

КАПИТЕЛ 8 / CHAPTER 8<sup>8</sup>

## TRUSH'S DISCOURSE ON THE PROSPECTS OF THE DEVELOPMENT OF PHOTOGRAPHY AT THE BORDER OF THE 19TH - 20TH CENTURIES

DOI: 10.30890/2709-2313.2022-12-01-010

**Вступ**

Новітній революційний винахід Луї Дагера у XIX ст. дагеротипія яка пізніше отримала назву фотографії або світлини в українському варіанті надала можливість технічними засобами отримувати реалістичні деталізовані зображення оточуючого світу. Одні з перших хто оцінив достойно можливості винаходу були художники. Саме митці починаючи з останньої чверті XX ст. активно опановують і користуються новим технічним засобом. Фотографію називають ледве не однією з передумов появи французького імпресіонізму, течії у якій основним творчим методом була фіксація миті, стану, настрою. За допомогою світлини художники вивчають рух, завдячуючи неї з'являється нова форма композиції аналогічної до фрагментарного кадру, живописні сюжети збагачуються сценами повсякденного життя. Історики і теоретики мистецтва з появою фотографії взагалі передбачають смерть живопису. Поет і критик Шарль Бодлер свого часу з сумом відмічав: «В живописі і скульптурі сьогоднішнє кредо широкої публіки, особливо у Франції таке: «Я вірю у природу і тільки в неї одну. Я рахую, що мистецтво є ніщо інше, ніж точне відтворення природи». Таким чином, технічний трюк, здатний точно відтворити природу, стане найвищим мистецтвом» [1].

**8.1. Когнітивний дисонанс фотографії і живопису**

Питання когнітивного дисонансу фотографії і живопису, майбутнього нового засобу отримання зображення і традиційних, в першу чергу таких як живопис і графіка, їх обоюдного заперечення або взаємодоповнення стояло дуже гостро. Варіанти його рішення викликали полеміку, чисельні суперечки в мистецькому середовищі з моменту оприлюднення винаходу Дагера 1839 р. і не припиняються на сьогоднішній момент. Своє бачення проблематики висловлювали провідні теоретики мистецтва і фотографії XX ст. в т. ч. Р. Барт,

---

<sup>8</sup>Authors: Yamash Yurii Volodymyrovych



С. Зонтаг, Е. Вестон, А. Фейнінгер, Т. Д. Шарковські, Л. Могой-Надь та інші.

«Найвпливовіший різновид цього ставлення, – зазначала Сьюзен Зонтаг – можна знайти в малярстві – мистецтві, в яке вдерлася фотографія, вдаючись із самого початку до революційного плагіату, і з яким фотографія й досі перебуває в стані нестямного суперництва» [2, С. 91]. За поширеним уявленням фотографія претендувала на монополію вирішення мистецького завдання докладного відтворення реальності. За це на думку Едварда Вестона художники мали би бути глибоко вдячні. [2, с. 91].

Відомий український художник і теоретик мистецтва Іван Труш один з перших у ХХ ст. долучається до дискусії і викладає основні положення своїх поглядів на вирішення проблеми в статтях «Фотографія і штука малярства» та «З малярської робітні. Як повстає образ» [3, 4]. Художник є активним прихильником фотографії, практикує використання нового засобу у живописних завданнях. Він вивчив і на фаховому рівні опанував фотографічну техніку. В його мистецькому арсеналі знаходився якісний зручний фотоапарат «Кодак», в його львівському будинку на вул. Обводовій, 28. (нині будинок ХММ по вул. Труша, 28) була облаштована фотолабораторія. Її залишки (фотозбільшувач) ще знаходились у підвальному приміщенні музею в кінці 90-х рр. на сьогодні нажаль не збережені. Аналог фотографічного апарату «3A Folding Pocket Kodak» яким володів художник, а саме «Kodak Junior 620» в ході сучасного дослідження був віднайдений, закуплений і переданий до Національного музею у Львові.

Історики вважають Івана Труша одним з перших теоретиків фотографії в Галичині відводячи йому роль патріарха української естетики фотомистецтва: «Помітною віхою становлення української фотографії являється інтенсивне заняття фототворчістю видатного художника Івана Труша» [5].

Труш з позиції художника-живописця і одночасно фотографа-практика висвітлює своє бачення на практичне застосування фотографії у мистецькій сфері і прогнозує її майбутній розвиток. У своїй статті Труш говорить про відносну обмеженість і ексклюзивність в недалекому минулому фотографії: «Ще до недавна належала штука фотографічна тільки що до нечисленних «вибраних». Виконували її спеціалісти, люди фахові, звичайні робітники по найбільшій частині і всюди люди без найменшого артистичного підготовлення і смаку». »[3, с. 98].

