

А.А. ГУК

КУЛЬТУРНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА ФОТОГРАФИИ КАК ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Алексей Александрович Гук,
Кемеровский государственный институт культуры,
кафедра фотовидеотворчества,
профессор
Ворошилова ул., д. 17, Кемерово, 650056, Россия

доктор философских наук, доцент
ORCID 0000-0003-1003-5787; SPIN 8088-7588
guk56mai@mail.ru

Реферат. Искусство-фотография представляет собой форму современного искусства, которая обозначила себя в начале 1960-х годов. Его историческое эволюционирование изучено недостаточно. Вместе с тем это дает возможность выявить и понять логику внутреннего развития искусства-фотографии и его связь с внешним культурным контекстом. Культурно-эстетическая динамика искусства-фотографии сопряжена с тремя историческими этапами: ранним, зрелым и поздним постмодернизмом (метамодернизмом) и соответствующими формами современного искусства. На первом этапе (1960–1970-е гг.) происходило осознание современными художниками концептуальных возможностей фотографии. В основном это было фотографическое документирование процессуально-акционных форм современного искусства. В этот же период происходило зарождение и становление главных художественных стратегий и творческих методологий искусства-фотографии: приверженность документализму, использование постановки (режиссуры), внедрение серийности (типологии), соединение слова и изображения. Для второго этапа (1980–1990-е гг.) функционирования искусства-фотографии характерно дальнейшее развитие и обогащение укоренившихся художественных тенденций и появление новых практик, в которых фотографический материал расширяет свои предметные рамки и претендует на

роль текста, проблематизирующего (тематизирующего) представленную реальность. Развитие искусства-фотографии на третьем этапе (2000-е гг. — настоящее время) детерминировано двумя основными факторами: процессами цифровизации и осцилляции современной культуры и искусства, что приводит к трансформации «режима истины» фотографического изображения и усилению значимости эстетики отдельного фотографического кадра. На уровне практической деятельности это выражается в создании фотокартин, где реальность и фантазийные образы сливаются в единое целое и становятся неразличимы. Данный эффект усиливался за счет печати фотографий огромного размера и их экспонирования в музейных пространствах и галереях. В настоящее время искусство-фотография, оставаясь формой современного искусства, стремится выйти за его рамки и обрести признаки эстетической самодостаточности.

Ключевые слова: искусство-фотография, современное искусство, исторические периоды, динамика, художественные стратегии, парадигмы, постмодернизм, метамодернизм.

Для цитирования: Гук А.А. Культурно-эстетическая динамика фотографии как формы современного искусства // Обсерватория культуры. 2024. Т. 21, № 2. С. 149–157. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-149-157.

Современное искусство представляет собой чрезвычайно многообразное явление. В это понятие можно включить, с одной стороны, фотографические практики, связанные с традиционной эстетикой, в которой фотограф выражает себя как автор, интерпретируя предкамерную реальность (искусство фотографии-выра-

жения). С другой стороны, понятие «современное искусство» не может не включать актуальные фотографические опыты, развивающиеся в общем контексте пост- и метамодернистского дискурса. Это так называемое искусство-фотография [1].

ВВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМУ

Именно искусство-фотография в данной статье является объектом нашего исследовательского внимания. На наш взгляд, более точно эту фотографию можно было бы определить как актуальную. Однако мы не можем игнорировать традицию словоупотребления, которая сложилась в среде специалистов этого направления. Тем более что современное искусство в широком смысле является мультимодальным явлением, в котором концептуальный художник ищет возможности для реализации своих идей нередко с помощью не только одного медиума. Поэтому в пространстве современного искусства не культивируются одножанровость, моновидовое разделение и, соответственно, понятие «современное фотоискусство», «современное видео» и т. п. Теоретики современного искусства предпочитают говорить о том или ином медиуме как форме или творческом материале художника, принадлежащего новой нетрадиционной культуре.

Примеры отечественной рефлексии искусства-фотографии как формы современного искусства весьма немногочисленны. В них рассматриваются вопросы эволюции фотографии как самостоятельной художественной формы на примере модернистских практик, которые предшествовали возникновению собственно искусства-фотографии [2]. Речь идет также об универсальном языке фотографии, в котором решающее значение имеет целевая установка зрителя, сам контент (содержание) и внешний контекст (условия восприятия) [3]. Постулируется преобладающее стремление фотографии к документализму, на основе которого в современном искусстве формируется художественный образ [4]. Анализируется роль подписи к любительским фотографиям как важнейшего элемента актуального фотографического текста [5].

