

познания и самоизменения. Нерефлексирующий человек не в состоянии определить свое место в мире, уяснить смысл и цель своей жизнедеятельности. Рефлексия призвана предоставлять в распоряжение человека смысло-жизненные регуляторы, обладающие силой творческой и руководящей нормы, помогающие индивиду в нравственном самоопределении, оказывающие влияние на его внутреннее «Я», т. е. регуляторы, которые помогают строить свою личность. Важно научить индивида свободно мыслить, самостоятельно выстраивать свой жизненный путь, опираясь на нравственную систему ценностей.

Отсюда меняется роль и сущность гуманитарной подготовки, она выступает как базовая по отношению к профессиональной, так как способствует развитию личности через освоение культурных универсалий и общечеловеческих ценностей. В современном значении гуманизация синонимична гармонизации, преодолению одномерности человека. Мера развитости личности равна мере ее культуры, то есть способности понять другого и выразить себя.

В.В. Гудков

ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРОГРЕСС И ЭВОЛЮЦИЯ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ОБРАЗНОСТИ

Некоторые определения. Фотографический снимок, как и художественное произведение, представляет собой повествование, высказывание, послание (message), реализованное изобразительными средствами. Как всякое послание, оно должно характеризоваться тремя типами связей: с автором, с изображаемыми предметами и адресатом. Связь снимка с автором проявляется в выборе сюжета, расположении изображаемых объектов, тональности, характере освещения и других факторах. Именно в этом типе связи в наибольшей степени проявляется индивидуальность фотографа.

Связь снимка с предметами отражает то, как изображенные в данном снимке вещи, люди или элементы пейзажа соотносятся с реальными объектами. Несмотря на то, что слово «снимок» несет в себе ассоциативный оттенок слова «копия», нередки случаи, когда фотографическое изображение отличается от оригинала значительно больше, чем выполненное художником. По отношению к адресату фотографическое изображение, как и художественное, выступает как образ. Специалисты в области философии,

психологии и эстетики, как правило, уточняют: чувственный образ, подчеркивая тем самым, что воспринимается он человеческими органами чувств.

Образ в фотографии, а точнее образность как более общее понятие, по своему смыслу содержащее принципы формирования изображения, изменившиеся во времени и являются предметом нашего обсуждения.

Психологи понимают образ и как неразрывную цельность элементов материальной культуры. Собираение элементов в целое – важное свойство человеческого восприятия. В рамках этих представлений образ – обобщение чувственных данных, связывание, объединение их в законченную систему. Методы обобщения чувственных данных различны. Один из них состоит в объединении дискретных точек или объектов, несущих в себе минимум информации, в новый образ. Например, звезд – в созвездия. Понятно, что это объединение не случайно, и также понятно, по каким признакам оно происходит. Механизм объединения состоит в том, что некоторые чувственные данные, поставляемые одной сферой реальности, связываются между собой и ставятся в соответствие с объектом, принадлежащим совершенно другой сфере. Другой метод связывания основан на эмоциональной реакции зрителя. В данном случае определяющую роль играет настроение, впечатление, которое вызывает изображение. При этом все частности объекта не осознаются в отдельности, все детали интегрируются и объект воспринимается как единое целое. Примером может служить нарядность и привлекательность картины. Третий способ обобщения базируется на способности человека к логическому, абстрактному мышлению. Применительно к предмету нашего обсуждения логика рассматривает два понятия: предметы и абстракции. Предметы представляются конкретными вещами, а абстракции – признаками (атрибутами) той или иной вещи. При абстрагировании в объекте выделяются те или иные свойства вещи и они приобретают самостоятельную, самодовлеющую сущность. Язык чистых абстракций – это язык математики и естественных наук.

