

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОСТЬ

УДК 7.038.53:77

Н. Н. Дроздова-Пичурина

МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ СОВЕТСКИХ ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ВЫСТАВОК 1920–1930-х ГОДОВ

Автономия художественного творчества на территории СССР и иные, чем в западной традиции, содержание и иконография фотографических выставочных работ позволяют рассматривать советские фотовыставки 1920–1930-х годов как самобытный фактор культуры того времени. Детальная история создания и бытования советских фотовыставок не являлась еще объектом искусствоведческого исследования. Разработка методов анализа этого важного явления художественной и социокультурной практики на данный момент способствует более глубокому пониманию закономерности исторического развития советской культуры, общества, идеологии, а также фотоискусства. В ходе исследования фотовыставок можно проследить становление визуального искусства как ключевой составляющей культуры XX века.

Целью настоящей статьи является представление новой концептуальной методологии исследования такого многопланового явления, как советские фотовыставки 1920–1930-х годов, для чего необходимо сформулировать наиболее продуктивные подходы к их изучению. На данном этапе развития искусствоведения мы обладаем широким набором исторически сложившихся эстетических и искусствоведческих научных методов, которые позволяют с различных сторон изучить то или иное явление художественного творчества. Но при изучении советских фотографических выставок использовать исключительно искусствоведческие методы недостаточно. Выставка — это комплексное явление, поэтому необходимо найти комплексное решение задачи. Для раскрытия различных аспектов функционирования подобных выставок представляется целесообразным использование теоретико-методологических подходов различных гуманитарных дисциплин. В ходе исследования были рассмотрены главным образом ключевые коллективные выставки, проходившие в Москве и Ленинграде, такие как фотографическая выставка в Академии Художеств, организованная V Отделом РГО и Обществом деятелей художественной и технической фотографии (Ленинград, 1924), «Первая выставка фоторепортажа» в Доме печати (Москва, 1926), «Искусство движе-

ния» — четыре выставки Хореологической лаборатории Государственной академии художественных наук (Москва, 1925, 1926, 1927, 1928), «Советская фотография за десять лет» (Москва, 1928), «Выставка фотоискусства» (Москва, 1935), «Первая Всесоюзная выставка фотоискусства» в ГМИИ им. А. С. Пушкина (Москва, 1937), «Выставка работ московских фоторепортеров» (Москва, 1939).

Рассматривать выставки фотографии необходимо, на наш взгляд, на трех различных уровнях. На *первом уровне* выставка рассматривается как экспозиционный ансамбль, под которым мы понимаем «пространственную среду... структура которой в сочетании с ее цветовой, световой, пластической и драматургической композицией образно раскрывает суть представленных материалов, создает удобство осмотра и удовлетворяет требованиям технологии и экономики» [1, с. 3]. На *втором уровне* рассматриваются экспонаты выставки, на *третьем* — художественный, социокультурный и политический контексты фотовыставок.

Выставка как экспозиционный ансамбль

При рассмотрении советских фотовыставок 1920–1930-х годов как единого целого прежде всего стоит помнить, что они не являлись однородным явлением и обладали значительными различиями как по масштабу, форме организации, характеру и содержанию, количеству экспонатов, так и в художественном оформлении. Подход с позиции истории и формального описания в данном случае позволит решить наиболее общую задачу: осветить развитие данных выставок за два десятилетия, проследить качественные изменения, происходившие в этой сфере. При этом с привлечением сравнительно-исторического метода может быть осуществлена типологизация выставок с точки зрения основных характеристик: по целям проведения, по периодичности проведения, по содержанию представленных экспонатов, по составу участников. С помощью количественного метода можно также оценить масштаб репрезентации материалов и создать репрезентативную выборку представленных работ. Все это в большей степени относится к методологии музееведения. Более глубокий анализ невозможен без рассмотрения выставок с точки зрения теории коммуникации, что может дать ключ к трактовке идеологического и художественного посылов. В этом случае каждая выставка рассматривается как локальная коммуникативная среда, ограниченная определенным комплексом технических, эмоциональных и социально-этических возможностей. Осмысленная как единый текст, как высказывание, как единое визуальное сообщение, представленное совокупностью всех элементов (выставочного пространства, экспонатов, экспликации), каждая из выставок может быть проанализирована с точки зрения транслирования каких-либо идей в массы посредством фотографии. С помощью данного подхода можно ответить на вопросы о том, как именно формировалась визуально-коммуникативная среда советских фотовыставок, кто выступал в роли субъекта и объекта коммуникации, какие идеологические и политико-пропагандистские задачи ставились и, что самое важное, какие из этих задач были выполнены.

Методологический инструментарий психологии визуального восприятия будет актуален при рассмотрении проблемы взаимодействия выставочного пространства фотовыставок и зрителя.