В одном из параграфов диссертации Е.Б. Карбасовой обозначается концептуализация фотографического дискурса, принятая в практиках современного искусства [6]. Трансформация документальной фотографии в конце 1950-х — начале 1960-х гг. рассмотрена в последней части книги В. Левашова «Лекции по истории фотографии» [7]. Однако наиболее основательно искусство-фотография как одна из форм современного искусства представлена в работах таких авторов, как Шарлотта Коттон [8] и Андре Руйе [1].

Ш. Коттон обозначает семь основных стратегий искусства-фотографии, основываясь на различных критериях: использование постановки, максимальная беспристрастность, особая вещественность и др. Причем данные стратегии рассмотрены ей главным образом на материале фотографических практик 1980—1990-х годов. А. Руйе теоретически обосновывает разделение между *искусством фотографов* и *фотографией художников*, давая новую оценку понятию материала в рамках современного искусства. Отдельно он размышляет об эстетическом смысле фотографии-материала, т. е. искусства-фотографии.

Принимая концепцию А. Руйе, акцентируем отличительные признаки и основополагающие принципы искусства-фотографии. Следует заметить, что мы разграничиваем *традиционное фотографическое искусство* («искусство фотографов», по выражению А. Руйе), которое имеет гораздо большую историческую перспективу, и *искусство-фотографию*, возникшее во второй половине XX в. как одно из медийных форм современного искусства.

В традиционном фотографическом искусстве, принадлежащем фотографическому полю, фотограф осуществляет эстетическую интерпретацию действительности в соответствии со своими культурными кодами и продуцирует фотографические произведения, предназначенные для эстетического созерцания и переживания. В этой традиционной парадигме фотографическое искусство сохраняет и продолжает утверждать особую роль автора, уникальность его взгляда на действительность, сакральность творческих поисков, художественно-эстетическую ценность фотографического произведения как самодостаточного артефакта. Традиционное фотографическое искусство — это прежде всего искусство самовыражения фотографа, представляющее собой автономную систему, все элементы которой функциональны и значимы.

В искусстве-фотографии собственно фотографическое обретает прикладное значение, превращаясь в миметический материал для концептуального художественного высказывания. Здесь уже не столь важно именно фотографическое авторство: оно десубъективизируется и демифологизируется. Субъективная репрезентация действительности уступает место объективной и беспристрастной фотографической презентации. Сами фотографические произведения задумываются не как эстетические объекты, а как повод для создания события, призванного отныне выражать связи и отношения «между ситуацией и тем, что она может произвести» [1, с. 444]. Сущность искусства-фотографии заключается в ее способности передавать «запредельное», которое характеризуется отношением между видимым и невидимым в художественном фотопроекте.

Таким образом, ни в одном из перечисленных выше исследований не ставится задача проследить

культурно-эстетическую динамику искусства-фотографии как формы современного искусства в полном объеме. Между тем эта задача является весьма актуальной. Дело в том, что на каждом историческом этапе искусство-фотография трансформируется, меняет свои стратегии, как культурные, так и эстетические. Их осмысление позволяет обозначить доминирующие тенденции в развитии искусства-фотографии, уловить взаимосвязь многих факторов. Таким образом, цель настоящего исследования заключается в том, чтобы проследить в исторической ретроспективе культурно-эстетические изменения в пространстве искусства-фотографии как формы современного искусства. При этом нами использовался историко-генетический метод и метод анализа фотографического контента.

Размышляя об эволюции искусства-фотографии, мы выделили три исторических этапа его функционирования:

- ♦ первый этап — 1960–1970-е гг. (период становления и самоопределения);
- ♦ второй этап — 1980–1990-е гг. (период бурного развития и самообогащения);
- ♦ третий этап — 2000-е гг. — настоящее время (период осцилляции и эстетизации).

Все эти этапы хронологически совпадают с теми изменениями, которые происходили в сфере современного искусства и культуры, погружившейся в постмодернистский и позднее метамодернистский контекст. Известно, что постмодернистский дискурс стал развиваться в 1970-е гг., существенно укрепился к началу 1980-х гг. и начал трансформироваться в 2000-е годы. Все это говорит о синхронизации общекультурных и художественных процессов.