Про Трушеву обізнаність історії фотографії говорить його згадка про



тривалий процес фотографічної з'йомки, який як відомо, на перших порах не був миттєвий, залежав від тривалості витримки і треба було позувати достатню кількість хвилин. Такий акт міг відбуватись лише в упорядкованому і достатньо освітленому місці. Художник має на увазі фотоательє які в Європі і у Львові облаштувалися на горищних приміщеннях, мансардах і мизанинах з верхнім вітражним вікном. Прикладом такого облаштування фотографічного ательє в кінці XIX ст. у Львові була спеціально обладнана надбудова на горищі готелю «Європейський» (нині будинок філії «Укресімбанку» на пл. А. Міцкевича,4). З часом, відмічає Труш, ситуація змінюється, фотографія стає більш поширеною і доступною, фотографічна техніка вдосконалюється, процес з ательє переноситься на відкритий простір. Нова ситуація дозволяє робити зйомку не тільки у сприятливу сонячну погоду, а й у захмарений день і навіть у вечорі. Труш не пояснює причину останніх можливостей, але вони з'являються коли збільшується чутливість плівки, або фотопластин. Він правильно пояснює поширений попит на фототехніку через суттєве здешевлення продукту, його вдосконалення і спрощення. Труш аналізуючи процес технічного вдосконалення фотоапарату припускається помилки стверджуючи що можливість блискавичної зйомки сцен спричинена вдосконаленням оптики і зокрема об'єктиву. Насправді прогрес відбувається за рахунок вдосконалення затворного механізму, хоча Трушева позиція зрозуміла коли він перераховує нові можливості.

Серед потенційних категорій споживачів художник відмічає наступні: «Фотографічний апарат, попавши в руки хеміків, артистів, взагалі інтелігентніших людей, став машиною, якою вибрані продукують гідну назви артистичних творів» [3, с. 98]. Серед цієї групи Труш виділяє художників: «Вдосконалений фотографічний апарат і упрощена маніпуляція стали великою великою помічу для артистів, хоча в дуже обмежених випадках і тільки в певнім пап'ямку» [3, с. 98]. Фотографія не заміняє творчої праці художника, але є допоміжним засобом який може суттєво спростити, або покращити мистецький процес. На його думку найбільша користь фотографії полягає в її можливостях фіксувати «блискавичний» рух який складно вловити людським оком. Він коротко перераховує аналогічні корисні ситуації і моменти з танцюючими людьми, кіньми що мчать галопом, набігаючими морськими хвилями, складними багатодетальними формами дерев і квітів, ледве вловимими проявами міміки людських обличь. Труш не ідеалізує цей позитив:



«В тім напрямку дає фотографічний апарат не все, але все ж таки так багато, що талановитий і вишколений артист може користати з нього в багатьох випадках» [3, с. 98].

Труш який наводить приклад з кіньми що мчать галопом дуже близький в розуміннях проблематики яку успішно вирішує британо-американський фотограф Едвард Майбрідж (1830 - 1904) в останній чверті ХІХ ст. Навіть берейтори свого часу не спроможні були дати точну відповідь чи відривається кінь що мчить галопом повністю від землі. Саме суперечка з цього питання між каліфорнійським губернатором Лілендом Стенфордом і його опонентом, їх парі привела до провадження наукового експерименту за допомогою спеціальної ділянки – фотодрому. Дослідження фотографічними методами проводив Майбрідж. На фотодромі було споруджено довгу білу стіну, з протилежної сторони облаштовано 24 кабінки з фотокамерами» [6]. Для контрасту з білим тлом були обрані чорні коні які під час бігу по дерев'яному треку торкаючись долівки запускали механізм з'єднаний з затвором фотоапарата. Таким чином фотограф фіксував всі фази руху коней. За кожний забіг Майбрідж отримував 24 знімки, в тому числі кадри які доводили що всі чотири ноги коня відриваються від землі під час галопу. Пізніше аналогічні експерименти фотограф буде проводити з людьми фотографічно фіксуючи рухи при ходьбі, підйомі по сходах, фази поз танцювальних пар. За підтримкою Пенсільванського університету Майбрідж оприлюднив свої дослідження у 11-ти томній праці «Рух твари: електрографічні дослідження послідовних фаз руху тварин» 1887 р. В альбомі увійшло понад 100 тис світлин. Пізніше 1901 р. вийшла друком його книга «Фігура людини в русі» [6]. Згадані видання були у свій час популярними. Відомо що Дега користувався цими книгами і робив з них замальовки. Євентуально Труш також міг чути про дослідження Майбріджа і можливо навіть бути знайомий з його дослідженнями. У львівському кафе «Монополь» ледве не кожного дня за філіжанкою кави в товаристві колег він переглядав мистецьку періодику яка могла містити світлини британо-американського фотографа або згадку про його експерименти. Це були переважно німецькі журнали «Флігенде Бляттер» і «Сімпліціссімус». [7]. Міркування Труша стосовно тваринної локомоції дозволяють все ж припустити його обізнаність що до Майбріджських експериментів. Про це він пише: «І рух, наприклад, коня, чоловіка, видить фотографічний апарат трохи інакше, як його обсервує людське око. Фотографія віддає лиш, скажем одну секунду руху, коли