Экспонаты выставок

Вероятно, наиболее сложными для анализа в рамках изучения советских фотографических выставок 1920–1930-х годов являются сами экспонаты. Здесь мы сталкиваемся с целым рядом вопросов как сугубо искусствоведческого характера, так и из области социологии и психологии искусства. Зарубежная научная традиция сформировала так называемое направление *visual studies*, в рамках которого наряду с прочими визуальными произведениями исследуется и фотография. Отечественная же научная традиция требует рассмотрения фотографии, как и иных явлений художественного творчества, в более уточненных областях исследования, таких как искусствоведение, философия, социология искусства. В социологии, психологии и других науках искусство может выступать объектом исследования, но к нему применяются специфические для этих дисциплин подходы. В рамках же самого искусствоведения фотографию целесообразнее, на наш взгляд, изучать, принимая на вооружение весь богатый накопленный опыт других гуманитарных наук (в том числе и историю техники) и выработывая комбинированный подход.

Так, изучая экспонаты советских фотовыставок 1920–1930-х годов, необходимо рассматривать их с точки зрения социальных реалий (без понимания изображенных на фото сюжетов и их социальных функций не обойтись), в политическом контексте, в контексте психологического восприятия фотографии, с точки зрения философии искусства.

Наряду со специфическими искусствоведческими подходами, описание которых приводится ниже, в данном случае необходимо также использовать и исторический метод описания развития фотоискусства и фототехники, разработанный в классических трудах по истории фотографии, как советских, а позже и российских авторов (Е. Е. Ермилова, Г. Болтянского, С. А. Морозова, В. Т. Стигнеева и др.), так и зарубежных (Б. Ньюхолла, Р. Лекюйе, Н. Розенблюма, К. Бажака и др.). Эти работы дают нам богатый справочный аппарат, необходимый для выявления характера развития фотоискусства в изучаемый период и для понимания возможностей фотографической техники при реализации тех или иных визуальных задач, а также общих эстетических тенденций в фотографии того времени.

В рамках классических искусствоведческих методов исследования, применимых к экспонатам рассматриваемых выставок, может быть использовано несколько подходов, позволяющих, прежде всего, выявить специфику художественной практики фотографирования, специфику жанровых границ фотографии, а также специфику эстетических качеств отдельных произведений. *Во-первых*, споры о принадлежности фотографии как таковой к искусству в целом, ведущиеся до сих пор, а также сложная и неустойчивая жанровая систематизация фотографии актуализируют проблематику морфологического подхода к изучению фоторабот. Этот подход становится тем более востребован при анализе экспонатов советских фотовыставок 1920–1930-х годов, так как именно в пространстве выставок мы встречаемся не только с параллельной репрезентацией «старой школы» фотографов и новых течений, в том числе фотоконструктивизма, но и с демонстрацией в рамках одной художественной выставки фотографий различных видов, даже научно-прикладного. При этом именно первые десятилетия XX века отмечены так называемым «иконическим поворотом» [2] и переименованием пластических искусств из «изящных» в «визуальные», и этот факт позволяет говорить

о новой концептуальной структуре, необходимой для искусствоведческого анализа фотографии данного периода. Исходя из того, что «в 20-е годы XX века фотография была открыта во второй раз — в качестве медиума искусства или, если быть точным, в качестве медиума культурной революции, призванной радикально трансформировать сферу художественного производства» [3], теоретический аппарат искусствоведения, рассматривающий фотографию с позиций изобразительного искусства, не может быть приоритетным. Определенные общие подходы к проблеме терминологии искусства данного периода разработаны в диссертационном исследовании Д. Ю. Озеркова [4]. Задачу переосмысления фотографии в морфологии искусства в целом, а также морфологии самой фотографии, то есть систематизации ее жанрового и видового разнообразия, трудно переоценить, так как от ее решения напрямую зависят трактовка и понимание этого вида искусства. При этом морфологический подход позволит выстроить прочную теоретическую базу для анализа представленных экспонатов в качестве произведений искусства и уточнить научный терминологический аппарат ее описания.

Во-вторых, иконографический метод при рассмотрении фотоэкспонатов позволит решить вопрос развития ключевых образов советской эпохи в фотографии 1920–1930-х годов (например, «вождь», «рабочий», «революционер», «комсомолец» и т. д.), а метод иконологии раскроет образно-символическое содержание этих образов. Подход с точки зрения композиционного анализа сможет выявить основные выразительные средства построения композиции советской выставочной фотографии исследуемого периода.

В-третьих, подход к фотографии с точки зрения ее поэтики, наиболее основательно разработанный В. И. Михалковичем и В. Т. Стигнеевым, позволяет определить выразительные возможности техники и осветить проблему «перевода в фотографии» 1920–1930-х годов [5, 6].

Еще одним подходом, способным в значительной степени дополнить решение уже упоминавшейся выше проблемы терминологического характера, является *семиотический* подход к языку фотографии Я. Э. Марковского, который заложил основу разработки системы категорий языка фотографии и выработки «записи фотоснимка в номинативно-дескриптивной лексике естественного языка» [7, с. 3] в отечественной науке.

