

**Оніщенко Олена Ігорівна,**  
заслужений діяч науки і техніки України,  
доктор філософських наук, професор,  
завідувачка кафедри гуманітарних  
дисциплін. Київський національний  
університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

**Olena Onishchenko,**  
Honoured Worker of science and technique  
of Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences,  
Professor, Manager of Humanitarian Disciplines  
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv  
National Theatre, Cinema and Television  
University, Kyiv, Ukraine

## ПЕРФОРМАТИСТСЬКА ФОТОГРАФІЯ ЯК ХУДОЖНЯ ПРАКТИКА МЕТАМОДЕРНІСТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

**Анотація.** Дослідницьке поле даної статті сформовано навколо проблеми перформатистської фотографії, яка є однією з художніх практик метамодерністського мистецтва. Специфіка заявленої проблеми полягає у всебічному розкритті ролі і значення «фотографії» в структурі естетик художньої виразності. Окрім цього, «фотографія» як предмет теоретичного аналізу органічно пов'язана з цілою низкою дотичних естетико-мистецтвознавчих проблем, а саме: видова специфіка мистецтва, художній образ, тематична багатшаровість мистецтва, професійна підготовка та творча зорієнтованість митця (фотографа).

Особливого забарвлення заявлені у статті проблеми з огляду на те, що «фотографія» має доволі потужну історію у контексті розвитку європейського мистецтва XIX століття. Розпочавши рух від 1839 року, вона пройшла складний і технічний, і творчий шлях свого розвитку та врешті-решт виявилася включеною у логіку становлення й розвитку кінематографа. В умовах XXI століття інноваційні процеси «фотографії» тісно пов'язані з метамодернізмом – новою формою культури, наріжним засобом у розвитку якої виступає експериментування. У статті наголошується, що перформатистська фотографія є показовим прикладом художньої метамодерністської практики, і черговим експериментом мистецтва нового типу культури.

Водночас констатовано, що упродовж перших десятиліть XXI століття метамодернізм ще не сформувався як цілісне явище, маючи всередині руху досить помітні суперечності. Що ж до перформатистської фотографії, наразі йдеться про естетико-мистецтвознавчу проблему, яка існує в гуманітарному знанні доволі тривалий час, актуалізуючи питання: чи можна вважати «фотографію» новим видом мистецтва?

**Мета статті** – спираючись на узагальнене представлення наявних в українській гуманістиці напрацювань щодо метамодерністської моделі культуротворення, опрацювати феномен «перформатистської фотографії» та низку понять, що на тлі нової тенденції у розвитку «фотографії», уводяться в теоретичний ужиток.

Задля реалізації поставленої мети у процесі дослідження були використані наступні **методи: принцип історизму**, потенціал якого дає змогу показати неоднозначні історико-культурні трансформації «фотографії» як прикладу художньої діяльності у самостійний вид мистецтва; **міждисциплінарний підхід** – своєрідний «теоретико-методологічний камертон» у царині гуманітарного знання XXI століття; **порівняльний метод**, який дасть можливість підсилити наочність трансформації першого типу

«фотографій» у модель «перформатизму». Окрім означеного, використано метод **концептуального плюралізму**, що відкриває можливості для змістовного наповнення даної наукової розвідки. Неабияку увагу приділено принципу **персоналізації**, який надав змогу розкрити специфіку інноваційних пошуків конкретних «фотографів-перформатистів», проілюструвавши спрямованість їхніх творчих орієнтирів.