Художественный образ. Главным компонентом художественного образа считается идея, сущность, то есть абстракция, но не оторвавшаяся еще от материи. Следовательно, через образ осуществляется один из каналов познания окружающего мира. Известный психолог Дж. Брунер считает, что, познавая действительность, человек выходит за пределы полученной информации. Мысль об этом выходе очень важна. Дж. Брунер полагает, что описание можно свести к «такой совокупности высказываний, которая позволит... выйти за пределы» эмпирии и оно примет вид «мини-

мального набора утверждений, обеспечивающего ... воссоздание максимального числа неизвестных фактов» [1, с. 238]. Этот выход предполагает, что в работу включаются воображение и разум воспринимающего. С их помощью получатель информации делает выводы, расширяет смысловые границы сведениями, хранящимися в памяти, обогащает их аналогиями и ассоциациями, иногда весьма отдаленными по форме и содержанию.

Применительно к повествованию на языке образов можно утверждать, что основной задачей образа является включение логических и ассоциативных способностей воспринимающего. С.М. Эйзенштейн считал художественный образ «результатом, как бы сдерживающим сонм готовых разорваться динамических (метафорических) потенциальных черт [6, с. 355]. Иными словами, для художественного образа необходима максимальная насыщенность информацией даже малого фрагмента произведения. Глубина содержания образа определяется тем, сколь долго произведение будет интересно зрителю. О неисчерпаемости истинно художественного образа писал А.А. Федоров-Давыдов, называя это качество «картинностью». Содержание изображения «открывается зрителю в процессе рассматривания... Кажется, что слой за слоем снимается прозрачная пелена и ты все более и более проникаешь вглубь картины... Благодаря этому содержание изображения, жизнь образа постепенно развиваются по мере все более внимательного всматривания... Это постепенное развитие образа, его бытие во времени составляет один из основных признаков картинности, давая возможность смотреть произведение много раз, подолгу, бесконечно расширяя его содержание» [5, с. 530–531]. Живопись и фотография требуют от воспринимающего однотипных усилий. Поэтому в плане рассмотрения третьего типа связей и образа как его воплощения принципиальной разницы между этими видами искусств нет.

Три подхода. Способов создания «сонмов потенциальных черт» достаточно много, хотя можно выделить три основных. Рассмотрим их на примере развития живописи конца XIX – начала XX вв. По мнению А.А. Федорова-Давыдова эволюция изобразительного искусства в этот период проходила от доминирования жанровой картины к пейзажу, а затем к натюрморту. Движение от жанровой картины к натюрморту есть движение от предельно выраженной сюжетности через «полусюжетность» пейзажа к бессюжетности. Отметим, что в данном случае мы говорим о подходах, то есть методах, стилях, принципах: жанровом, пейзажном и натюрмортном, а не о жанровых картинах, пейзажах и натюрмортах как таковых.

В полотне, выполненном в жанровом стиле, изображенные персонажи являются участниками какого-либо события. Оно и является смысловым центром произведения. Интерьер, предметы обстановки, окружающая природа играют вспомогательную роль. В пейзажном подходе функции окружения повышаются – оно оказывается столь же значительным, как и изображенное событие, а зачастую, и более важным. Окружение не только комментирует изображаемые объекты, но определенным образом освещает изображаемые вещи. При этом фигуры действующих лиц не полностью теряют своей смысловой вес, но уже не являются центральными, а интегрируются в общую ткань полотна, которое воспринимается как ансамбль, созданный всеми элементами изображения. Такая «ансамблевость», согласно А.А. Федорову-Давыдову и есть основная черта пейзажного подхода. Подобный подход реализуется не только в пейзаже, но и в жанровых картинах, и даже в натюрморте. При натюрмортном подходе предмет воспринимается как самоценный – обладающий собственной выразительностью, независимо от события и ансамбля. Натюрмортный подход по А.А. Федорову-Давыдову есть «такое художественное восприятие и трансформация внешнего мира, при которых художник берет предметы (безразлично, «одушевленные» или «неодушевленные») в изолированном от среды и отвлеченном от их ... функций виде и комбинирует их в новых, свободных от природной значимости этих предметов сочетаниях. Эти сочетания могут быть или не быть сюжетно мотивированы, но если даже такая мотивировка и имеется, ее сюжетный смысл лежит вне первоначального смысла комбинируемых предметов» [5, с. 138]. При жанровом и пейзажном подходе экспрессия в большей степени зависит от изображаемого события и композиции ансамбля. В натюрмортном подходе экспрессивные элементы объекта художник может выразить лишь линией, колоритом, тоном. Поэтому для натюрмортного подхода характерен, как указывает А.А. Федоров-Давыдов, «рост живописности» [5, с. 141].