СТАНОВЛЕНИЕ И САМООПРЕДЕЛЕНИЕ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

Говоря о первом этапе (1960–1970-е гг.), следует отметить, что фотожурнализм (пресс-фотография) к этому времени начал постепенно сдавать свои позиции как средство массовой информации, уступая место таким медиа, как радио и телевидение. В искусстве и культуре в целом в этот период наблюдается усиление значимости документализма как феномена всех творческих процессов. Особенно ярко это проявилось в литературе, театре, изобразительном искусстве. Фотография в этой ситуации не могла оставаться на прежних художественно-эстетических позициях. Ее формотворческие возможности в определенной мере достигли своих пределов. Можно сказать, что фотография как искусство-выражение в поисках художественных форм во многом исчерпала себя.

Интерес к документализму вообще в данный период, помноженный на абсолютный реализм фотографической технологии, задал новый вектор в художественно-творческом эволюционировании фотографического искусства, который основывался, прежде всего, на собственных природных качествах фотообраза: зеркальной иконичности и его знаковой индексальности.

Именно опора на данные особенности фотообраза позволила фотографии вписаться в пространство современного искусства, главным образом концептуального. Для него ценностью являлся не конечный продукт (произведение), а процесс воплощения определенной идеи. При этом мастерство художника и его авторство уходило на второй план, т. е. практически нивелировались.

Возможность продуцировать в фотографии максимально объективные и бесстрастные изображения, представляя тем самым некие «слепки» живой реальности, сделала основным ее методом творческое документирование, поставляющее актуальному художнику *материал* для воплощения его идеи. Соответственно этой стратегии фотограф должен был использовать преимущественно широкоугольную оптику, которая давала общие планы, «нормальные» точки съемки, рассеянное освещение и т. д. Фотографическое изображение не должно было включать никаких внешних эффектов, отвлекающих внимание зрителя от главного — объекта съемки. Авторская интерпретация в этом случае должна быть исключена.

Однако утверждение фотографии в поле современного искусства в 1960–1970-е гг. произошло не сразу. Вначале стали востребованы только репродукционные свойства фотографии, в которых она выступала как средство (инструмент) фиксации других форм современного искусства: перформансов, хэппенингов, инсталляций и т. д. С помощью фотографической технологии происходило документирование этих «актов» для грядущих поколений. Тем самым с помощью фотографии реализовывалась их мемориальная функция. Причем постепенно некоторые «акты» современного искусства стали задумываться не для «живой» публики, а именно для того, чтобы быть сфотографированными и тем самым проявить смысл самого художественного действия.

Как самостоятельная форма художественных проектов фотография смогла проявить себя в данный период главным образом в рамках концептуального искусства. Одной из стратегий, которая помогала раскрыть художественный потенциал фотографии, стало использование кураторами фотопроектов *словесного текста*. Чаще всего он выступал контрапунктом фотографическому изображению, в результате чего образовывался некий «третий смысл». Собственно, фотография в та-

ких проектах выглядела как «неэстетичный» документ.

Еще одной модальностью, позволяющей вскрывать смыслы фотографических проектов, стал принцип *серийности*, который впоследствии получил обозначение «типология». Суть этого подхода заключалась в том, что с помощью серии фотографий обыденных объектов повседневной жизни, однотипных по своему происхождению, осуществлялось накопление информации о них как о явлении, связанном с социальным контекстом, образовывался сгусток образности, воздействующий на эмоциональную сферу воспринимающего человека.

Следующим достижением периода 1960–1970-х гг. можно считать возникновение тренда на использование *постановочного метода* в фотографии. Постановка как таковая и раньше применялась в фотографической практике, в частности в таких жанрах, как портрет, натюрморт, реклама, но ее использование в пространстве современного искусства имело весьма существенные особенности. Если раньше авторская организация предкамерной реальности не скрывалась, обозначалась открыто, то в концептуальных проектах она стала маскироваться под «чистую» документальность. Это означало, что реальные герои и конкретные жизненные ситуации представляли в данных проектах не как результат репортажного фотонаблюдения, а как модель режиссуры их авторов, как преднамеренная организация задуманных паттернов. Достаточно вспомнить в этом плане проекты А. Секулы «Народные космические сказки» (1973) и «Это не Китай: фотороман» (1974) [9].

