

*Н. Н. Дроздова-Пичурина*

Победитель конкурса поддержки публикационной активности молодых исследователей (проект 3.1.2, ПСР РГПУ им. А. И. Герцена)

## МЕТОДОЛОГИЯ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПАРАДИГМ СОВЕТСКОГО ФОТОИСКУССТВА 1920–1930-х годов

*Статья посвящена формированию и обоснованию методологии изучения художественных парадигм советского фотоискусства 1920–1930-х годов. Актуальность избранной темы связана с необходимостью разработки новых критериев оценки фотографии различных периодов и концепции, которая позволит в рамках искусствоведческого изучения фотоискусства объединить различные направления исследований. Автором дано научное определение понятию «художественная парадигма фотоискусства», отобраны признаки, структурирующие художественную парадигму фотоискусства, создана теоретическая структура художественных парадигм фотоискусства, в соответствии с которой возможна их дальнейшая типологизация. В рамках разработки концепции художественных парадигм фотоискусства предложена методология изучения художественных парадигм советского фотоискусства 1920–1930-х годов.*

**Ключевые слова:** художественная парадигма фотоискусства; советская фотография; методология.

*N. N. Drozdova-Pichurina*

## Methodology of art Paradigms studies of Soviet Photography of 1920S-1930S

*The article focuses on the development and justification of the methodology of art paradigms studies of Soviet photography in 1920s-1930s. The relevance of the theme is associated with the need in developing new criteria for evaluating photographs from various periods and concepts that will allow to combine different areas of research of art history studying in the art of photography. A definition of the term “art paradigm of photography “ has been suggested and the features that structure the artistic paradigm of photography have been selected; a theoretical framework of artistic paradigms of photography according to which the further typology is possible has been established. A methodology of art paradigms studies of Soviet photography in 1920s–1930s is proposed.*

**Keywords:** artistic paradigms in photographic art; soviet photography; methodology.

Искусствоведческое изучение фотографии советского периода сопряжено с рядом трудностей дисциплинарного характера. В частности, с невозможностью игнорировать

политические, идеологические, социальные реалии, которые сыграли одну из ключевых ролей в становлении и формировании фотоискусства первых послереволюционных де-

десятилетий. Перед исследователями встает проблема выбора методологии изучения советской фотографии как вида искусства, которая позволит учесть все закономерности, в соответствии с которыми условия социального времени определяли выбор различных путей ее развития.

В основе предлагаемой в статье методологии лежит гипотеза о том, что фотография как вид искусства может быть рассмотрена с точки зрения художественных парадигм фотоискусства. Парадигмальный подход, который является системным, 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.

Концепция художественных парадигм фотоискусства, предлагаемая в данной статье, существенно отличается от уже существующих научных концепций и подходов к изучению фотографии. Парадигмальный подход к фотоискусству позволяет раскрыть более широкий круг вопросов развития фотографии в рамках рассмотрения исторической, эстетической, технической, художественной и идеологической составляющих и при этом отойти от квазибиологической позиции истории искусства, в рамках искусствоведческого исследования объединить уже существующие подходы, а также исследовать фотоискусство в его исторической динамике. Представление о парадигмах задает определенную область ценностных ориентиров.

Рабочее определение художественной парадигмы, необходимое для дальнейшего исследования проблем методологии, можно сформулировать следующим 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.*

В соответствии с концепцией Б. М. Бернштейна, признанной эффективной для исследования явлений художественной культуры в их историческом развитии, могут быть выделены три группы системных параметров, по которым осуществляется выявление основных типов художественных парадигм фотоискусства. Рассмотрим каждую из групп типоразличительных признаков применительно к исследуемому феномену фотоискусства 1920–1930-х гг.

#### ***Общие признаки типов художественных парадигм фотоискусства***

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, то есть признаки целостности парадигмы, не присущие составляющим ее элементам, рассматриваемым отдельно, вне парадигмы. В рамках первого класса 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. Таким образом, анализ признаков первого класса направлен на выявление контекстных и причинных характеристик художественной парадигмы фотоискусства.

Очевидно, что идеи советского фотоискусства 1920–1930-х годов коррелировали с социальными идеями, а также с изменениями эстетических концепций и идей искусства в целом, со взаимоотношениями власти и искусства, культурной политики. В первые два десятилетия советской власти наблюдается распад традиционного мировоззрения, поступательное, но кардинальное изменение картины мира. Новые «советские» эстетические и этические ценно-

сти приходят на смену дореволюционным. Масштабное переустройство культуры позволяет характеризовать ее как культуру переходного периода (этот термин был употреблен еще Л. Троцким) с присущим ей переходным состоянием. В этот период прослеживается очевидная смена культурных парадигм и переход от привычной литературоцентричности культуры к настоящей визуальной экспансии. Фотография перестает занимать маргинальное место в культурном пространстве. С периферийных позиций она перемещается в самый центр конструирования знаковой системы советской культуры.