рух заобсервований чоловіком, занотований артистом, є результатом довшого часу, кілька секунд часом» [3, с. 98]. Дослідження Майбріджа деталізують процес руху, дають розкадровку часових змін форми і це має як позитивні так і негативні моменти для мистецької сфери. Труш про це пише: «Хто буває на фотоплястичних панорамах, мусів не раз здивувати ся, що рухи людських постатей, хоча їх фотографічний апарат ловить «на горячим учинку», не відповідають обсервації; коні в бігу виглядають як би раптово закаменіли, ідучі люди виглядають часто, як би були приковані до землі, або роблять вражене, що не ходять по землі, але по клейкій матерії, від якої не можуть відірвати ніг» [3, с. 98]. Отож, якісна світлина, у сучасному тлумаченні, яка фіксує рух при достатньому освітленні з мінімальними показниками витримки, наприклад В - 500, або в автоматичному режимі «Спорт», з застосуванням стабілізуючого об'єктиву дозволяє отримати чітке зображення з проробкою деталей та виразним рисунком погано передає важливу суть процесу – динаміку.

Важливим в контексті питання є те що Труш так само як і Майбрідж розуміє що саме фотографія може дати відповіді як відбувається рух у найменших дрібницях, відповіді на які людське око не зовсім спроможне відреагувати. Але Труш йде далі у висновках в контексті образотворчих завдань і протиріччях між статикою фотографії і живописною динамікою.

Художник далекий щоб ідеалізувати фотографію і він прямо про це говорить: «Сліпо за апаратом не можна йти, бо між відбиранем вражіннь людським оком і фотографічним апаратом є досить велика різниця» [3, с. 98]. Він пише про конкретний важливий і відомий лише фахівцями недолік чорно-білої фотографії що стосується не сприйняття світлочутливим шаром плівки або пластини червоної групи спектру. Труш зазначає : «... фотографічна плита, на яку проектується образ і на якій він утривається, є невразлива на так звані теплі кольори, себто жовті і всякі інші, в які входить певне квантум жовтої (помаранчевої ) краски. Ся хіба має дуже часто вплив і на рисунок, о скільки він залежний від кольору, а се буває дуже часто в природі» [3, с. 98]. Труш наводить приклад з синіми тіннями на снігу, що освітлений сонцем, які не проявляться на негативній фотопластині, а пізніше під час позитивного процесу на фотопапері. Натомість жовті плями які людське око не помічає на натурі з'являться на фотовідбитку. Зрозуміло що мова йде не про плями з якостями кольору. Такі плями появляються як тональні оскільки мова йде про чорно-білу фотографію.



У своїх наукових викладах Труш припускається суттєвої похибки приписуючи фотографії позитивні якості в передачі лінійної перспективи. Він про це пише: «...віддає фотографія незрівнянно добре перспективне скорочення, бо природа в фотографічному фотоапараті є скінчено правильною проекцією на площину. Правильна проекція предметів на площину є і конструктивною підставою образу, а то в напрямі їх пропорцій, в напрямі їх пропорціональної величини» [3, с. 98]. На сьогоднішній день навіть новітня фототографічна техніка XIX ст. не зможе без викривлення передати перспективне скорочення. Звичайно, є відповідні комп'ютерні графічні редактори які шляхом обробки оціфрованого зображення дозволяють досягнути належного результату. На загал найсучасніші фотооб'єктиви від яких залежить якість через наявність ефектів сферичної обертації і дисторсії фіксують перспективне скорочення яке не відповідає реальній картині. Аналогічна невідповідність за часів Труша була ще більш проблематичною. Його ствердження базувалось лише на тому що фотографічне зображення і зафіксовані на ньому об'єкти дійсно мали ознаки лінійної перспективи. Труш помічав це, але сам ніколи не перевіряв і не пересвідчувався в їх вірності оскільки основне правило перспективи - паралельні лінії сходяться в одній точці на лінії горизонту, застосовувалось переважно в урбаністичних композиціях, а не в пейзажі. Саме з цього витікає його хибне ствердження, оскільки художник переважно працював у жанрі де лінійна перспектива практично не застосовувалась, або не відігравала значної ролі.

Якщо відносно лінійної перспективи у фотографічному зображенні Труш помиляється, то стосовно повітряної перспективи він робить правильні висновки. Художник не вживає терміну повітряна перспектива, але має на увазі саме це поняття. Він вбачає: «...різниця між фотографічним рисунком і рисунком артистичним значна, часто навіть дуже велика. Поминувши уже неправильність у відданню кольору фотографією, має фотографічний апарат те до себе, що він видить усе однаково: чи то предмет, гідний уваги, чи сотки дрібниць, які в гармонії не грають ніякої ролі» [3, с. 98]. Іншими словами на світлині художник не помічає тональної відмінності, вибіркості, належного акцентування, або навпаки присутність проробки непотрібних деталей які в цілому зашкоджують появі гармонійних якостей. Техніка не може замінити людину-творця: «Апарат не може нічого вибрати, не може непотрібного поминути; він артист крайно точний, але цілком бехдушний» [3, с. 98].