РАЗВИТИЕ И САМООБОГАЩЕНИЕ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

На втором этапе (1980–1990-е гг.) эволюционирования фотографии как формы современного искусства обозначенные выше художественно-эстетические стратегии обрели вариативность, укрепили свою позицию и значимость. Вместе с тем в этот период стали возникать и новые тренды, обогатившие современное искусство проектами, использующими фотографический медиум.

Говоря о динамике культурных и художественно-эстетических процессов, происходящих в области фотографической фиксации всевозможных «актов» (перформансов, хэппенингов, инсталляций и т. д.), следует обратить внимание на изменение роли фотографа. Если в предыдущий период эти «акты» придумывались другими художниками, а фотографы лишь фиксировали их, то в 1980–

1990-е гг. авторами подобных «актов» становились уже сами фотографы-художники, например китайцы Чжан Хуань [10] и Ронг-Ронг [11].

Сама режиссура постановочного метода, используемого в искусстве-фотографии рассматриваемого периода, обретает многослойность, конструктивную изощренность, которая проявляется, например, в организации композиции кадра, состоящего из привычных, обыденных объектов с предметами, не имеющими с ними никакой функциональной связи. Эти «абсурдные» визуальные сочетания должны были возбуждать у зрителя определенное ассоциативное мышление («Булочный человек» Т. Оримото) [12], «Пузырь» Ж. Даннинг [13], («Уличная скульптура» Э. Вурм) [14].

Другим аспектом, характеризующим эволюцию постановочного метода в искусстве-фотографии, является имитация репортажности фотографического кадра. Это значит, что ситуация, происходящая перед кадром, вымышлена, срежиссирована, но подается зрителю как «документальный» репортаж с места события. Так работали знаменитые Д. Уолл [15], С. Тейлор-Вуд [16], Й. Шонибаре [17] и др. В их «живых картинах» отображались не только современные бытовые ситуации, но и сюжеты, представленные в картинах прошлых эпох. Для их реконструкции использовался многочисленный реквизит, актеры, специально поставленный свет, репетиции и т. п. Все это было необходимо для того, чтобы синтезировать в единое целое мифическое и реальное, т. е. создать визуальную аллегория. По своей методологии данное творческое направление чаще всего называют «кинематографической» фотографией.

В 1980–1990-е гг. остается актуальной стратегия, опирающаяся на принцип серийности (типологии) в искусстве-фотографии. Наиболее ярко в своем творчестве ее воплощали такие художники-фотографы, как Б. Смит [18], Э. Буртински [19], Т. Хомма [20] и др. Как представители так называемой бесстрастной фотографии, они помещали в центр своих концептуальных представлений объекты (архитектурные, природные, промышленные), олицетворяющие как большие, так и малые пространства. Новым для данного периода стало отображение пространств, связанных с историческим прошлым, а точнее следов, оставленных былыми событиями. При этом подписи к фотографиям, их текстовое комментирование стали необходимыми компонентами художественного проекта. Также следует отметить, что с учетом данного подхода в это время начинает формироваться тенденция, направленная на утверждение эстетической и смысловой значимости не серии фотографий, а *отдельной* (единичной) фотографии большого размера (фотополотно!), такое, например, можно наблюдать в творчестве А. Гурски [21].

В данный период в искусстве-фотографии возникает новая стратегия, в рамках которой объективная реальность, представленная на фотографическом изображении, должна рассматриваться как текстовое образование, элементы которого связаны между собой культурными кодами (знаками). Причем эта связь проявляется не только внутри структуры фотографического текста, но распространяется и за его пределы (интертекст). Суть этой творческой методологии выражена в следующем высказывании: «...Фотография — есть образ уже существующего образа, а не объективное изображение определенного предмета» [8, с. 229].

Рассматриваемый исторический этап характеризуется также расширением предметного поля искусства-фотографии за счет включения в него такого материала, как личная, интимная жизнь людей, которая раньше составляла табуированную зону общественной демонстрации (секс, наркотики и т. д.). Подавался данный фотографический материал чаще всего в любительской манере. Кроме этого, концептуальные художники стали практиковать в своих фотографических проектах обращение непосредственно к человеческому телу, вкладывая в его отображение культурные и политические смыслы. Ближе к концу 1990-х гг., как реакция на распространение процессов цифровизации, стали возникать первые опыты, направленные на утверждение значимости физических (материальных) характеристик фотографии как отпечатка. Как материальная форма фотография начала активно использоваться в различных инсталляциях, скульптурных композициях, превращаясь в одну из фраз цельного художественного высказывания.