#### ***Собственные признаки типов художественных парадигм фотоискусства***

Собственными признаками каждого из типов художественной парадигмы фотоискусства являются, прежде всего, техника и художественный метод. Развитие фотографической техники является основой 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)» [2, с. 21]. Также акцент делается на социальном и историческом времени. В этой связи мы будем анализировать степень унифицированности приемов, выразительных средств, а также темы, сюжета, образа, композиции, которые являлись доминантными в каждом из типов. 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 отношения типов художественных парадигм фотоискусства***

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.

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 репрезентации как произведений искусства в пространстве художественной коммуникации.

Историко-типологическая модель развития советской фотографии 1920–1930-х годов, на наш взгляд, представлена тремя основными типами художественных парадигм фотоискусства. Первый тип — «живописный», формирование которого начинается еще в дореволюционный период, причем этот процесс коррелирует с общей

тенденцией развития представлений о фотографии в Европе и в Америке. Основной тезис живописного типа можно сформулировать следующим образом: фотография — это искусство. Главной задачей здесь являлось доказать, что фотография — это тоже искусство, наряду с живописью и графикой модернизма. Способ реализации живописного типа — следование методам живописи, для чего характерно использование мягкорисующей оптики, различных фильтров, обильная ретушь и художественная обработка позитивов. В качестве доминантного художественного метода живописного типа может быть исследован пиктореализм в фотографии, который в советский период был представлен такими фотохудожниками, как Н. И. Свищов-Паола, А. Д. Гринберг, Ю. П. Еремин, В. И. Улитин, С. К. Иванов-Аллилуев. Это направление, которое искусствоведом И. Соколовым в серии статей «Фотография как искусство» [5] характеризуется как «импрессионистское», или как «старая школа» в 1920-х годах, безусловно, уже не актуально с политической точки зрения. Но относительная лояльность к мастерам, их безусловный авторитет в фотографическом мире, а также неимение сложившейся сколь-нибудь определенной системы представлений о специфике «советской» фотографии позволили данному типу занимать ведущую роль, как минимум, до середины 1920-х годов.

Второй тип — «технологический». Формирование данного типа художественной парадигмы советского фотоискусства связывается нами с перестройкой всего художественного поля 1910–1920-х годов, его идеологии (в широком смысле), когда как раз закладываются его основы. Его главная задача — доказать, что фотография — искусство будущего, способное не только конкурировать, но и вытеснить и заменить живопись как отживший рудимент культуры. Основной способ реализации в этом случае — поиски собственного языка фотографии. Как теория, так и практика данного

типа связана, прежде всего, с именами теоретиков авангардного искусства (А. М. Родченко, Густава Клуциса, Эль Лисицкого и др.). Как пишет А. Н. Фоменко: «Фотография отождествлялась с поверхностным, механическим копированием реальности, концентрирующим в себе худшие качества традиционного искусства. Авангард же противопоставлял этому, с одной стороны, исследование языка искусства в его автономности и «непрозрачности», с другой же — идеологию свободного формотворчества, не ограниченного необходимостью отображать существующий порядок вещей. В рамках этой идеологии и сформировалась концепция жизнестроения, что делает проблему конвергенции авангарда и фотографии особенно интригующей» [7]. Таким образом, фотоавангард становится доминантным художественным методом, который главным образом проявился в работах группы «Октябрь».

Третий тип — «социально-конструирующий», главной задачей которого было поставить фотоискусство на службу социальной идее. Целью данного типа было формирование не художественного, а социального переживания, подтолкнуть зрителя к нужной трактовке действительности в соответствии с требованиями социалистической идеологии. Преобладающие в данном случае репортажные документальные снимки отражали советскую действительность с точки зрения политических интересов власти, а благодаря очевидной зависимости фотографии от визуальной данности природы (объекта) они и воспринимались зрителем как тождественные реальности. Реальность в фотографии этого типа парадигм — проявление советской идеологии, выраженной в знаковой форме при помощи программного выбора фиксируемых объектов. Доминантным художественным методом типа был соцреализм в фотографии, представления о котором начинают складываться в самом начале 1930-х годов. Политическая целесообразность, приемлемость сюжетов и тем, спо-

способность служить агитации и пропаганде не только позволили социально-конструирующему типу занять лидирующее положение в советском фотоискусстве в 1930-х годах, но и закрепиться в нем на несколько десятилетий.

Концепция историко-типологических моделей в исследовании художественных парадигм советского фотоискусства представляет собой методологическую основу для тщательного исследования отдельных фрагментов фотоискусства и его репрезентации в пространстве художественной коммуникации.

Итак, в рамках разработки концепции художественных парадигм фотоискусства нами была предложена методология изучения художественных парадигм советского фотоискусства 1920–1930-х годов. Данная методология базируется на принципе типологизации признаков парадигм, каждый из которых предлагается исследовать по трем группам системных параметров: общие признаки типа (причины и условия формирования), собственные признаки типа (техника и художественный метод), признаки отношения типа (социокультурные и художественные связи).