Ключовими положеннями **наукової новизни** даної статті виступають наступні:

а) розкрито, спираючись на застосовану в європейській гуманістиці інтерпретацію поняття «перформатизм», значення формально-логічної структури «перформатистська фотографія»;

б) введено у дослідницьке поле українського гуманітарного знання дослідження Рауля Ешельмана – культуролога, професора Мюнхенського університету Людвіга Максиміліана (LMU) – прибічника «перформатистської фотографії», що, згідно з його позицією, відповідає вимогам естетико-мистецтвознавчих засад метамодернізму як інноваційний приклад художніх практик;

в) артикульовано низку нових понять, що до сьогодні функціонували лише на теренах метамодернізму, хоча їх зміст має значно ширше мистецтвознавче навантаження;

г) акцентовано на значенні «персоналізації» як засобу культурологічного аналізу, що надає можливість реконструювати життєво-творчий шлях фотографів-перформатистів, наголошуючи на мотивації їхньої творчості, яка сприяє самовиявленню творчо-пошукових задумів та послідовній індивідуалізації творчого процесу. **Висновки.** Підсумовуючи представлений матеріал, можна стверджувати наступне:

1. Аргументовано, що метамодернізм в умовах перших десятиліть ХХІ століття розвивається як багаторівнева структура, що не претендує на цілісність, оскільки формується з численних авторських моделей, які зазвичай мають інноваційний характер, конфліктуючи з традиційними естетико-мистецтвознавчими тенденціями.

2. Показано, що як інноваційні слід оцінювати і наукові розвідки Р. Ешельмана, який відстоює правомочність існування «перформатистської фотографії» – нового виду мистецтва.

3. Акцентовано приклади творчості «фотографів-перформатистів», з опертям на пошукові експерименти яких і «вибудовується» концепція Р. Ешельмана.

**Ключові слова.** Фотографія, перформатизм, інноваційні прийоми, засоби естетико-художньої виразності.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Метамодернізм, що, як відомо, виступає заключним етапом у динаміці історико-культурного руху «модернізм – авангардизм – постмодернізм – пост+постмодернізм» в умовах третього десятиліття ХХІ століття не являє собою цілісний культуротворчий феномен, а радше є зібранням авторських позицій, які не стільки відбивають загальні тенденції, скільки репрезентують позиції окремих дослідників. Це показовим чином підтверджує, так би мовити, дещо артикульований інтерес до фотографії та її можливих модифікацій.

Серед низки видів мистецтва та зразків художньої діяльності метамодернізм приділяє доволі прискіпливу і, так би мовити, системну увагу «перформатистській фотографії», що прийшла на зміну «постмодерністській» і принесла з собою «пізнання краси і трансцендентності». Саме в такий, дещо пафосний спосіб інтерпретує сучасну фотографію Рауль Ешельман – професор інституту слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана (LMU).

Враховуючи означений контекст, на нашу думку, доцільно нагадати, що символічним роком народження фотографії вважається 1839-й, коли Луї Жак Манде Дагерр (1787–1851) – французький художник-декоратор і винахідник оприлюднив спосіб одержання зображення на мідній платівці, вкритій сріблом. Після винаходу Л. Ж. М. Дагерра фотографія активно розвивалася упродовж майже двох століть, набувши стану самостійного сегменту художньої діяльності (Фотографія, 2006).

Водночас, наголошуючи визначну роль Даггера у винаході фотографії, слід віддати належне і низці інших винахідників, які дотичні до появи у полі художньої діяльності цього засобу відображення дійсності. Йдеться, передусім, про братів Люм'єр і, насамперед, про молодшого з них – Луї Жана (1864–1948) – винахідника, інженера, фотографа, кінооператора. Батько братів – художник і фотограф, спонукав молодшого сина закінчити технічну школу та розпочати професійну діяльність на фабриці фотоплатівок, власником якої він був. Старший брат – Огюст (1862–1954) – винахідник, інже-

нер, бiолог, режисер та актор – допомагав Луї Жану в його роботi, пiдтримуючи фiнансово.

