

Н. Н. Дроздова-Пичурина

КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАДИГМ ФОТОИСКУССТВА

На протяжении всего XX в. фотография была не только наиболее востребованной формой художественного творчества, но и одним из самых сложных материалов для научного изучения. Интерес искусствоведения к работам о фотографии в различных областях сегодня вызван несколькими факторами: 1) формирование различных теоретических концепций фотографии на протяжении более чем ста пятидесяти лет (эти концепции представляют богатый материал, накопленный критиками, философами, социологами и визуальными антропологами о бытовании фотографии, ее роли в жизни человека и общества, однако они не дают однозначных выводов относительно принадлежности фотографии к искусству, которые удовлетворяли бы требованиям искусствоведения); 2) фотография как социокультурный и художественный феномен позволяет применять и совмещать различные методы и подходы к ее изучению, привлекать в искусствоведение накопленный другими науками опыт ее изучения, тем самым обогащая искусствоведческую методологию; 3) существующие научные концепции на сегодняшний день легитимизируют фотографию как объект искусствоведческого исследования; 4) при кажущейся на первый взгляд полноте уже изученного материала история фотографии позволяет находить все новые источники информации, на основе которых могут быть не только сделаны локальные открытия, но и переоценены или проанализированы с новой стороны уже устоявшиеся представления о развитии фотоискусства.

Сегодня феномен фотографии неплохо изучен такими научными дисциплинами, как социология, психология, философия, культурология, однако с точки зрения теории искусствознания к фотографии чаще применяются понятия изобразительного искусства, она недостаточно изучена как самостоятельное художественное явление. Фотография на протяжении всей истории своего существования воспринималась по отношению к искусству в целом с различных позиций. В разное время теми или иными исследователями и критиками она понималась и как обособленное культурное явление, и как раздел изобразительного искусства, также к фотографии применялся термин «техническое искусство», где она выступала в качестве основы для прочих технических искусств — кино и телевидения. Каждый из существующих подходов к феномену фотографии в рамках гуманитарных и социальных наук выбирает различные отправные точки для ее изучения, что обнаруживает некоторую разобщенность этих подходов. Исствоведение же, как правило, не выходит за рамки анализа фотоизображений и художественных практик фотографии. На трудности построения общей схемы, отвечающей истории фотографии, которая заключается в укоренившихся подходах истории искусства, с «квазибиологической периодизацией», т. е. с разделением периодов рождения, зрелости и упадка, в частности, указывает М. Фризо [1, с. 9–14]. На наш взгляд, в условиях видового и типологического усложнения фотоискусства ощущается необходимость разработки новых критериев оценки фотографии различных периодов и новой концепции, которая позволит при искусствоведческом изучении фотоискусства объединить различные направления исследований.

Дроздова-Пичурина Надежда Николаевна, аспирант, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; e-mail: hoffnung4@yandex.ru

В основе исследования лежит гипотеза о том, что фотография как вид искусства может быть рассмотрена с точки зрения художественных парадигм фотоискусства, которые, в свою очередь выступает главным *объектом* исследования.

Цель настоящего исследования — формирование и обоснование концепции художественных парадигм фотоискусства.

В соответствии с поставленной целью исследования выделяются следующие *задачи*:

1) опираясь на уже существующие исследования фотографии, воспользоваться методологией, ранее не применявшейся к анализу фотоискусства, а именно парадигмальным подходом;

2) дать научное определение понятию «художественная парадигма фотоискусства»;

3) отобрать признаки, структурирующие художественную парадигму фотоискусства;

4) создать теоретическую структуру художественных парадигм фотоискусства, в соответствии с которой возможна их типологизация.

Термин «парадигма» имеет широкий спектр значений и применяется в различных областях гуманитарного знания, таких как педагогика, эстетика, культурология. Адаптация парадигмального подхода к искусствоведческим исследованиям не имеет широкого распространения.

В искусствоведении имеется всего один из наиболее проработанных методологически и терминологически исследований, построенных на парадигмальном подходе, — это труд Г.Г. Дадамяна «Атлантида советского искусства. 1917–1991». Опираясь на концепцию научных парадигм основоположника парадигмального подхода Т. Куна, автор предлагает понимать парадигму как «систему господствующих общественных представлений (и соответствующую ей систему социального поведения) конкретного исторического времени» [2, с. 25]. Также он замечает, что «в каждой парадигме социальное бытие образует единое историческое и духовное пространство со своими приоритетными идеями, которые воздействуют на тенденции художественного процесса конкретного времени и, в известной степени, на развитие искусства. Научный конструкт — парадигма — дает возможность объективного описания характеристик социальной психологии общества, его норм, ценностей, идей, идеалов и систем поведения» [2, с. 25]. Внимание в работе Г.Г. Дадамяна сосредоточено на парадигме как таковой и предполагает определения понятий «художественная парадигма» или «парадигма художественности».