Существенное значение при анализе фотографий — экспонатов выставок может иметь подход философии с точки зрения *онтологии фотографии*, с помощью которого представляется возможным раскрыть проблематику понятий «достоверность», «документальность», «реалистичность» и «реализм» в фотографии рассматриваемого периода.

Художественный и политический контекст советских фотовыставок 1920–1930-х годов

Этот уровень рассмотрения представляется необходимым в связи с тем, что исследуемый период в истории СССР стал одним из самых сложных и неоднозначных. Именно в 1920-е годы культурная политика, управление культурой полностью переходят в руки правящего режима, и именно в два первых десятилетия советской власти происходит развитие и становление так называемой «советской фотографии», ос-

новые черты которой в значительной степени повлияли на все дальнейшее развитие фотоискусства в России вплоть до конца 1980-х годов. Сформировав новые каноны, принципы, образные решения, тематические приоритеты, эти годы стали ярчайшим периодом отечественной фотографии. Периодом, в котором нашли свое отражение «старые» и «новые» школы, появились различные стили и направления искусства, влиявшие непосредственно и на фотографию. Прививались новая культура смотрения, новая культура видения. Задача данного уровня рассмотрения — проследить, как идеи социального времени были выражены в фотоискусстве и репрезентированы на фотографических выставках.

Все приведенные выше подходы могут использоваться локально для решения очень узких проблем, связанных как с фотоискусством, так и с анализом различных аспектов функционирования фотографических выставок. Но при рассмотрении такого явления, как советские фотографические выставки 1920–1930-х годов, необходимым является привлечение и других подходов, позволяющих рассмотреть их в контексте художественной и политической жизни страны.

Историко-генетический подход позволит ответить на вопросы об условиях и причинах возникновения советских фотовыставок именно в том виде, в котором они были организованы. С помощью сравнительно-исторического подхода могут быть выявлены особенные и типические черты каждой из рассматриваемых выставок, проанализированы заимствования и нововведения по отношению к предшествующему опыту организации подобных мероприятий.

Также подход с точки зрения социологии позволяет исследовать определенные взаимодействия общества, целевой аудитории выставок и государства как выразителя основных политических и моральных концептов, отразившихся в фотографии данного периода, их взаимовлияний, вкусовых и эстетических предпочтений. При этом подходе анализируются культурная политика советской власти, представления о фотографии и ее роли в жизни общества, а также репрезентация советской реальности посредством фотовыставок. В данном случае фотовыставки рассматриваются как феномен и художественной, и политической культуры.

Разработка методологии исследования советских фотографических выставок 1920–1930-х годов обеспечивает комплексный подход к вопросу. В данном случае мы имеем дело со сложной и многоплановой структурой, которая не может быть в полной мере изучена с помощью исключительно искусствоведческих методов. В статье предлагается принципиально новая методология описания и анализа такого художественного явления, как фотовыставка, в *историческом времени*. Именно в контексте общих культурных, художественных и политических тенденций конкретного исторического периода должны рассматриваться как сами выставки, так и конкретные их экспонаты. При этом важной составляющей, на которой должно строиться подобное исследование, является проблемный анализ архивных источников и каталогов выставок с точки зрения историографического и источниковедческого подходов.

Резюмируя все вышесказанное, отметим, что методология исследования советских фотографических выставок 1920–1930-х годов должна базироваться, во-первых, на междисциплинарном подходе, соотношении принципов и методов эстетики, психологии, теории коммуникации с искусствоведческими знаниями; во-вторых — на дисциплинарных методах, таких как собственные методы истории, философии, психологии, адаптированных для решения поставленных задач; в-третьих — на мультидисци-

плинарном подходе, который обеспечит семиотика. В случае совокупного применения всех описанных методов искусствоведческое исследование конкретного художественного явления, в данном случае фотовыставок, может быть изучено достаточно основательно и полно.

Литература

1. *Рязанцев И. В.* Искусство советского выставочного ансамбля, 1917–1970: работы художников Москвы и Ленинграда. М.: Советский художник, 1976. 373 с.
2. *Савчук В. В.* Философия фотографии. СПб: Изд. С.-Петерб. ун-та, 2005. 253 с.
3. *Фоменко А. Н.* Фотография: *dues ex machine* // Медиафилософия III. Фотография [Электронный ресурс]. URL: http://mediaphilosophy.ru/biblioteca/mediaphilosophy_3/ (дата обращения: 25.08.2011).
4. *Озерков Д. Ю.* Проблема визуальной формы в эстетике и художественной культуре первой трети XX века: дис. ... канд. филос. наук / С.-Петерб. гос. ун-т. СПб., 2003. 280 с.
5. *Михалкович В. И., Стигнеев В. Т.* Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989. 296 с.
6. *Марковский Я. Э.* Язык фотографии как семиотическая проблема. М.: [Б. и.], 1988. 44 с.
7. *Стигнеев В. Т.* Популярная поэтика фотографии. М.: Три квадрата, 2011. 344 с.

Статья поступила в редакцию 17 мая 2012 г.