Саме брати Люм'єр успiшно використали потенцiал фотографiї, трансформуючи цей вид художньої дiяльностi «в зображення, що рухається», яке i стало пiдґрунтям кiнематоґрафа. Новий вид мистецтва – кiнематоґраф, як вiдомо, заявив про себе 28 грудня 1895 року в Гран-Кафе на Бульварi де Капюсiн (Париж) демонстрацiєю першого в iсторiї європейського мистецтва короткометражного фiльму «Вихiд робiтників з фабрики» (Люм'єр, 2005).

Наразi зазначимо, що на початковому етапi становлення метамодернiзму оцiнка фотографiї почала змiнюватися i частина науковцiв та художнiх критикiв дискутували з приводу надання цьому сегменту художньої дiяльностi статусу самостiйного виду мистецтва. Одним з аргументiв на пiдтримку означеної позицiї висувалася близькiсть фотографiї до кiнематоґрафа.

На противагу цiй точцi зору iснувала думка щодо акцентування зв'язкiв «фотографiя – живопис», поширенню якої сприяли експерименти низки художникiв, якi активно залучали в простiр своїх живописних полотен фрагменти фотографiй. Вiдтак була оприлюднена думка щодо дихотомiї «фотографiя – живопис» як приклад створення «нової реальностi».

Упродовж 2010 – 2024 рокiв почав доминувати дещо iнший пiдхiд до фотографiї та її мiсця у метамодернiстському культурному полi. Оскiльки фотографiя є дiяльностю тотожною з документалiзмом, а образотворче мистецтво культивує самовияв, спираючись на уяву та фантазiю живописця, поєднання «фотографiя – живопис» окремi мистецтвознавцi iнтерпретують як новий тип синтезу, де пiдґрунтям виступає нетипова для його (синтезу) традицiйної моделi взаємодiя «документальностi – фантазiя».

Хоча на теренах метамодернiзму i обговорювалося означене – доволi широке коло питань – культуротворчi практики розвивалися у дещо iншому напрямi й у теоретичний простiр метамодернiзму поступово була введена формально-логiчна структура «перформатистська фотографiя», що спиралася на змiст термiна «перформатизм – загальнокультурна реакцiя на постмодернiзм», яка простежується вiд середини 90-х рокiв минулого столiття. Перформатизм оцiнюється як «епохальний» у процесi замини постмодерної iронiї та скептицизму художньої опосередкованою вiрою та досвiдом трансцендентностi» (*Перформатизм*, EP).

### *Аналіз сучасних досліджень і публікацій.*

Слiд констатувати, що питання, пов'язанi з «перформатистською фотографiєю» перебували б на теоретичних марґiнесах, якби Рауль Ешельман, який є послiдовним прибiчником i популяризатором цiєї моделi фотографiчної творчостi, не спонукав постiйний iнтерес до неї. Так, у науковiй розвiдцi «Performatism in Contemporary Photography...» (2010) мюнхенський професор розширює межi «перформатистської фотографiї» до врахування її морально-етичних можливостей, а саме: здатнiсть захищати i пропагувати загальнолюдські цiнностi.

Доцiльно завважити, що пiсля 2010 року позицiя Р. Ешельмана не залишилася непомiченою на теренах української гуманiстики. Пiдтвердженням цiєї тези є ґрунтовне опрацювання iдей Ешельмана у теоретичнiй розвiдцi, автором якої виступила культуролог А. Тормахова. (Тормахова, 2014) «Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалiзацiя соцiокультурних практик», оприлюдненiй у 2014 році.

Наша стаття є черговим кроком у вiдпрацюванні iнновацiйних iдей, що розгортаються на теренах метамодернiстського дискурсу. На вiдмiну вiд теоретичних орієнтирiв А. Тормахової, нас цiкавлять не стiльки соцiокультурнi практики як такі, скiльки аргументацiя Р. Ешельманом доцiльностi використання поняття «перформатизм» в контекстi подальшого iнновацiйного розвитку фотографiї, яка налічує вже 186 рокiв у своїй iсторiї.

