

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАДИГМЫ ФОТОИСКУССТВА: МЕТОДОЛОГИЯ АНАЛИЗА

*Предлагается способ изучения фотоискусства с точки зрения концепции художественных парадигм. Автор опирается на работы Г.Г. Дадамяна, В.И. Тюпы, Б.М. Бернштейна, применяющих парадигмальный подход к исследованию искусства и художественной культуры. Обоснована возможность изучения художественных парадигм фотоискусства.*

**Ключевые слова:**

*методология, фотография, фотоискусство, художественная парадигма фотоискусства.*

На протяжении XX века фотография являлась едва ли не наиболее востребованной формой художественного творчества. Интерес искусствоведения к работам о фотографии обусловлен несколькими факторами. Во-первых, формированием различных концепций фотографии и богатым теоретическим материалом, накопленным критиками, философами, социологами, визуальными антропологами.

Во-вторых, анализ фотографии как социокультурного и художественного феномена позволяет совмещать различные методы и подходы, привлекать в искусствоведение накопленный другими науками опыт, обогащая искусствоведческую методологию.

В-третьих, существующие научные концепции на сегодняшний день легитимизируют фотографию в качестве объекта искусствоведческого исследования.

И, наконец, при кажущейся на первый взгляд полноте уже изученного материала, история фотографии позволяет находить все новые источники информации, на основе которых могут быть сделаны не только локальные открытия, но и переоценены или проанализированы с новой стороны уже устоявшиеся представления о развитии искусства.

На данном этапе феномен фотографии наиболее изучен такими дисциплинами как социология, психология, философия, культурология, но недостаточно изучен как самостоятельное художественное явление. Фотография на протяжении всей истории своего существования воспринималась по отношению к искусству в целом с разных точек зрения.

Фотографию понимали и как обособленное культурное явление, и как разновидность изобразительного искусства, также к фотографии применялся термин «техническое искусство», а фотографию рассматривали 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 подходов к ее изучению. Искусствоведение же, как правило, не выходит за рамки анализа фотоизображений и художественных практик фотографии.

На трудности построения общей схемы истории фотографии на базе укоренившихся подходах истории искусства с ее «квазибиологической периодизацией», то есть разделением периодов рождения, зрелости и упадка, указывает М. Фризо [4].

На наш взгляд, в условиях видового и типологического усложнения фотоискусства ощущается необходимость разработки новых критериев оценки фотографии и разработки новой концепции, которая позволит в рамках искусствоведческого изучения фотоискусства объединить различные направления исследований.

В данной статье мы рассматриваем возможность парадигмального подхода в изучении фотоискусства. Для этого необходимо, во-первых, опираясь на уже существующие исследования фотографии, воспользоваться методологией, ранее не применявшейся к анализу фотоискусства, а именно, парадигмальным подходом и обосновать его выбор; во-вторых, дать научное определение понятию «художественная парадигма фотоискусства»; в-третьих, отобрать признаки, структурирующие художественную парадигму фотоискусства; в-четвертых, структуру такой парадигмы, в соответствии с которой возможна историческая типологизация фотоискусства.

**Парадигмальный подход в искусствоведении и его применение к фотоискусству.** Термин «парадигма» имеет широкий спектр значений и применяется в различных областях гуманитарного знания, таких как педагогика, эстетика, культуроло-

гия. В искусствоведческих исследованиях парадигмальный подход не имеет широкого распространения.

В искусствоведении одним из самых методологически и терминологически проработанных исследований, построенных на парадигмальном подходе, является труд Г.Г. Дадамяна «Атлантида советского искусства. 1917–1991». Опираясь на концепцию научных парадигм Т. Куна, автор предлагает понимать парадигму как «систему господствующих общественных представлений (и соответствующую ей систему социального поведения) конкретного исторического времени» [3, 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» [3, с. 25]. Внимание в работе Г.Г. Дадамяна сосредоточено на парадигме как таковой и предполагает определение понятия «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)» [6]. При этом В.И. Тюпа напрямую соотносит парадигмы художественности с историческими художественными направлениями, например классицизмом, романтизмом 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 художествен-

ной парадигмы, «составными частями которой были, с одной стороны программа перехода от автономных форм искусства к формам производственно-утилитарным, а с другой – освоение фотографической техники» [7, с. 10]. В данном случае термин «парадигма» не является ключевым.

Р. Сарторти в рамках анализа советской фотографии сталинской эпохи автор указывает на противоборство фотокультуры-I, то есть «фотографии авангарда, объявленной “новым видением”» [5, с. 145], и фотокультуры-II, то есть «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.