Светотпись XIX в. Фотография также освоила все три подхода. Высказывается мнение, что и последовательность освоения была той же самой, то есть жанр – пейзаж – натюрморт. На наш взгляд, это не совсем верно. Авторы, отстаивающие эту точку зрения, начинают свое рассмотрение в историческом плане со второй половины XIX в. По своей природе, высокой степени документальности фотография естественно стремится к жанровости. Однако из-за плохого качества фотоматериалов и вынужденных длительных экспозиций снимки представляли застывшие сюжеты с нарисованными задними планами. По этой причине данный период, а так-

же период зарождения фотографии – то есть конец первой половины XIX в. следует отнести к доминированию натюрмортного подхода. Лишь в результате замены стеклянных фотопластинок на ацетатную пленку фотоаппараты получили возможность фиксировать быстро протекающие процессы. Резко возросла оперативность работы. Этот период можно характеризовать как рождение фотожурналистики, для которой сюжет является основополагающим.

В живописи конца XIX в. переход от жанра к пейзажу означал замену проблемы объема проблемой пространства. Эту проблему фотографы тех времен решали особым методом, а именно монтажом нескольких фотографий. Печать осуществлялась с нескольких негативов, персонажи которых расставлялись с учетом законов линейной перспективы.

Пикториализм. Во времена, когда живописцы стремились к точной передаче состояния световой среды, в фотографии сформировалось течение, которое, кроме пикториализма, еще называют фотоимпрессионизмом в силу некоторой внешней близости к стилистике импрессионизма. *Pictorial* в английском языке означает *картинный*, поэтому пикториализм в его точном переводе следует понимать как картинность. Импрессионизм в живописи по словам П.В. Флоренского стремился создавать «сильное» пространство, где вещи «растягиваются, ... как дымовые призраки», а «материальная их начинка словно растекается в густой вязкой массе, каковой пространство ощущается» [2, с. 29]. Пикторреализм, в отличие от импрессионизма, не стремился точно передать состояния световой среды и моментальные их трансформации. Их сближает другое – и там, и здесь «сильное» пространство доминирует над «ослабленным» предметом, который в нем растекается, теряя определенные формы. К такой доминации фотография пришла не подражая живописи, а по внутренней логике развития: когда светопись технически смогла воспроизводить объем и глубину – стремление художественно обработать пространство было естественным, логически обоснованным шагом. Оттого у пикториалистов пейзаж стал ведущим жанром. Однако для них не свойственна ансамблевость подхода. На передний план выдвигается пространство, обладающее мягкой, неагрессивной, но настойчивой силой, способной обработать по своему усмотрению любую предметную форму.

Предметность пространства. Пикториализм по своему стилю резко противоречил художественным тенденциям уже 20-х гг. XX в. И хотя технические возможности еще были весьма ограничены, психологическое общество было готово к восприятию новых тенденций, заключающихся в ху-

дожественном восприятии и трансформации мира вещей, высвобождению предмета из под власти «сильного» пространства. В новой фотографии пространство «опредмечивается», то есть воспринимается как предмет или, более точно, через предмет. Предмет и пространство олицетворяют конечное и бесконечное. Соотношение предельного и беспредельного в фотографии может быть перестроено и даже перевернуто. Предмет в смысловом плане может оказаться беспредельным. Пространство, в свою очередь, может быть предельным, если оно измеряется предметами конечных размеров, или в нем выделяется какая-нибудь характеристика. Такой подход, по аналогии с ростом живописности, можно назвать ростом фотографичности. Выразительность кадра, его экспрессия становились творением фотографа, его композиционной интуиции, фантазии, умения оперировать светом, знанием свойств светочувствительного материала и технических возможностей камеры.