Наразi зазначимо, що i науковi напрацювання мюнхенського професора, i спроби їх iнтерпретацiї не слiд вiдокремлювати вiд тих розвiдок щодо природи метамодернiзму та перспектив його претензiй на нову модель культури, якi розгортаються у полi української гуманiстики. Насамперед, йдеться про широке коло питань естетики метамодернiзму, якi презентують позицiї таких авторiв, як Т. Кривошея, I. Петрова, Ю. Сабадаш.

Окрiм означеного, доволi розгорнутий аналіз метамодернiстського кiнематоґрафа представлено на сторiнках монографiї Т. Кохана «Персоналізована iсторiя європейського кiномистецтва: потенцiал культурологiчного аналізу» (Кохан, 2021). Спираючись на принцип «персоналізацiї» та потенцiал «ретроспективного» пiдходу, автор уводить в ужиток поняття «неокласици», що вiддзеркалює процес поступового освоєння низкою кiнорежисерiв засад метамодернiстського кiне-

матографа, який позиціонується правомочною структурою нового типу культури. Мається на увазі творчість англійця Пітера Грінуея (свідоме ускладнення «тканини фільму»), француза Мішеля Гондрі (техніка маніпуляційного зображення) та творчо-інноваційні шукання італійців Паоло Соррентіно, Нанні Моретті й Алічії Рарвахер (Кохан, 2021, с. 259-287).

З огляду на час, слід наголосити, що у наукових розвідках Р. Ешельмана доволі активно використовується принцип «персоналізації» з обов'язковим відтворенням життєво-творчого шляху тих фотомайстрів, з творами яких він, так би мовити, працює.

**Мета статті** – спираючись на узагальнене представлення наявних в українській гуманістиці напрацювань щодо метамодерністської моделі культуротворення, окреслити феномен «перформатистська фотографія» та низку понять, що на тлі нової тенденції у розвитку «фотографії», вводяться в теоретичний ужиток.

**Виклад основного матеріалу.** Розпочинаючи більш розгорнутий аналіз творчо-пошукової концепції Р. Ешельмана, доцільно зробити кілька, на нашу думку, принципово важливих наголосів. Зокрема, слід констатувати, що проблема, яка є предметом даної статті, тією чи іншою мірою поставала упродовж 70 – 80-х років XX століття, хоча у просторі тогочасних естетики та мистецтвознавства розвідки у цій царині не були доведені до логічного кінця. У контексті дискусій, що розгорталися у галузі фотографії, потужне місце посіла проблема визначення «фотографії як самостійного виду мистецтва», який доцільно включити в чинну структуру видів мистецтва. Хоча означену ідею поділяла частина тодішніх представників європейського естетико-мистецтвознавчого сеедовища, вона не отримала достатньо широкої професійної підтримки.

Заради, сказати б, теоретичної і хронологічної об'єктивності, Р. Ешельман дещо ескізно реконструює наріжні теми тогочасних дискусій і, не спростовуючи їх і не позиціонуючи себе їх прибічником, мюнхенський професор, так би мовити, перетинає символічну червону лінію, висуваючи на перші позиції, що ми вже зазначали, новий предмет теоретичного аналізу – дихотомію «документалізм – фантазія» як наріжну ознаку «перформатистської фотографії».

На нашу думку, означену ідею не можна ані спростувати, ані підтримати поза розумінням тих ар-

гументів, які спроможні зробити її предметом теоретичного аналізу. Водночас ми мусимо визнати і право кожного дослідника концептуалізувати матеріал відповідно до власного розуміння проблеми. Однак, з огляду на час, ті дискусії, що мали місце, і те дискусійне поле, до якого нас «залучає» Р. Ешельман, не спираються на будь-яке сталі підґрунтя, а відтак – доволі легко провокують низку запитань.