ЭСТЕТИЗАЦИЯ И ОСЦИЛЛЯЦИЯ ИСКУССТВА-ФОТОГРАФИИ

Третий этап в развитии искусства-фотографии (2000-е гг. — настоящее время) связан, с одной стороны, с процессом массового распространения цифровых технологий во всех сферах культурной жизни человека, в том числе фотографии. Цифровизация превратила фотографическое изображение в симулякр, т. е. в визуальное образование, не имеющее объективной основы. Иначе говоря, это может быть изображение того, чего на самом деле не существует. Происходит данная метаморфоза в результате разрыва вещественно-материальной связи фотографического изображения и снимаемого объекта (реальности). Этот разрыв возникает в момент дискретного кодирования оптического изображения в цифровой файл с помощью преобразования световой энергии в элек-

трическую. Если раньше это был прямой отпечаток света на пленке, то теперь это компьютерный фрейм, нуждающийся в цифровой дешифровке, в процессе которой возможны любые деформации. В социально-психологическом и культурном отношении это означает подрыв доверия зрителей к фотографической коммуникации. Фотография как таковая на данном этапе перестает отчасти выполнять функцию документа, режим истины существенно трансформируется.

С другой стороны, фактором, влияющим на развитие искусства-фотографии в 2000-е гг. по настоящее время, является процесс *осцилляции* современной культуры и искусства в целом. Эта тенденция стала общей для наступившей эпохи постпостмодерна или метамодерна. Под осцилляцией понимается постоянное колебание между ценностями модерна и постмодерна. А если возврат к ценностям модерна происходил и происходит в художественных практиках, то, следовательно, в них наблюдается реабилитация «эстетического», утраченного во многом в период постмодерна. «Мировоззрение и мировосприятие метамодернизма предлагает новую чувствительность, чувственность, новое мировоззрение, где утилитарно-прагматический феномен компенсируется утверждением виртуального мира мечты, внутренней свободы и полноты жизни личности. Рассудок и воображение постоянно оказываются в состоянии игры, порождая эстетико-чувственную реальность» [22].

Что касается состояния конкретных стратегий и направлений искусства-фотографии в данный период, то следует констатировать, что многие из них, которые были обозначены выше, сохранили свои позиции. Вместе с тем в этом пространстве обозначились и новые тенденции. Одна из них состоит в том, что в настоящее время приобрела особый вес эстетика одного фотографического кадра. При внешней авторской отстраненности и бесстрастности он выглядит сам по себе достаточно зрелищно. Сохраняя эффект документальности, в таких фотоработах художники нередко используют монтаж, тщательную «чистку» и коррекцию изображения. Бесспорным лидером этого направления, несомненно, является известный фотограф Андреас Гурски. Вот как описывается его современный подход к творчеству: «Фотограф увлекся цифровой ретушью, с помощью которой он стал устранять лишние детали, изменять цвет и добавлять элементы для лучшей передачи своей идеи в кадре. Это также помогло ему совмещать несколько фотографий...» [23].

Тенденцию эстетичности дополняет и такой современный тренд, как использование художниками фотографий большого размера. Это не просто большая, а огромный по традиционным меркам выставочный размер фотографий. Как современ-

ная кинотеатральная продукция сегодня не может существовать без огромного экранного изображения, так и современное искусство-фотография не может не тяготеть к зрелищной фундаментальности. Дело в том, что размер изображения здесь не столько физическая величина, сколько эстетическая и концептуальная. Восприятие огромного фотополотна в этом случае меньше всего напоминает встречу с арт-объектом. Чаще всего это взаимодействие производит впечатление контакта с иной реальностью или сверхреальностью (сюрреализм). Именно таким оказывается творчество американского фотографа Грегори Крюдсона [24]. Естественно, что фотографическое изображение столь большого размера предполагает применение в процессе фотосъемки дорогой профессиональной техники высочайшего качества. С одной стороны, это значительно сужает круг людей, вовлеченных в профессиональное фотографическое творчество, с другой стороны, полученное с помощью такой техники эстетизированное изображение обладает большой силой эмоционального воздействия на воспринимающую аудиторию.