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бернштейн Б. М.* Принципы построения исторической типологии художественной культуры // Художественная культура в докапиталистических формациях: Структурно-типологическое исследование / Научн. ред. М. С. Каган. Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. 303 с.
2. *Борев 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. *Сарторти Р.* Фотокультура II, или «верное видение» // Советская власть и медиа: Сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2005. С. 145–163.
5. *Соколов И.* Фотография как искусство // Фотограф. 1928, № 5–6. С. 195–204; № 9–10. С. 259–267; № 11–12. С. 323–326.
6. *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](http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse34_22.htm) (дата обращения: 30.09.2012).
7. *Фоменко А. Н.* Русский фотоавангард // Наше Наследие. 2007. № 81. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (дата обращения: 30.01.2013).
8. *Фоменко А. Н.* Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства: Автореф. дис. ... д-ра искусствовед. СПб., 2009. 32 с.

### REFERENCES

1. *Bernshtejn B. M.* Printsipy postroenija istoricheskoj tipologii hudozhestvennoj kul'tury // Hudozhestvennaja kul'tura v dokapitalisticheskih formatsijah: Strukturno-tipologicheskoe issledovanie / Nauch. red. M. S. Kagan. L.: Izd-vo LGU, 1984. 303 s.
2. *Borev Ju. B.* Sotsialisticheskij realizm: vzgljad sovremennika i sovremennyj vzgljad. M.: AST: Olimp, 2008. 478 s.
3. *Dadamjan G. G.* Atlantida sovetskogo iskusstva. 1917–1991. Ch. 1. 1917–1932. M.: Rossijskaja akademija teatral'nogo iskusstva — GITIS, 2010. 521 s.
4. *Sartorti R.* Fotokul'tura II, ili «vernoe videnie» // Sovetskaja vlast' i media: Sb. st. / Pod red. H. Gjuntera i S. Hjensgen. SPb.: Akademicheskij proekt, 2005. S. 145–163.
5. *Sokolov I.* Fotografija kak iskusstvo // Fotograf. 1928, № 5–6. S. 195–204; № 9–10. S. 259–267; № 11–12. S. 323–326.

6. *Tjupa V. I.* Paradigmy hudozhestvennosti (konspekt tsikla leksij) // Diskurs: Kommunikatsija—Obrazovanie—Kul'tura. 1997. № 3–4. — URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/discourse3422.htm> (data obraschenija: 30.09.2012).
7. *Fomenko A. N.* Russkij fotoavangard // Nashe Nasledie. № 81, 2007. — URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php>. (data obraschenija: 30.01.2013).
8. *Fomenko A. N.* Poetika sovetskogo fotoavangarda i kontseptsija proizvodstvenno-utilitarnogo iskusstva: Avtoref. diss. ... doktora iskusstvovedenija. SPb., 2009. 32 s.

*E. P. Ray*

Победитель конкурса поддержки публикационной активности молодых исследователей (проект 3.1.2, ПСР РГПУ им. А. И. Герцена)

## ПАССИОНЫ: ИСТОРИЯ И ЧЕРТЫ ЖАНРОВОГО АРХЕТИПА

*Статья посвящена жанру пассиона («Страстей») в европейской музыке. Описываются основные этапы формирования жанра, кратко охарактеризованы его различные исторические типы. Автором выделены и проанализированы главные черты жанрового архетипа пассиона.*

**Ключевые слова:** пассион, исторические типы, жанровый архетип.

*E. Rau*

## The Passions: History and features of a genre archetype

*The article is devoted to the genre of Passions in European music. The main stages of the genre are described, and a brief description of the historical types of Passions is provided. In this paper the main features of the genre archetype of Passions have been identified and analyzed.*

**Keywords:** passion, historical types, genre archetype.

Пассионы («Страсти») — уникальное музыкальное явление, оказавшее огромное влияние на всю европейскую культуру. Жанр пассионов, существуя на протяжении длительного времени, претерпевал многочисленные изменения, обусловленные различными историческими причинами — сменой господствующего мировоззрения и художественного стиля эпохи, национальными и индивидуальными композиторскими особенностями. Вместе с тем, несмотря на наличие этих изменений, можно говорить о постоянных чертах, присущих пас-

сионам в целом как жанру. Эти особенности не всегда относятся к собственно музыкальным признакам, часто они имеют обобщенный, надмузыкальный характер. Представляется возможным назвать эту совокупность значимых и практически неизменных свойств пассионов жанровым архетипом. Понятие жанрового архетипа заимствовано нами из литературоведения, где оно используется достаточно часто. Термин «жанровый архетип» употребляется в значении «наиболее общая, переходящая из произведения в произведение совокупность