Зокрема, теоретик доводить доцільність аргументувати «перформатистську фотографію» як дихотомію «документалізм – фантазія», спираючись на феномен загальнолюдських почуттів, які вона (дихотомія) може породжувати, а саме – «віра», «краса», «любов». Наразі зазначимо, що усі означені почуття дістали активне опрацювання українським культурологом А. Залужною – послідовною прибічницею концепції «життєвого світу людини», яка була одним з наріжних напрямів дослідницького простору «київської філософської школи» кінця XX століття.

Хоча ідея «почуттєвого навантаження» таких морально-психологічних станів, як «віра – краса – любові» не є новою, Р. Ешельман досяг певних успіхів щодо надання їй наукової новизни. Значною мірою це було зроблено, як вже заважувалося, завдяки доволі успішному застосуванню принципу «персоналізації». Наразі, аналізуючи концепцію Р. Ешельмана, доцільно наголосити на тих тенденціях інтерпретації «персоналізації», що презентовані у просторі української гуманістики. Так, наприклад, Т. Кохан, «персоналізуючи» історію європейського кіномистецтва, оцінює «персоналізацію» як сегмент біографічного методу, що був запроваджений французьким літературознавцем Шарлем Огюстеном де Сент-Бьовом (1804–1869), модель якого і до сьогодні спонукає науковців до подальших модифікацій, стаючи підґрунтям для наступних розвідок (Кохан, 2021, с. 41-58).

Відштовхуючись від концепції Т. Кохана, дещо інший аспект означеної проблеми формує В. Дячук, «персоналізуючи» вкрай важливу сьогодні професію «продюсер» як зокрема, так і феномен «продюсерство» взагалі (Дячук, 2020). Серед низки публікацій В. Дячук, виокремлює наразі її наукову розвідку «Виконавчий продюсер: симбіоз комерційного, креативного і соціально відповідального менеджменту» (2020).

Окрім означеного, наголосимо, що «продюсер – продюсерство» постійно перебуває в полі уваги таких українських науковців, як І. Кочарян, О. Лавре-

нюк, О. Мусiєнко-молодша, П. Сушко, позицiю яких доцiльно зiставляти i з точкою зору Р. Ешельмана, адже цi дослідники «працюють» в одному iсторико-культурному перiодi i, так чи iнакше, «включенi» у простiр метамодернiстських практик. Принагiдно завважимо, що окреми – найбільш авторитетнi фотографи-метамодернiсти доволi активно «користуються послугами» продюсерiв.

Аналізуючи та оцiнюючи фотороботи Алiни Кiсiної, Нiколааса Хьюза, Майка Перрi, Курта Тонга, Майка Сiнклера – порядок iмен подано за текстом Р. Ешельмана, – останнiй досить чiтко фiксує новаци кожного з виокремлених майстрiв у розширеннi й збагаченнi потенцiалу фотографiї.

Деталiзуючи досягнення фотографiв нової орієнтацiї, Р. Ешельман висуває на першi позицiї iдею «подвійного фреймирування», оскiльки мiж «сходниками» фотознiмка (внутрiшнiй фрейм) i авторським фактором, що їх органiзує, мусять iснувати «зчеплення» або «вiдповiднiсть» (зовнiшнiй фрейм). Зокрема, Р. Ешельман визнає, що «фреймами» оперували i постмодернiсти, проте метамодернiсти опанували здатнiсть внутрiшнього i зовнiшнього фреймiв дiяти разом, що примушує глядача сприймати знiмок як «естетичну цiлiснiсть» на противагу «естетичному хаосу» постмодернiзму.

Слiд констатувати, Р. Ешельман не лише опонує i критикам, i фотографам, якi пiдтримували постмодернiстські настанови, а й вважає повнiстю вичерпаним те, що він квалiфiкує як «реставрацiю гуманiзму i / або модернiзму». Всупереч постмодернiзму, метамодернiзм формує нове поколiння фотографiв, твори яких несуть глядачевi визуальнi образи, що вiдтворюють бiльш високi естетичнi цiнностi. На жаль, Р. Ешельман не деталiзує змiст формально-логiчної структури «бiльш високi естетичнi цiнностi», однак таку дослідницьку роботу слiд було б провести, оскiльки в естетичнiй теорiї «цiнностi» є цiлiсним поняттям i не структурується на «високi» чи «низькi».