## 8.2. Колізії фотографії і живопису у пейзажному і портретному жанрі.

У своїй статті Труш як пейзажист особливу увагу приділяє поширеному жанру краєвиду з позиції фотографії і живопису. Він наводить приклад уявленого широкого поля що тягнеться до самого небосхилу в момент заходу сонця. Посеред рівнини на середньому плані височіє білий зруйнований мур давньої фортифікації. Небо над завмерлою в ці хвилини землею палає в гарячих променях сонця. Художник аналізує ситуацію: «Фотограф не витягне з такої гармонії нічого, артист дуже багато. Тут грає кольор, рисункового виразу нема. Де кольор творить душу природи, там фотографія, бодай фотографія в тій стадії розвою, яку ми нині знаємо, не вдіє нічого» [3, с. 99]. Доволі влучне уточнення коли автором робиться поправка на час. Сучасна в тому числі цифрова фотографія яка оперує кольором долає цей недолік і може передати всі нюанси захоплюючої картини вечірнього заходу. Але це подолання не надало переваги фотографії над живописними засобами. Труш визначає за живописом першість відтворення зображення колористичними методами, за фотографією визнає прерогативу у точній лінійній передачі: «Вона там паном де панує рисунок» [3, с. 99]. В противагу саме колір може передати чарівність пізнього вечора, «ефекти і настрої ночі» [3, с. 99]. Художник знов наводить приклад з краєвидом де на піщаному ґрунті зростають дерева, або височіють вітряки що сягають своїми верхами хмар в такому краєвиді фотографія спроможна передати лише половину краси. В наступному умовному наведеному випадку світлина також програє: «Коли вийшло би сфотографувати широкий степ, засіяний цвітами, серед яких стирчать подекуди дерева, або корчі, а на ближшій або дальній пляні видніють наприклад людські постаті – там фотографія безсила, бо не може дивитись як артист людським оком, а лиш бездушним механізмом» [3, с. 99]. Фотографія на думку Труша може зафіксувати тисячі поодиноких стебел, квітів, тисячу листків на деревах, тобто деталей які не дадуть гармонії зображенню, але вона не здатна передати шовковистість і м'якість трав'яного покриву. Саме художник має свободу і можливість вільно komponувати зображення, підкреслювати і акцентувати, наближати або віддаляти плани. Сучасні фотографічні засоби, цифрова фотографія, комп'ютерні редактори дозволяють провадити аналогічні операції. Між тим художник правий і його ствердження є актуальними і сьогодні - фотографія не подолала переваги живопису і лишається лише інструментом в образотворчій сфері. Труш



підкреслює: «Артист має свободу і спромогу підчеркувати усе, що забажає, почавши від першого плану аж до горизонту, почавши від землі аж до крон дереві і хмар.» [3, с. 99]. Далі він додає: «Не говорити тут уже про свободу переіначувати мотиви і нагинати їх в певній цілі до вподоби, що в апараті, а навіть потім на кінці роботи на фотографічному папері виконати просто не можливо» [3, с. 99].

Ключове положення Труша в теорії фотографії це оцінка її можливостей через призму мистецьких завдань які стоять перед митцем при створенні художнього твору. Перший етап цього процесу зародження ідеї. Другий етап збір матеріалу, далі третій - ескізування і четвертий побудова композиції, останній п'ятий виконання і завершення твору. Перший етап обходиться без фотографії. Як новому технічному засобу Труш відводить конкретне місце в творчому процесі. Художник розкладає все по полицях: «Не все знаходить артист готовий краєвид у природі, не все такий кусок землі, що з него тільки дещо треба усунути, або підчеркнути – часто буває так, що на образ-краєвид, треба скласти більше мотивів, зібраних на різних місцях. Артист збирає тоді потрібні студії з природи і komponує з них одну органічну цілість дома у робітні» [3, с. 99]. Таким чином Труш відводить місце фотографії у другому етапі – збір матеріалу і третьому четвертому етапі коли світлина лягає в основу начерку і далі включається в організацію простору картини. Може бути чисто фотографічний метод створення мистецького твору коли художник фактично копіює натурний сюжет. Труш такий метод відкидає: «Краєвид створений дорогою композиції має звичайно більше змісту як прикладом найдений, тому й більше промовляє до видців» [3, с. 99].

Один фотографічний пейзажний сюжет «Мотив із Абації» Б. Шидловського художник підлягає різкої критики, зараховує світлину до артистичного твору низького сорту. Можливо щоб навести у своїй статті «Фотографія і штука малярства» приклад і аналіз пейзажної фотографії він як редактор поміщає її у «Артистичному віснику». Згадану світлину Труш відносить до репортерської категорії, хоча термін цей не вживає. Він не рахує її художньою фотографією і пояснює чому: «Вона продукт не подиву для природи, якого моменту або мотиву, а бажання занотувати собі певний характеристичний краєвид, що представляє льокальний вигляд даної місцевости» [3, с. 101]. Термін «подив» який вживає автор є синонімом терміну «враження» і в цьому випадку Труш в черговий раз виказує себе як прихильник





імпресіонізму. Його важлива вимога до художньої фотографії як твору мистецтва, а саме передача враження має явне імпресіоністичне забарвлення. Категорії фотографії які не мають право претендувати на мистецький статус за визначенням Труша мають ознаки: «Мотиви топографічні і етнографічні, які не визначаються артистичним моментом, то значить не є проявом індивідуального життя, або душі чоловіка або природи взагалі, не представляють для штуки ніякого інтересу» [3, с. 99].