Еще одной стратегией, реализуемой с 2000-х гг. по настоящее время, является стремление современных фотохудожников организовывать экспозиции своих произведений в залах музеев и картинных галерей. В предыдущий период основной формой коммуникации искусства-фотографии со своей аудиторией было издание фотокниг и альбомов. Попытки размещать фотовыставки в музеях и галереях предпринимались и в прошлом, но лишь эпизодически. В настоящее время данная форма художественной коммуникации стала приобретать характер массовой тенденции. Этот факт свидетельствует о том, что «фотография поддерживает постоянство присутствия картины и ее ценностей (предмета, дела, визуальности, монументальности)... большой размер большинства фотографических картин во все не вторичен: он обуславливает возможность их функционирования в качестве картин» [1, с. 443].

ВЫВОДЫ

Подводя итог исследованию, можно констатировать, что каждому этапу развития искусства-фотографии характерна специфическая совокупность художественных стратегий и концептуальных направлений. Все они теснейшим образом связаны с социально-культурным контекстом, в частности с пост- и метамодернизмом.

На первом этапе развития (1960–1970-е гг.), который пришелся на время становления постмодернистского мировоззрения и его проявления в современном искусстве, искусство-фотография

только нащупывала свои художественно-концептуальные возможности. Так как главными модусами того времени были процессуальные формы современного искусства (перформансы, хэппенинги и др.), то вхождение фотографии в его пространство начиналось с их мумификации, т. е. с фотографического репродуцирования. В этом качестве фотография скорее выполняла роль «служанки», нежели была самостоятельной формой современного искусства. Тем не менее уже в этот период обозначились и стали развиваться основные стратегии искусства-фотографии: приверженность документализму, использование постановки (режиссуры), внедрение серийности (типологии), соединение слова и изображения.

На втором этапе (1980–1990-е гг.) вместе с утверждением современного искусства в постмодернистском пространстве происходит и расцвет искусства-фотографии. Обогащаются уже укоренившиеся художественные стратегии, например, в режиссуре фотографического кадра появляются «абсурдные» визуальные сочетания, или практикуется имитация документальной репортажности. Фотографическая типология объектов увязывается не только с предметами, существующими в реальности, но и с историческими событиями. Вместе с тем появляются новые стратегии, в частности, серии и отдельные фотографии начинают рассматриваться как текстовые образования, элементы которых связаны между собой культурными кодами как внутри этих образований, так и вне их. В предметное поле искусства-фотографии включается новый материал, отражающий ранее табуированные зоны жизни людей, в том числе само человеческое тело. Все это свидетельствует о том, что искусство-фотография стало в данный период полноправной формой современного искусства, в рамках которого произошел отход от эстетического отображения реальности и сдвиг художественной цели в область концептов (идей, понятий).

На третьем этапе (2000-е гг. — настоящее время) развитие искусства-фотографии обуславливается двумя основными факторами: процессами цифровизации и осцилляции современной культуры и искусства, порожденными метамодернизмом. В результате «брожения» этих процессов трансформировался режим истины фотографического изображения и наметилась тенденция к его эстетизации, которая во многом была утрачена в предыдущий период. На уровне фотографических практик стало наблюдаться усиление значимости эстетики отдельного фотокадра, в котором при внешней правдоподобности превалировали фантазийные образы, апеллирующие не только к рациональной, но и чувственной сфере человека. Этот эффект усиливался за счет изготовления фотографических отпечатков огромного размера, экспонируемых в музейных пространствах и галереях. Можно

утверждать, что искусство-фотография на данном этапе, оставаясь в пространстве современного искусства, где она выступала в качестве его материала, начала обретать признаки эстетической самодостаточности.

Сегодня проблема эстетической самодостаточности искусства-фотографии, на наш взгляд, выглядит не столь однозначной. Если раньше функционирование фотографии в поле современного искусства было возможно лишь в качестве его материала, то в настоящее время использование фотографии стремится выйти за рамки этого поля. Если в прошлом фотография в основном предоставляла художнику материал для проблематизации реальности, из которого он формировал свой концепт, то теперь в ней просматриваются качества самости — актуализируются не только технологические компетенции фотографа, но и художественно-эстетические.

