фінансування для продовження видання виявилось неможливим. Але в 1998 році Олександр Ляпін вирішив зробити іншу спробу. Він започаткував новий проєкт, що отримав назву «Фото Відео Новини». Газета друкувала статті про українських фотографів, матеріали про історію фотографії, інформацію, яка могла б бути корисною фотографам. Це була щомісячна кольорова газета і на відміну від «Фотографії Ревю» видавалась російською, а не українською мовою, що стало однією з головних причин того, що проєкт дуже скоро припинив своє існування, адже фотографічна спільнота ідентифікувала себе суто українською, що було однією з ознак її соціального простору. Якщо підвести підсумки активній роботі Олександра Ляпіна в 1990-х роках, то можна стверджувати, що саме його проєкти, які для того часу можна вважати дуже сміливими, посприяла процесу організації та згуртованості фотографів і тим самим досягли найголовнішого результату – оформлення певного соціального простору та наявності активних партисипаційних практик.

В 1997 році в Києві з'являється фотогалерея на базі фотоцентру «Ексар». Засновником та постійним куратором нової галереї став фотограф Юрій Косін, який почав організовувати виключно фотовиставки. Існування галереї стало можливим завдяки безпосередній підтримці власника фотоцентру Олександра Грядасова. Виставки, що їх поступово починає презентувати «Ексар», були різними, в тому числі і аматорськими. В 2001 році галерею очолила Віра Косіна, яка почала впроваджувати лінію більш якісного відбору та спиратися лише на професійну спільноту фотомитців. На кілька років «Ексар» став єдиним виставковим майданчиком, орієнтованим на професійну та напівпрофесійну фотографію, та єдиним осередком, де могли зустрічатися фотографи, тобто новим соціальним простором фотоспільноти. Для багатьох фотомитців Києва «Ексар» став майже єдиною можливістю повноцінного спілкування з колегами та можливістю показати свої твори. Творчість майже кожного

професійного фотографа в Києві була пов'язана з «Ексаром». Деякі презентували там свої перші виставки, наприклад, Олександр Чекмєнов та Генадій Мінченко. Але головним для українських фотомитців був факт об'єднання, хоча і тимчасового. Згодом, власником фотоцентру галерея була визнана нерентабельною і у 2003 році її існування припинилось.

В київській ситуації 1990-х років існувала також проблема, яка стосувалась освітніх практик фотографів. Зазначена проблема досі не знайшла відображення в наукових дослідженнях. Саме тому вона залишається актуальною та дуже важливою в контексті сучасної української культури. В рамках даного дослідження необхідно окремо описати процеси, які торкалися формування великого мистецького прошарку художньої фотографії через різні методи та форми освітньої діяльності певних митців та самостійних студій інших фотографів. В період незалежності в Україні склалася ситуація, коли будь-які форми освіти для фотохудожника ставали тим трампліном, завдяки якому визначалися майбутні творчі досягнення митця.

Як вже зазначалося, на зламі 1980-х–1990-х років в київській фотографії відбувалися складні процеси, коли аматори об'єднувалися в фотоклуби, або намагалися розвиватися самостійно. Фотоклуби, в свою чергу, уможливили єдину форму обміну досвідом. Не зважаючи на це, фотоклуби не сприймалися в культурному просторі як серйозні інституції творчого, а тим більше, освітнього характеру. Ставлення професійної спільноти художників та мистецтвознавців до фотоклубів довгий час залишалось скептичним. Але саме в фотоклубах інколи виникали несподівані приклади різноманітних творчих експериментів.