На нашу думку, як метамодернiсти, так i Р. Ешельман – прибiчник «перформатистської фотографiї» – вiдверто жонглюють поняттям «естетичнi цiнностi», що мають «iгнорувати людину», яка не є ані предметом, ані об'єктом фотографiчного знiмка, адже «перформатистська фотографiя» пропонує подивитися на той реальний свiт, який лежить поза людиною. Використовуючи рiзнi технiко-художнi прийоми та звертаючись до рiзних тем чи об'єктiв, фотографи-перформатисти

мусять створювати «стверджуючий, хоча i спокiйний пiдхiд до сучасного свiту».

Так, Р. Ешельман доволi високо оцiнює свiтлинну «Рiдне мiсто 111, 9», автором якої є Алiна Кiсiна – украiнка за походженням, яка живе i працює у Великобританiї. Улюбленою технiкою цiєї фотографiнi є використання вiдображень, якi доволi сильно активiзують емоцiйну реакцiю глядача, «притягуючи» його до себе. Знiмок «Рiдне мiсто 111, 9» знято в такий спiсiб, що глядачевi важко зорiєнтуватися, де верхня частина фотографiї, а де нижня. Реципiєнт не спроможний зрозумiти зображення, коли втрачає вiдчуття, де, власне, знаходиться він сам: зовнi чи всерединi?

Провiд, що подiляє вiдтворений на свiтлинi пейзаж на двi рiвнi частини, стає для глядача чи не найголовнiшим об'єктом у процесi сприймання. Врештi-решт, i сам Р. Ешельман стає вiдданим прихильником цього проводу, наявнiсть якого на фотографiї є не «помилкою фотографа», а прикладом «метафiзичного оптимiзму», що ним, за твердженням Р. Ешельмана просякнула бiльшiсть «перформатистських фотографiй». Наразi доцiльно констатувати, що i фотографiя, й її обгрунтування вiдомим мюнхенським професором iнодi викликає певне вiдчуття штучностi й словесного нагромадження. Вочевидь, з технiчного боку фотографи-перформатисти демонструють певне новаторство, проте фотографiя – це, насамперед, творче бачення навколишнього свiту, яке досягається за допомогою технiчних засобiв. Тож саме творчо-технiчний синтез спонукає «метафiзичний оптимiзм», що є надзавданням «перформатистського» фотографiчного експерименту.

Аналізуючи творчiсть Майка Перрi, який є визнаним майстром «перформатистської фотографiї», Р. Ешельман, з одного боку, акцентує технiчнi здобутки фотографа-новатора, пiдтримуючи його тяжiння до документалiзму, що має мiсце на свiтлинах, зроблених на територiї Шотландiї. З iншого боку – він вiддає належне тим роботам майстра, якi дешифрують суперечностi у взаємодiї «культура – природа». Упродовж певного перiоду М. Перрi розробляє екологiчну тематику, фiксуючи увагу на прикладах негативного впливу окремих досягнень цивiлiзацiї на природу. Зокрема, на думку критикiв, значний iнтерес викликають знiмки знищення верескових пустищ на шотландських теренах.

Наразi завважимо, що в середовищi фотографiв-перформатистiв Р. Ешельман особливо виокремлює

персоналію Курта Тонга та створену ним серію фотографій «Народний парк», в яких органічно «співають» технічні та змістовні новації.

До технічних слід віднести поєднання на одній фотографії різних за геометричними обрисами предметів, а саме: округлі форми паркового атракціону майстер поєднує з квадратними формами паркової лавки. При цьому задля гармонізації такого поєднання К. Тонг використовує колір, а відтак – поверхню атракціону і лавка зі стільцями пофарбовані блакитним кольором, що згармонізовує «суперечливі» геометричні пропорції.