В протиположності світлин Шидловського Труш наводить добрий приклад фотографічного краєвиду Р. Бжезінського за сюжетом морського ока який так само друкує в журналі. У цьому випадку він не робить детального аналізу, лише констатує «Фотографічна знімка Р. Бжезінського визначає ся гарним вибором теми і надзвичайно добрим унятем мотиву в рами» [3, с. 99]. Слід зазначити що Труш вживає слово «рами» не в прямому тлумаченні обрамлення твору у відповідний багет, а має на увазі кадрування мотиву на професійній мові фотографа, або компоновання на мові фахового художника.

Більшого значення фотографії Труш відводить у портретному жанрі оскільки вона може передати вірно пропорції людини, дрібні деталі і нюанси. Художник активно використовує світлин у живописній практиці при виконанні портретів. Зі світлин він малює портрети Тараса Шевченка, кардинала Сембратовича, Івана Франка, Михайла Драгоманова, Юліуша Словацького, Єлизавети Мілардович і інш. У ХХ- ХХІ ст. аналогічна практика причому в різноманітних проявах і аспектах стає поширеною і розповсюдженою в художній сфері. В цьому контексті характерним прикладом може слугувати творчість всесвітньовідомих художників Френсіса Бекона, Енді Воргола та інш.

Між тим Труш не ідеалізує фотографічний портрет. Світлина також може бути підготовчим матеріалом при написанні живописного образу. Самостійний характер фотографічного портрету як мистецького твору припустимий але поступається аналогічному живописному. Труш пояснює: «Між фотографією а добре намальованим портретом є велика різниця: фотографія схватить знаменито одну хвилю, оден жест, найчастіше як раз такий, що в нім не проявляється характер позуючого, коли маляр приглядаючися годинами на лица чоловіка, потрафить зібрати у одні цілість усі моменти та усі рухи, і власне такі момента і таки рухи, які є впливом моральної вдачі та фізіологічної організації чоловіка. Не згадую тут уже про краску лица і черт. Бо се поминає фотографія зовсім, для того виходять на кліші в однім тоні анемічна



сухитниця і румяний, сонцем опалений молодець» [4].

Теза Труша збігається з судженнями художника і теоретика мистецтва І. Крамського який наголошував що фотографія рідко дає суму всього, що обличчя людини в себе включає [8, с. 92]. Аналогічної думки додержується Волков-Ланніт який стверджує: «Живописець пише картину по ескизам и этюдам. Создавая портрет, он может перерабатывать материал натуры, усиливать экспрессию отдельных черт лица. Нельзя документальное изображение подменить монтажной аппликацией, составив лицо человека из нескольких кадров» [8, с. 103].

Для зручності аналізу концепту Труша доречно скористатись термінологією запропонованою Р. Бартом який в своїх дослідженнях піднімає дотичні питання методології і філософії фотографії. Французький дослідник вводить такі поняття як Оператор (Operator) – фотограф, Спектатор (Spektator) глядач, споживач фотографії, Спектрум (Spectrum) – натура, людина що позує для портрету [9, с. 112]. Для Оператора відтворити подібно образ Спектрума на папері чи полотні, і Труш про це пише, це не тільки передати точно загальні пропорції тіла, риси обличчя, тобто індивідуальні прикмети і особливості окремих форм за допомогою кольору, а й в першу чергу, передати духовно індивідуальність особистості. [3, с. 99]. Він пояснює: «Духовна індивідуальність пробиває ся в держанню постати, грі мускулів на лиці, в рухах рук і т. д. Річ природна, що не можна добре віддати портрета людини незнаній фотографови або маляреви» [3, с. 99]. Цей Трушевий постулат стверджує правило за яким можлива успішна реалізація портретного завдання при умові що Оператор має бути знайомий зі Спектрумом, знати про нього як найбільше від звичок, манер, уподобань до вад і чеснот характеру, психологічних реакцій на окремі дії. Труш як правило вживає в таких випадках термін який узагальнює всі поняття – знати «вдачу героя». Вже за часів Труша і він сам теж про це говорить мистецькі Спектатори в більшості приходили до висновку що портретна фотографія не може бути досконало правдивою і реально передавати схожість і подібність. Світлина на його думку передає лише один момент, мить, між тим художник намагається перенести на полотно чисельні миті зафіксовані зоровою пам'яттю протягом тривалого часу і оброблені як в комп'ютері в його голові. Лише на завершені цього процесу синтезу наступає фаза «коли артист може комбінувати усі характеристичні моменти данного індивідуум у одну органічну індивідуальну цілість» [3, с. 99].



На перший погляд, для професійного художника не є складна проблема передати на полотні конкретні риси людини яка позує, досягнути відносної подібності. Оператор бачить натуру, вивчає її, на його переконання, достовірно елемент за елементом послідовно це фіксує і отримує результат. Труш цю ситуацію заперечує: «Погляд цілком фальшивий, бо має за підставу хибу артиста, що не розуміє механізму природи, а творить компілюючи без мисли, вибираючи таку дорогу, яка найлегша і вимагає сильної концентрації сили і більшого таланту. Се, що не є правильне, а лиш видається на перший вид *plausible*, взято за підставу розумування...» [3, с. 100].