Представление о парадигмах задает определенную область ценностных ориентиров. Применение парадигмального подхода позволяет нам решить ряд задач. Прежде всего, эффективно исследовать фотоискусство в его исторической динамике. В рамках данного исследования мы исходим из понимания парадигмы как исходной *концептуальной схемы*, модели постановки проблем и их решения, господствующих в течение определенного исторического периода.

Также выявление парадигмальных процессов может служить методологической основой для изучения фотографии как вида искусства. Парадигмальный подход в искусствоведении позволяет отказаться от элитарных установок искусствознания, таким образом, художественное явление должно рассматриваться в одинаковой степени как на примере известных, выдающихся проявлений, так и на примере маргинальных. В случае с фотографией наряду с произведениями признанных мастеров рассматривается, например, фотолюбительство.

**Определение художественной парадигмы фотоискусства.** В исследовании художественных парадигм фотоискусства мы придерживаемся мнения, что необходимо обобщить опыт указанных выше авторов, применявших парадигмальный подход, и вывести специфическое определение, применимое для фотоискусства.

Таким образом, 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.

**Методология построения типологии художественных парадигм фотоискусства.** 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 более полно воспроизводить разнообразие социальной и художественной жизни в каждой из парадигм. Лишь в этом случае парадигма способна с достаточной полнотой отражать специфический контекст своего исторического времени. В случае с фотоискусством 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, по которой возможно было бы рассматривать любую из подобных парадигм, нами выбрана концепция исторической типологии Б.М. Бернштейна, подход которого соединяет структурный и исторический подходы.

Ценность подхода Б.М. Бернштейна заключается в том, что он позволяет построить типологию художественных парадигм фотоискусства. Таким образом, за основу построения структуры мы берем построение историко-типологических моделей. В качестве основы такого членения Б.М. Бернштейн предлагает представление о трех классах, служащих основой для упорядочивания типоразличительных признаков художественной культуры. На наш взгляд, эти классы могут быть переложены с известной долей схематичности на историю фотоискусства, и на их основе разработана специфическая классификация в соответствии с объектом исследования.

Таким образом, можно выделить три группы системных параметров, по кото-

рым будет осуществляться выделение основных типов художественных парадигм фотоискусства. Эти характеристики, меняющиеся от типа к типу, Б.М. Бернштейн определяет как общие или несобственные (признаки первого класса), хотя они не являются отвлеченными, 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 [1].

К общим признакам художественных парадигм фотоискусства (признакам первого класса) нами относятся компоненты, составляющие философско-эстетическую программу исторического времени, которая задает всей системе эмерджентность. Это круг культурных и политических идей, присущие историческому времени социальные и художественные сверхзадачи, теории.

Очевидно, что идеи фотоискусства коррелировали с социальными идеями, а также с изменениями эстетических концепций, взаимоотношениями 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) являются, прежде всего, техника и художественный метод. Развитие фотографической техники является основой для реализации художественного замысла автора, это та характеристика, которая обуславливает возможность 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)» [2, с. 21].

Также акцент делается на социальном и историческом времени. В этой связи можно анализировать степень унифицированности приемов, выразительных средств, а также темы, сюжета, образа, композиции, которые являлись доминантными.

Необходимо также учитывать, что в каждой из парадигм фотограф мог действовать не только в рамках теоретически обоснованного конкретного художественного метода, но и выходить за рамки или не следовать 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 произве-

дений при анализе признаков третьего класса рассматриваются не как факультативные, а в общей системе художественной парадигмы фотоискусства.

Стоит также учитывать, что любой тип парадигмы неоднороден. Он включает в себя элементы предыдущего и последующего типов, таким образом, осуществляя 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 репрезентаций как произведений искусства в пространстве художественной коммуникации.

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, объединить уже существующие подходы.

### Список литературы:

- [1] 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.
- [2] Боров Ю.Б. Социалистический реализм: взгляд современника и современный взгляд. – М.: АСТ: Олимп, 2008. – 478 с.
- [3] Дадамян Г.Г. Атлантида советского искусства. 1917–1991. Ч.1. 1917–1932. – М.: Российская академия театрального искусства – ГИТИС, 2010. – 521 с.
- [4] Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. – М.: Machina, 2008.
- [5] Сартори Р. Фотокультура II, или «верное видение» // Советская власть и медиа: сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнген. – СПб.: Академический проект, 2005. – С. 145–163.
- [6] Тюпа В.И. Парадигмы художественности (конспект цикла лекций) // Дискурс: Коммуникация – Образование – Культура. – 1997, № 3–4. – Интернет-ресурс. режим доступа: [http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34\\_22.htm](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm) (30.09.2012)
- [7] Фоменко А.Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства / Автореф. дисс. ... докт. искусствовед. – СПб., 2009. – 32 с.