В 1990-х роках в Києві існували також невеличкі об'єднання, які частіше за все не були довготривалими, але робили активні спроби вирішити проблему браку професійної освіти для фотографів. Одне з таких об'єднань, на якому варто зупинитися в контексті освіти фотохудожників – це Незалежна українська академія фотомистецтва, що розпочала свою освітню роботу в 1991 році. Ця інституція, на жаль, проіснувала недовго, але її значення виявилось дуже вагомим. По-перше, Незалежна українська академія фотомистецтва була єди-

ним в Україні явищем, яке позиціонувало себе як справжній навчальний заклад для фотографів. Учні Академії збиралися у Будинку вечних, а в самій Академії працювало лише дві групи студентів по п'ятнадцять осіб. Академія існувала у тісному зв'язку з мистецьким фотографічним об'єднанням «Погляд», до складу якого свого часу входили найвідоміші фотографи-документалісти. За спогадами учасників освітнього процесу і викладачів, окрім технічних аспектів створення фотографії, до обов'язкової програми Академії входили такі дисципліни: семантика фотографії, візуальна культура ХХ століття, журналістика, рекламна фотографія. Цікавим, наприклад є те, що окремим курсом викладалися методи зйомки оголеної натури. У Незалежної української академії фотомистецтва був потенціал утворити певну платформу з досить серйозною освітньою системою, а згодом стати єдиним учбовим закладом для фотографів в Україні. Але, на жаль, цього не сталося. Засновниками Академії був розроблений складний учбовий план, що включав в себе всі необхідні дисципліни для отримання фотографічної професії, але ця інституція не змогла довго втриматися, як і в більшості випадків, через брак фінансування. Тим не менше, внесок в розвиток українського фотомистецтва Академія все ж таки зробила, оскільки в її навчальному плані наголос було зроблено на розумінні суті та структури мистецтва фотографії, і лише потім на технічних аспектах. Директор Незалежної української академії фотомистецтва Олексій Витський надавав таку характеристику своїй інституції: «Академія – цілісна система поглядів на фотографію і її місце в культурному контексті сучасності /.../ Ми віддаємо перевагу людям, які ще не зіпсовані штампами, конформістськими самообмеженнями» (Витський, 1991, с. 16). Дійсно, декларування відмови від «штампів» було доволі сміливим прагненням першої української Академії фотографії.

Що стосується освіти для фотографів-документалістів, то в 1990-х роках вони мали змогу отримувати освіту в Інституті журналістської майстерності при Спілці журналістів, який заснували відомий фотограф радянської доби Ірина Папп та її колега Олена Поліщук. На базі інституту був фото факультет, який згодом закінчили такі відомі фотографи як, наприклад, Віктор Марущенко та Єфрем Лукацький. Треба



зауважити ще і на тому, що, крім різноманітних інституцій, існувала окрема форма отримання знань – особисті спілкування з майстрами. Наприклад, велику кількість учнів протягом 1990-х років мали Юрій Косін та Олександр Ляпін. Уроки своїм учням майстри давали як у себе вдома так і на окремих майстер-класах фотоклубів.

Спроби інституалізації освітніх процесів, поряд з появою різних мистецьких об'єднань були наслідком оновлення мислення періоду 1990-х років. Цей час став платформою не тільки для нових знань, нових експериментів та іншої картини світу. Він заклав основу для багатьох процесів в українському мистецтві. Мистецтвознавець Галина Скляренко, описуючі ці процеси у своїй статті «Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування» влучно зазначає, що: «нове мистецтво вводило в український простір нове мислення, де та чи інша мова, формально-пластичні прийоми, матеріали, усталені образні конструкції виступали засобом висловлювання авторської концепції, чия значимість обумовлюється несподіваністю точки зору, відчуттям актуальних проблем культури, переоцінкою мистецьких вимірів, вмінням знайти місця перетинів різних шарів суспільного, особистого, історичного досвіду» (Скляренко, 2006, с. 256). Тому можна стверджувати, що соціальні простори та різні партисипаційні практики фотомитців 1990-х були потужним рухом, який відіграв помітну роль

в оновленні українського мистецтва доби Незалежності.