Далі щоб довести свою думку Труш вдається до складної аналогії пов'язаної з об'єктами, системами, або явищами що знаходяться в динаміці. Зі статичними об'єктами все зрозуміли, наприклад натюрмортом, з ними проблем не виникає при відтворенні їх фотографічним апаратом або художніми засобами. Складніше ситуація коли відбувається рух і кожна мить змінює характер і уявлення про предмет. Не зважаючи на це людина має чітке монолітне сприйняття побаченого, цільний образ. Труш пояснює що в органічній природі все пов'язано, але в кожний момент ми спостерігаємо «одноцільність». [3, с. 100]. Це уявлення за Трушем ми можемо отримати при спостеріганні руху штучно зроблених машин, у розхитаному вітром дереві що тулиться під його поривами в один бік, у бурхливому морі де набігаючи хвилі укладаються у потужний вал. Кожна хвиля ритмічно рухається у відповідному напрямку і її існування пов'язано з дією інших хвиль. Художник роз'яснює: «Ніколи не буває, щоби у одній хвилі частина води була супокійна, а частина розбурхана, або щоби одні філії гнали в один, а другі в противний бік з иньшою силою і иньшою гнучкістю не відповідною плинності води» [3, с. 100]. Аналізуючи ситуацію Труш використовує принципи структуралізму, категорії структурного підходу які пізніше використовувались філософських працях Р. Барта. [9, с. 3].

До аналогії Труш включає приклад з годинником коліщатка якого ритмічно рухаються, обертаються з відповідною амплітудою та правилами ротації закладених механізмом. Він пояснює що кожна фаза дії взаємопов'язана: «Усі їх оберти є наслідком попередніх рухів, а причиною дальших. Такого стану усторою колісцят нема, коли би одна їх частина обертала ся, а друга стояла, одна частина належала до хвилі, коли годинник опізняється ся, а друга до хвилі, коли спішить» [3, с. 100].



Подібними паралізмами Труш ілюструє ситуацію зі створенням художніми засобами портретом людини, обличчя якої є практично аналогом динаміки наведених ним явищ і об'єктів. Обличчя живої людини це система взаємодіючих м'язів, подібно коліщаток годинника, які взаємодіють один з одним відповідно до психоматичного стану людини. Фотографія може зафіксувати мить, секундний вираз обличчя, але не може передати цільне уявлення про людину, її емоції, характер, харизму. Міміка людини у сприйнятті загального образу не є алогічною і полярною. Труш про це пише: «Так нема і на лиці різnorodних дрожань мускулів, коли би одні належали до утоми чоловіка, другі до розбудженої енергії, а треті до спокійного стану; коли лише набере якого виразу, то складові частини фізіономії стоять у прагматичній звязи з певною причиною. Результату двох причин, ще й різних від себе, нема на лиці, не можна їх проте ніколи малювати на портреті» [3, с. 100].

Компіляція міміки обличчя, автоматичне перерахування фазових змін чола, очей, губ на полотні без логічної вибірковості з протилежною передачею емоцій і психологічного стану людини надає за думкою художника неприродний вираз. В результаті не дається досягнути індивідуальних рис, образ отримує штучну не природню гримасу, або мертво нерухому статичність і закам'янілість фізіономії. Так, фотографія може зафіксувати момент відносної істини коли Спектрум має монотипний вираз. Риторичне питання чи буде цей вираз правдивий і відповідати характеру і вдачі персонажа не потребує відповіді.

Труш вказує на що треба звертати увагу: «Коли моделєви, що позує фотографови, покаже ся на лиці хвилиний вираз, або ліпше сказати один з хвилиних виразів, відповідний його вдачі, а не штучний, призначений спеціально для фотографа, то він достаточо може схарактеризувати данного чоловіка – бо кожний вираз людського лиця є відбитєм його характеру, певною пробою його вдачі, один із складників, з якого можна пізнати характер індивідуальної цілости, так як можна пізнати індивідуальний характер води у всіх її хоч би хвилиних формах» [3, с. 100]. Слід зауважити важливу деталь наведеної тези. Труш вживає термін «штучний» вираз, назвем його «ефектом Спектруму», який автор у своїй статті не розшифрує, але який потребує роз'яснень. Подалання «ефекту Спектрума» одне з ключових положень Трушевої теорії портрету.

Під час сучасного дослідження творчості Івана Труша неодноразово



брались інтерв'ю у сина художника Романа Івановича Труша. Ще 2007 р. від час однієї зустрічі син митця поділився творчим секретом, який стосувався портретного жанру. Батько, за словами Романа Івановича, рахував що людина яка позує чи перед художником, чи перед фотографом, не має значення, вдягає на себе, на обличчя маску. Не просто маску а позитивну маску, оскільки має бажання бути зображеною на портреті у найкращому вигляді. Тобто на справді людина не є такою, а лише вдає відповідні чесноти. Перше і не просте завдання перед митцем який збирається зробити мистецький правдивий образ, а не копію, як говорить Труш компіляцію, це зірвати цю маску. Митець має свою власну перевірену методу яку застосовує кожного разу коли береться намалювати портрет того чи іншого достойника. Дамо їй назву - «методом маски». Труш вступає в діалог з натурою, викликає на бесіду, дозволяє навіть відбутися монологу з її боку, таким чином відкритися, розкрити реальне обличчя на якому починають віддзеркалюватись правдиві емоції. Як підступний мисливець, художник користується моментом уважно спостерігає і фіксує людські риси. Припускаємо що згаданий «метод маски» був одним з важливих чинників який сприяв становлення Труша як одного з кращих портретистів свого часу.