Парадигмы художественности рассматривает в своих работах филолог В.И. Тюпа. Он использует понятие «культурных парадигм художественности» применительно к литературоведческой практике также по аналогии с парадигмами научности Т. Куна. «Парадигмы художественности далеко не сводятся к творческим программам деятелей искусства. Это, скорее, рецептивные „программы“ воспринимающего сознания, которому принадлежит решающая роль в организации творческого процесса (писатель является первоочитателем своего текста, облеченным властными редакторскими полномочиями)» [3]. При этом В.И. Тюпа напрямую соотносит парадигмы художественности с историческими художественными направлениями, такими как классицизм, романтизм и т. д.

В отношении фотоискусства термин «парадигма» используется крайне редко. В основных выводах исследования «Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства» А.Н. Фоменко указывает на формирование в начале 1920-х годов новой художественной парадигмы, «составными частями которой были, с одной стороны, программа перехода от автономных форм искусства к формам

производственно-утилитарным, а с другой — освоение фотографической техники» [4, с. 10]. В этом случае контекст не отражает специфики использования термина «парадигма», который, по всей видимости, может выступать тождественным таким понятиям, как «образец», «тип», «модель». Подходом, некоторым образом концептуализирующим фотографию, выступает подход Р. Сарторти. Анализируя советскую фотографию сталинской эпохи, автор указывает на противоборство фотокультуры I, т. е. «фотографии авангарда, объявленной „новым видением“» [5, с. 145], и фотокультуры II, т. е. «фотографии, сформировавшей эпоху сталинизма» [5, с. 145]. Это разделение проводится по аналогии с культурой I и культурой II В. Паперного и не предусматривает разработки концепции, применимой для исследования всего исторического развития фотоискусства.

Применение же парадигмального подхода позволяет нам эффективно исследовать фотоискусство в его исторической динамике, при этом мы исходим из понимания парадигмы как исходной *концептуальной схемы*, модели постановки проблем и их решения, господствующих в течение определенного исторического периода. Выявление парадигмальных процессов фотоискусства в целом может служить методологической основой для изучения фотографии как вида искусства.

В исследовании художественных парадигм фотоискусства мы придерживаемся мнения, что необходимо обобщить опыт указанных выше авторов, применявших парадигмальный подход, и вывести специфическое определение, подходящее для фотоискусства. *Художественная парадигма фотоискусства — это целостное представление о смысле, значении, сути и цели фотографии в широком ее понимании, реализованное в конкретном художественно-историческом контексте и выраженное посредством господствующего художественного метода.*

Парадигмальный подход в искусствоведении позволяет отказаться от элитарных установок искусствознания, т. е. художественное явление должно рассматриваться в одинаковой степени на примере как известных, выдающихся проявлений, так и маргинальных. В случае с фотографией наряду с произведениями признанных мастеров рассматриваются, например, работы любителей.

При отборе признаков, структурирующих каждую парадигму, мы будем руководствоваться тремя условиями, обозначенными Г. Г. Дадамяном:

- выбранный признак должен присутствовать во всех парадигмах;
- он должен быть репрезентативным, т. е. в достаточной и необходимой мере отражать специфику каждой из парадигм. В случае взаимозаменяемости нескольких признаков исследователь вправе выбрать тот из них, который, по его мнению, наиболее точно, ярко и выпукло выражает специфику целого — парадигмы;
- совокупность признаков должна как можно полнее воспроизводить разнообразие социальной и художественной жизни в каждой из парадигм.

Лишь в этом случае парадигма способна с достаточной полнотой отражать специфический контекст своего социального времени. Применительно к фотоискусству такой подход позволяет провести анализ в общественном и идеологическом контекстах.

Для плодотворного анализа фотографии и выделения типов художественных парадигм фотоискусства необходимо классифицировать выявленные признаки. В качестве методологической основы для создания теоретической структуры художественных парадигм фотоискусства, в пределах которой возможно было бы рассматривать любую из подобных парадигм, нами выбрана концепция исторической типологии Б. М. Бернштейна, которая соединяет структурный и исторический подходы. Ценность подхода

Б. М. Бернштейна для нашего исследования заключается в том, что он позволяет построить типологию художественных парадигм фотоискусства. Таким образом, за основу построения структуры мы берем построение историко-типологических моделей. Для этого Б. М. Бернштейн предлагает использовать представление о трех классах, служащих фундаментом для упорядочивания типоразличительных признаков художественной культуры. На наш взгляд, эти классы могут быть переложены с известной долей схематичности на художественные парадигмы фотоискусства, с тем чтобы на их основе разработать специфическую классификацию в соответствии с объектом исследования.

Таким образом, при упорядочивании типоразличительных признаков художественных парадигм фотоискусства можно выделить три группы системных параметров, по которым будет осуществляться выделение основных типов художественных парадигм фотоискусства. Характеристики, меняющиеся от типа к типу, Б. М. Бернштейн определяет как общие, или несобственные (признаки первого класса), хотя они не отвлеченные, а входят в ткань рассматриваемого явления. Признаки второго класса (определяемые как собственные) характеризуют автономность развития анализируемой системы, специфику развертывания и трансформации ее структуры. Наконец, признаки третьего класса (признаки отношения) фиксируют процессуальную сторону отношения исследуемого явления к системному целому (культуре) и к остальным его подсистемам [6].