Щодо змістовних новацій до них слід віднести експерименти з часом – доволі сміливе поєднання «старого» з «новим». Річ у тім, що «Народний парк» існував і за часів молодості батьків фотографа, коли той ще був дитиною. У композиційному вирішенні теми «Народний парк» перформатист використовує вицвілі світлини, що зберіглися у його родині, зіставляючи їх з оновленими конструкціями теперішнього парку. І таке не просто зіставлення, а свідоме зіткнення «старе – нове» значно підсилює емоційний вплив фотографії.

Чимало позитивного Р. Ешельман знаходить і у творчості американця Майка Сінклера, який експериментує, з так званими «описовими» фотографіями. Річ у тім, що М. Сінклера, який народився у Канзас-Сіті (штат Міссурі), насамперед цікавить повсякденне життя Середнього Заходу. У циклах перформатистських фотографій, які справді заперечують постмодерністський іронізм і скептицизм, фотограф відтворює повсякденне життя своїх співгромадян, насолоджується простими формами архітектурних споруд і взагалі не цурається «життєвих банальностей». Усе означене, за твердженням Р. Ешельмана, і дозволяє сприймати фотографії М. Сінклера як «осягання трансцендентного».

На нашу думку, уявити гармонійне співіснування «побутове – описове – трансцендентне» вкрай важко, однак німецький професор переконаний, що «перформатистська фотографія» забезпечує таку можливість.

Доволі високу оцінку отримують цикли знімків М. Сінклера «Центральна вулиця» та «Популярні пам'ятки», які продовжують розробляти заявлену М. Перрі тему співвіднесення «культура – природа». В означених «перформатистських циклах» фотограф використовує складний технічний прийом, суть якого полягає в тому, що на тлі двох симетрично розташованих телефонних стов-

бів і побутових «замальовок» – черга до шинку, ярмаркова площа – фотокамера породжує «ілюзію, спрямованого вгору руху». Це враження підсилюється предметами, розташованими у просторі фотографії, а саме: телефонний провід, що провисає поруч з палаткою та іншими предметами, які є на вулиці. Здатність відтворювати «ілюзію» спрямованого вгору руху – одна з особливостей творчості М. Сінклера, що дає йому змогу досягати в конкретних фотографіях «споглядального спокою», який, на думку, Р. Ешельмана відкриває шлях до трансцендентності.

Узагальнюючи експерименти, пов'язані із кооптуванням «перформатистської фотографії» у простір метамодернізму, слід визнати, що в умовах третього десятиліття поточного століття йдеться про початковий етап розкриття й опанування потенціалу фотографії, що відповідає вимогам саме метамодерністської естетики. Однак кроки, що вже зроблені, викликають доволі оптимістичну реакцію метамодерністів, спонукаючи до визначення нових технічно-творчих перспектив.

**Висновки.** Підсумовуючи матеріал, оприлюднений у даній статті, можна стверджувати наступне:

1. Аргументовано, що метамодернізм в умовах перших десятиліть ХХІ століття розвивається як багаторівнева структура, яка не претендує на цілісність, оскільки формується з численних авторських моделей, що зазвичай мають інноваційний характер, конфліктуючи з традиційними естетико-мистецтвознавчими тенденціями.

2. Показано, що як інноваційні слід оцінювати і наукові розвідки Р. Ешельмана, який відстоює правомочність існування «перформатистської фотографії» – нового виду мистецтва. Акцентовано на прикладах творчості низки відомих європейських «фотографів-перформатистів, апелюючи до експериментів яких Р. Ешельман і «вибудовує» свою концепцію.