Про існування «ефекту Спектрума» і «методу маски» свідчать інші учасники дискурсу. Валерій Брюсов характеризує портрети В. Серова одного з кращих портретистів свого часу про його живописні образи писав що вони «зривають маски, які люди надягають на себе, і засуджують сокровений зміст обличчя, створеного всім життям, всіма таємними думками, всіма прихованими від інших хвилюваннями» [8, с 100].

Парадокс Трушевого «методу маски» полягає в тому що його ефективність могла привести до того що художник почав відмовлятися від портретних замовлень. Про це він неодноразово офіційно зголошував в тому числі на шпальтах журналу «Артистичний вісник»: «Артист Іван Труш подає до прилюдної відомості, що він на замовлення не виконує ніяких праць, як : портретів...» [10, с. 112]. Причина такої поведінки за нашими припущеннями може критися в тому що при написанні портрету зриваючи умовну маску з Спектруму він не завжди бачить привабливе обличчя, обличчя яке випромінює чесноти, а не вади, обличчя яке має йому подобатись. Включається внутрішній конфлікт. Від Оператора вимагається створити репрезентативну роботу яка має викликати лише позитивні емоції. У разі замовлення жоден з замовників на



протилежне не погодиться. Такі евентуальні ситуації могли викликати конфлікти і тому Труш має бажання відмовитись від замовного портрету, хоча як свідчить історія його творчості цілковито зробити це йому не вдається.

«Метод маски» є одним з чинників переваги живописного методу над світлиною і про це Труш наголошує: «Маляр має ту висшість над фотографом, що може розрізнити рухи і міни природні і не природні, значить такі, які відносяться до хвилі (спеціально ad hoc дібрані) позовання» [3, с. 101]. «Метод маски» стосується не тільки обличчя і відповідного досягнення психологічного прочитання і мистецького коментаря міміки людини. Навіть природне положення постаті Спектруму важливо за думкою художника: «Чоловік не повинен прибирати спеціально пози для маляра або фотографа, бо портретування може бути віддане у всіх хвилях життя з виключенням свідомого позовання» [3, с. 101].

Іван Труш не висвітлює питання чи може фотограф так само як живописець використовувати «метод маски» в роботі над портретом. Відповідь напрошується сама собою. Професійний Оператор, Арт Оператор може досягнути подібних результатів активно працюючи з натурою, тобто намагаючись зірвати з неї лічину. Між тим перевагу Труш все одно залишає за художником: «Взагалі художник стоїть значно вище над механічним копіюванням» [3, с. 101]. Далі він пояснює: «Чоловік або лиш його голова є таким предметом, на яким звичайно концентрує ся уся увага видця. Тут Мотив для атриста і для фотографа такий що його обминає в одній секунді і фотографічний апарат і людське око, яке не потребує тут ангажувати ся і в другім місці, на другім мотиві. Артист і фотограф у тій фактурі сходять ся досить значно» [3, с. 101].

Труш розглядає фотографію як самостійне мистецтво в окремих жанрах віддає перевагу портрету: «...значить ся, що фотографічний портрет ближший природі як фотографічний краєвид» [3, с. 101].

Він не обмежується лише своєю статтею в «Артистичному віснику» а й приділяє як редактор достатню увагу фотографії репродукуя на шпальтах часопису світлини фотомайстрів таких як Р. Губер, І. Сьвітковського, М. Заячківського, Б. Шидловського, Р. Бжезінського. Окремим фотографіям згаданих авторів він дає високу оцінку.

В іншій статті «З малярської робітні. Як повстає образ» Труш знов протиставить живопис та фотографію описуючи процес створення портрету [4