Уникальность образа. В кинематографической и фотографической среде бытует легенда о том, что реальность выразительна сама по себе – ее нужно только зафиксировать. Верящие в эту легенду считают, что для решения задач кино и фотографии достаточно репродуцировать действительность, чтобы произведение было глубоко содержательным. На примере многих произведений можно опровергнуть это высказывание. Подлинность фотографического сюжета не столько натуральна, выхвачена из жизни, сколько создана автором, а, значит, искусственна. Если мы верим в эту искусственную подлинность и эмоционально на нее реагируем, то фотография осознается нами как предмет искусства. Движение фотографии к сотворенной подлинности проходило параллельно с другими видами искусств. Проследить это можно по изменившемуся пониманию образности. В традиционном подходе в образности главенствует общее, типичное. В представлениях же А. Тарковского «рождение образа тождественно рождению уникального. Типическое ... как раз и находится в прямой зависимости от непохожего, единичного, индивидуального, заключенного в форме. Общее ... выступает как причина существования уникального явления» [4, с. 86]. Если вещь сохраняет в художественном произведении свою уникальность, то есть полноту своих качеств, то она идентична вещи реальной. Ф.М. Достоевский писал, что «именно индивидуальные, случайные, а не среднесглаженные явления могут выражать «идею», скрытую в действительности» [3, с. 9]. Писатель, убежденный сторонник образности подлинного, одним из первых в русской культуре воспринял фотографию как искусство.

В настоящее время технические средства фотографии существенно превосходят те, что были десяток лет назад. Нельзя не отметить и развитие компьютерной обработки, позволяющей достичь еще большую фотографичность (в смысле картинность) и объединять различные изображения, что возвращает нас к технике коллажа, но на более высоком уровне. В связи с этим натюрмортный подход становится еще более популярным.

Библиографический список

1. *Брунер Дж.* Психология познания. М., 1977.
2. Декоративное искусство. 1982, № 1.
3. *Лихачев Д.С. Ф.М. Достоевский: материалы и исследования.* Л., 1974.
4. *Тарковский А.* О кинообразе // *Искусство кино.* 1979, № 3.
5. *Федоров-Давыдов А.А.* Русское и советское искусство. М., 1975.
6. *Эйзенштейн С.М.* Избр. произв. В 6-ти т. М., 1964. Т. 2.

Т.И. Гурьева

СИНТЕЗ КАК ПСЕВДОРЕВОЛЮЦИЯ В ИСКУССТВЕ КОСТЮМА НА РУБЕЖЕ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

Понятие «синтез» подразумевает создание нового во благо прогресса. Однако само действие предполагает не естественную природу, а субъективное созидание. Синтез, как прием, более характерен для научных исследований. Именно там, взвешенное аналитически- экспериментальное отношение к материалу, является главным.

XX в. – век величайших открытий в области науки и новых технологий. Космос, лазерный луч, Интернет – от одного этого у нормального человека захватывает дух, не говоря уже о творческой личности. Новые знания современной науки послужили сильным импульсом для создания оригинальных произведений искусства.

Свободное формотворчество и безграничное экспериментирование с художественным материалом – главное отличие искусства XX столетия. Слова П. Пикассо «я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю» стали девизом для многих мастеров XX в., которые поставили задачу не столько изображать реальный мир (то, что вижу), сколько творить свой мир в искусстве (то, что мыслю). Поэтому в живописном искусстве начала XX в. и возникли такие направления как конструктивизм, кубизм, абстракционизм. Любознательность художника заставила его нарушить целост-