3. Розглянуто концептуальні орієнтири Р. Ешельмана, який, хоча і строкато, проте реконструює історію «фотографії» як приклад художньої діяльності, відтворює дискусії 70 – 90-х років минулого століття щодо її творчого потенціалу, розглядаючи «перформатистську фотографію» в контексті дихотомії «документалізм – фантазія». Оскільки «перформатистська фотографія» є породженням метамодернізму, Р. Ешельман приділяє особливу увагу аналізу саме метамодерністських засобів виразності.

## Джерела та література

- Дячук, В. (2020). Виконавчий продюсер: симбіоз комерційного, креативного і соціально відповідального менеджменту. Див.: В. Дячук. Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги. Зб. наук. праць і публікацій; упоряд., редакцію. відповід за випуск С. Садовенко. Київ: НАКККиМ. С. 69-72.
- Кохан, Т. Г. (2021). Персоналізована історія європейського кіномистецтва: потенціал культурологічного аналізу: монографія. К.: Ін-тут культурології НАМ України. 320 с.
- Люм'єр: брати Луї Жан та Огюст. (2005). Filmportal de. *Перформатизм*. – [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Перформатизм>.
- Тормахова, А. (2014). Перформатизм Рауля Ешельмана: концептуалізація соціокультурних практик. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, № 4. С. 32-44. Київ: ВПЦ «Київський університет».
- Фотографія. (2006). Див.: *Універсальний словник-енциклопедія*: ред. М. В. Попович. 4-те вид. Київ: Тека. 1432 с.

## References

- Diachuk, V. (2020). Vykonavchyi produser: symbioz komertsiiinoho, kreatyvnoho i sotsialno vidpovidalnoho menedzhmentu [Executive producer: a symbiosis of commercial, creative and socially relevant management]. Dyv.: V. Diachuk. Diialnist produsera v kulturno-mystetskomu prostori XX stolittia: tvorchii dialohy. Zb. nauk. prats i publikatsii; uporiad., redaktsiu. vidpovid za vypusk S. Sadovenko. Kyiv: NAKKKiM. S. 69-72.
- Kokhan, T. H. (2021). Personalizovana istoriia yevropeiskoho kinomystetstva: potentsial kulturolohichnoho analizu: monohrafiia [Personalized history of European cinema: the potential of cultural analysis: monograph]. Kyiv: In-tut kulturolohii NAM Ukrainy. 320 s.
- Liumier: braty Lui Zhan ta Ohiust [Liumier: Brother Lui Zhan and Ohiust]. (2005). Filmportal de. *Performatyzm* [Performatism]. [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Performatyzm>.
- Tormakhova, A. (2014). Performatyzm Raulia Eshelmana: kontseptualizatsiia sotsiokulturnykh praktyk [Raoul Eshelman's Performatism: conceptualization of socio-cultural practices]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, Nr. 4. . S. 32-44. Kyiv: VPTs «Kyivskiyi universytet».
- Fotohrafiia [Photography]. (2006). Dyv.: *Universalnyi slovnyk-entsyklopediia*: red. M. V. Popovych. 4-te vyd. Kyiv: Teka. 1432 s.

Олена Оніщенко

### Performative photography as an artistic practice is the goal of modernist art

**Abstract.** The article analyzes the phenomenon of «performatist photography», presented in the concept of Raoul Eschelman – a Munich professor, a consistent representative of this model of photographic creativity. The specificity of «performatist photography» and the peculiarity of its use by representatives of such philosophical and cultural principles as «personalization» and «human life world» are revealed. The specificity of the stated problem lies in the comprehensive disclosure of the role and meaning of «photography» in the structure of the aesthetics of artistic expression. **The purpose** of the article is to study the phenomenon of «performatist photography» and a number of concepts that, against the background of a new trend in the development of «photography», are being introduced into theoretical use, based on a generalized presentation of the existing developments in Ukrainian humanities regarding the metamodernist model of cultural creation.

**Keywords:** Photography, performatism, innovative techniques, means of aesthetic and artistic expression.