с. 21]. Він у формі діалогу спілкується з редактором якому вказує на незавершений портрет професора, ім'я якого не називає. Труш зазначає суттєві прикмети людини яку його співрозмовник добре знає, прикмети, а саме дрібонькі зморшки яких художник майже уникає в зображенні. Труш абсолютно впевнений що портрет подібний до «живого і трафлений до віку» і просить редактора погодитись з цим [4 с. 21]. Художник пояснює процес який приводить до відповідного результату. При написанні портрету він залишає найбільші і найхарактерніші деталі рис обличчя що у живописців «зоветься широким трактуванням та є кінцевою вимогою штуки» [4 с. 21]. В цій тезі вираз «широке трактування» можна замінити на сучасний термін «стилізація» або «узагальнення». Труш проводить паралелі з аналогічним процесом якій відбувається в портретній фотографії коли за допомогою ретуші прибираються другорядні і нехарактерні деталі; притому отримується протилежний з живописом результат. «Затирає їх ретушер, - пояснює Труш – не для артизму, бо фотографи не мають ані жодного артистичного образования, ані смаку, а для молодшого вигляду особи, через що на некористь подібності заретушовується часто з признаками старшого вигляду і найхарактеристичніші черти лица» [4 с. 21]. Труш далі наводить приклади творчості художників які не додержувались принципів стилізації, а їх методи нагадували скоріше фотографічні. Він трактує це як виключення: «Було кілька малярів, що не ішли тою дорогою, а найінтереснішим з них був Деннер, що голову людську малював цілими місяцями і не дарував собі ані волоска, ні прищика, ні зморшки, - хочби ледве помітної, - але що ж, влізши в деталі, трапив у своїх образах живість природи...»[4 с. 21]. Крім німецького художника-портретиста Бальтазара Деннера (1685 – 1749) він також згадує ще одного живописця Франца Ленбаха (1836 – 1904).

К контексті розгляду теорії фотографічного портрету видається цікавим аналіз Труша одного з двох фотографічних портретів Рудольфа Губера (1875 – 1942) поданих в «Артистичному віснику». Слід зазначити що ім'я Губера значиться у списку провідних львівських фотографів першої третини ХХ ст. Він разом Зофією у дівочтві Тшеменською утворив фотографічний тандем. Зофія була дочкою Едварда Тшеменського, одного з перших засновників фотоательє у Львові ліцензію на яке він отримав ще 1868 р. Його ательє «Е. Тшеменський» знаходилось по вул 3-го Мая (нині вул. Січових стрільців) де він працював разом з донькою. Зофія після смерті батька отримує у спадок



фотоательє яке стає ще більш популярним після того як вона виходить заміж за поштового службовця і одночасно відомого львівського фотографа-аматора Рудольфа Губера. Обидва і чоловік і жінка стають членами Львівського фотографічного товариства, беруть участь і отримують нагороди на престижних виставках у Львові, Відні, Берліні, Мюнхені.

Увагу Труша привертає фотографічний портрет «Араб»: «Концепт Р. Губера фотографувати львовянина в костюмі Араба, не назвав би я щасливим» [3. с. 100]. Губер вдається до створення костюмованого образу вдягаючи за переконанням Труша чоловіка явно не арабського типуажу у характерний арабський стрій. Створений фотографом образ не відповідає загальним уявленням про що художник говорить: «Араба знаємо ми або з літератури або з усних оповідань і уявляємо собі його на підставі того трохи інакшим, відмінним від нас. Уклад постаті занадто фотографічно-шабльоновий, щоби пригадував момент з індивідуального життя Араба. На перший вид приходимо на гадку, що се костюмований наш чоловік» [3. с. 100]. Труш наголошує що художній образ не має бути штампом, примітивно-стандартним і це витікає з самої суті і функції мистецтва. Згаданий «Портрет Араба» Губера відноситься згідно сучасної класифікації до категорії постановочної фотографії і зауваження Труша абсолютно точні. В аналогічній постановці не має бути дрібниць. Робота фотографа над подібною постановочною композицією має паралельні аналогії і нічим не відрізняється від роботи художника. Труш має професійні установи, закріплені практикою і його зауваження з позиції митця абсолютно вірні: «Взагалі фотографії в костюмах належать звичайно до найгірших, бо костюм, а ще національний людський костюм до того, вимагає уже силою асоціації, щоби до него була достроєна й відповідна постать, із відповідними рисами на лиці, з відповідним виразом і з відповідним життєвим моментом» [3. с. 100]. Треба розуміти чому костюмовану, вточнімо, постановочну фотографію художник називає найгіршою. Така постановка не є природною, вона несе лише відбиток уявного образу, є його копією і відповідно художній портрет створений на її основі буде не правдивим і штучним. Кожного семестру в художніх вузах на мистецьких відділеннях з дисципліни живопис викладачі, особливо це стосується західного регіону України, ставлять постановки за завданням «Портрет» де натура вбирається у гуцульський народний стрій. Якщо порівняти десятки, сотні живописних студентських робіт по цьому практичному завданню з аналогічними за сюжетом портретами





написаним навіть маловідомими художниками з натури з реальних гуцулок у Карпатах то стає зрозумілим різниця. З Трушевих міркувань можна вивести формулу стосовно портрету – фотографія або портрет виконаний Оператором образотворчими засобами (живопис, графіка, скульптура) є лише уявним відбитком, копією реального образу, фотографія або постановочний, костюмований портрет виконаний художніми засобами є лише копією копії, художнім «ксероксом» реального образу. Один і другий варіант може бути мистецьким твором, але перша версія має більше гарантій потрапити у категорію високого мистецтва. Звичайно завжди треба робити поправку на особу митця, його таланти.

## **Висновки**

Розв'язуючи ряд питань, пов'язаних з методологічними аспектами теоретично-мистецького феномену фотографії її дотичних точок з образотворчим мистецтвом Іван Труш робить низку правильних на свій час висновків більшість положень з яких і по сьогоднішній день лишаються актуальними.