Под общими признаками типов художественных парадигм фотоискусства нами подразумеваются причины и условия формирования каждой из них. В этом классе рассматриваются главным образом философско-эстетическая программа исторического времени, предпосылки к формированию типа парадигмы. В общем виде можно представить эти признаки как эмерджентные, т. е. как признаки целостности парадигмы, не присущие составляющим ее элементам, рассматриваемым отдельно, вне парадигмы. В первом классе можно выделить такие признаки, как круг культурных и политических идей, социальная и художественная сверхзадачи, которые ставило время, теоретические обоснования фотографии как вида искусства, определение ее основных функций. Очевидно, что идеи фотоискусства коррелировали с социальными идеями, а также с изменениями эстетических концепций и идей искусства в целом, взаимоотношений власти и искусства, культурной политики. Таким образом, анализ признаков первого класса направлен на выявление контекстных и причинных характеристик художественной парадигмы фотоискусства.

Собственными признаками каждого из типов художественной парадигмы фотоискусства (признаками второго класса) выступают прежде всего техника и художественный метод. Развитие фотографической техники составляет основу для реализации художественного замысла автора — это та характеристика, которая обуславливает возможности проявления любой из парадигм фотоискусства. Художественный метод — это доминанта каждого из типа парадигм в смысле ее выражения. Стоит отметить, что понимание нами «художественного метода» основывается на утверждении Ю. Б. Борева о том, что «эта категория характеризовала способ образного мышления, его исторически обусловленный тип, на формирование которого определяющее воздействие оказывают три фактора: 1) эстетическое богатство действительности, 2) мирозерцание художника, 3) художественно-мыслительный материал, накопленный в предшествующие эпохи (традиции, на которые художник опирается)» [7, с. 21]. Также акцент делается на социальном и историческом времени. В связи с этим мы будем анализировать степень унифицированности приемов, выразительных средств, а также темы, сюжеты, обра-

зы, композиции, которые были доминантными в каждом из типов. Необходимо также учитывать, что в каждой из парадигм фотограф мог действовать не только в пределах теоретически обоснованного конкретного художественного метода, но и выходя за его границы или не следуя принципам единого художественного метода вообще.

Признаки отношений (признаки третьего класса) в общем виде можно обозначить как социокультурные и художественные связи. Таким образом, задачей выявления этих признаков становится характеристика бытования фотопроизведений. Здесь важно рассматривать такие понятия, как «норма», которая выражалась в регламентации допустимых и недопустимых объектов съемки; «ценность»; «идейность». Важна также степень допустимого проявления авторского начала в произведении. Культурно-содержательные смыслы произведений при анализе признаков третьего класса рассматриваются не как факультативные, а в общей системе художественной парадигмы фотоискусства.

Универсальность каждого типа художественной парадигмы фотоискусства позволяет дифференцированности проявлений этих типов обретать смысл именно потому, что различия обретают смысл только внутри определенной системы понятий.

Стоит также учитывать, что любой тип парадигмы неоднороден. Он включает в себя элементы предыдущего и последующего типов, осуществляя таким образом возможность художественного плюрализма.

Каждый из типов художественной парадигмы фотоискусства реализуется в доминантном для этого типа художественном методе, как было показано выше. Но помимо этого реализация самих произведений происходит посредством их репрезентации как произведений искусства в пространстве художественной коммуникации.

Предлагаемая в нашем исследовании концепция художественных парадигм фотоискусства существенно отличается от уже существующих научных концепций и подходов к изучению фотографии. Парадигмальный подход к фотоискусству позволяет раскрыть более широкий круг вопросов развития фотографии, рассматривая историческую, эстетическую, техническую, художественную и идеологическую составляющие, и при этом отойти от квазибиологической позиции истории искусства, в искусствоведческом исследовании объединить уже существующие подходы. Принцип выявления типов художественных парадигм фотоискусства с помощью предложенного анализа по трем классам признаков может служить методологической основой для изучения фотографии как вида искусства на всех исторических этапах ее развития.

Литература

1. *Фризо М.* Вступление: век света // Новая история фотографии / под. ред. М. Фризо. М.: Machina, 2009. 334 с.
2. *Дадамян Г. Г.* Атлантида советского искусства. 1917–1991. М.: ГИТИС, 2010. Ч. 1. 1917–1932. 521 с.
3. *Тюпа В. И.* Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс: коммуникация — Образование — Культура. 1997. № 3–4. URL: http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm (дата обращения: 30.09.2012).
4. *Фоменко А. Н.* Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства: автореф. дис. ... д-ра иск. СПб., 2009. 32 с.
5. *Сарторти Р.* Фотокультура II, или «Верное видение» // Советская власть и медиа: сб. ст. / под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсгена. СПб.: Академический проект, 2005. С. 145–163.
6. *Бернштейн Б. М.* Принципы построения исторической типологии художественной культуры // Художественная культура в докапиталистических формациях: структурно-типологическое исследование / науч. ред. М. С. Каган. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 303 с.
7. *Борев Ю. Б.* Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. М.: АСТ: Олимп, 2008. 478 с.

Статья поступила в редакцию 20 сентября 2012 г.