**Висновки.** Розвиток фотографічної культури Києва в 1990-х роках відбувався в умовах складної перехідної доби. Цей період був позначений ростом культури фотоклубів та появою різних фотографічних об'єднань. Соціальний простір українських митців відкрито формує свої творчі позиції. Фотоклуби об'єднують аматорів і професіоналів та надають можливість вільного спілкування та творчого обміну. Консолідація фотоспільноти, активна виставкова діяльність сприяють розвитку багатьох партисипаційних практик від групових виставок, які охоплювали всю Україну до першого українського фестивалю документальної фотографії та спроб інституалізації фотомистецтва. Ситуація з професійною освітою фотографів залишається складною: можливість професійного розвитку отримують лише фотографи, наближені до журналістики та ЗМІ, інші залишаються в середовищі приватних освітніх ініціатив соціального простору фотоспільноти. Не останню роль у фотографічній культурі Києва зазначеної доби належить Олександру Ляпіну, завдяки якому відбувається перший фотофестиваль «УкрПрессФото», існує виставковий майданчик в Косому Капонірі та виходять перші за період незалежності періодичні видання про фотографію. Сформований соціальний простір та партисипаційні практики 1990-х років поступово створюють підґрунтя для подальшого розвитку мистецтва фотографії України.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Bishop C. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, 2012. 390 p.
2. Bourdieu P. *Sociology in Question*. London, 1993. 192 p.
3. Richardson A. *Participation (Concepts in Social Policy)*. London, 1983. 160 p.
4. Витський О., Незалежна українська академія фотомистецтва. *Світло й тінь*. 1991. № 2. С. 16.
5. Вишеславський Г. *Contemporary Art України – від андеграунду до мейнстріму*. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2020. 254 с.
6. Левицький О., Юрій Косін: коментар до метамаргінальності. *Фотографія Ревю*. 1996. №1. С. 26–37.
7. Ляпін О., Луганськ – місто фотогенічне. *Фотографія Ревю*. 1996. №1. С. 18–25.
8. Ляпін О. Чорно-біла фотографія. Олександр Чекменьов. Київ, 2008. 124 с.
9. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст / за ред. В. Д. Сидоренко. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2006. 656 с.
10. Сидоренко В. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень і новітніх спрямувань. Розвиток візуального мистецтва України ХХ–ХХІ століття. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, 2008. 187 с.

**REFERENCES:**

1. Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso.
2. Bourdieu, P. (1993). *Sociology in Question*. London, Sage Publications.
3. Levytskyi, O. (1996). Yurii Kosin: komentar do metamarginalnosti [Yuriy Kosin: a comment on metamarginality]. *Fotohrafia Reviu – Photography Review*, 1, 26–37 [In Ukrainian].
4. Liapin, O. (2008). Chorno-bila fotohrafia. Oleksandr Chekmenov. [Black and white photography. Alexander Chekmenov.] Kyiv: Artbook 2008. [In Ukrainian].
5. Liapin, O. (1996). Luhansk – misto fotohenichne. [Luhansk is a photogenic city]. *Fotohrafia Reviu – Photography Review*, 1, 18–25 [In Ukrainian].
6. Sydorenko, V. (Ed.). (2006) *Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st* [Essays on the history of fine arts in Ukraine in the twentieth century]. (Vols. 1–2). Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [In Ukrainian].
7. Sydorenko, V. (2008) *Vizualne mystetstvo vid avanhardnykh zrushen i novitnikh spriamuvan. Rozvytok vizualnoho mystetstva Ukrainy XX–XXI stolittia* [Visual art from avant-garde movements to the latest trends. The development of visual art in Ukraine in the twentieth and twenty-first centuries]. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [In Ukrainian].
8. Richardson, A. (1983). *Participation (Concepts in Social Policy)*. London, Routledge & Kegan Paul.
9. Vysheslavskiy, H. (2020). *Contemporary Art Ukrainy – vid andehraundu do meinstrimu.* [Contemporary Art of Ukraine – from Hierarchy to Mainstream]. Kyiv: Instytut problem suchasnoho mystetstva [In Ukrainian].
10. Vytskyi, O. (1991). *Nezalezhna ukrainska akademiia fotomystetstva* [Independent Ukrainian Academy of Photography]. *Svitlo y tin – The Light and Shadow*, 2, 16 [In Ukrainian].