Список источников

1. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. Санкт-Петербург : Клаудберри, 2014. 712 с.
2. Аверьянова О.Н. Фотография как материал искусства. Опыты авангарда // Искусствознание. 2019. № 3. С. 272–293.
3. Богданова Н.М. Фотография как язык: к вопросу о специфике прочтения // Вестник Самарской государственной академии. Серия: Философия. Филология. 2016. № 1 (19). С. 63–72.
4. Малинина Н.Л. Культурные смыслы бытия художественного образа в фотографии // Международный журнал экспериментального образования. 2016. № 1. С. 189–192.
5. Евсеева И.В., Кулакова С.В. Фотография как особый вид текста // Современные проблемы науки и образования. 2015. № 2 (ч. 1). С. 145–149.
6. Карбасова Е.Б. Фотография: концептуализация реальности : автореф. дис. ... канд. филос. наук : 24.00.01. Санкт-Петербург, 2013. 26 с.
7. Левашов В. Лекции по истории фотографии. Москва : Тримедиа, 2012. 481 с.
8. Коттон Ш. Фотография как современное искусство. Москва : Ад Маргинем Пресс : Музей современного искусства «Гараж», 2020. 287 с.
9. Лазарева Е. Алан Секула и его сопротивление финансовой хватке // OpenSpace-ru. URL: <https://os.colta.ru/art/projects/8136/details/36526/page2/> (дата обращения: 14.02.2024).
10. Чжан Хуань: концептуальное искусство в Китае // Livejournal.com. URL: <https://ngasanova.livejournal.com/69294.html> (дата обращения: 14.02.2024).
11. Танцулин Е. Жизнь в другом Китае // Peoples.ru. URL: https://www.peoples.ru/art/photo/rong_rong/ (дата обращения: 14.02.2024).
12. Тацуми Оримото. «Булочный человек» : фото // V : страница ВКонтакте. 9 января 2016. URL: https://vk.com/wall-100889_30441 (дата обращения: 14.02.2024).
13. Contemporary Art. URL: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/01/jeanne-dunning-gender-sexuality-identity/ (дата обращения: 14.02.2024).
14. Erwin Wurm. Художественная фотография. URL: <https://br.pinterest.com/pin/559924166144565723/> (дата обращения: 14.02.2024).
15. Выбор критиков. Владимир Левашов: Джефф Уолл. URL: <https://iskusstvo-info.ru/vybor-kritikov-vladimir-levashov-dzheff-uoll/> (дата обращения: 14.02.2024).
16. Сэм Тейлор-Вуд // Reflexia.ru. URL: <https://reflexia.ru.wordpress.com/2005/08/17/Сэм-Тейлор-Вуд-sam-taylor-wood/> (дата обращения: 14.02.2024).
17. Yinka Shonibare CBE RA. URL: <https://yinkashonibare.com/> (дата обращения: 14.02.2024).
18. Bridget Smith // Contemporary art society. URL: <https://contemporaryartsociety.org/artists/bridget-smith> (дата обращения: 14.02.2024).
19. Edward Burtynsky // Flowers. URL: <https://www.flowersgallery.com/artists/145-edward-burtynsky/> (дата обращения: 14.02.2024).
20. Artist Takashi Homma // Art Basel. URL: <https://www.artbasel.com/catalog/artist/25123/Takashi-Homma> (дата обращения: 14.02.2024).
21. Андреас Гурски // Association of photographers Eurasia. URL: <https://eurasia-photo.com/14455-andreas-gurski> (дата обращения: 14.02.2024).
22. Молодцов Е. От иронии к искренности или от постмодернизма к метамодернизму. URL: <https://emolodtsov.com/metamodern> (дата обращения: 14.02.2024).
23. Андреас Гурски: один из самых высокооплачиваемых фотохудожников в современном мире // Школа академической фотографии. URL: <https://spb.artphotoschool.ru/andreas-gursky> (дата обращения: 14.02.2024).
24. Грегори Крюдсон — фотограф, побывавший в вашем подсознании // Disgusting men. URL: <https://disgustingmen.com/art/crewdsen-surreal-photos> (дата обращения: 14.02.2024).

Cultural and Aesthetic Dynamics of Photography as a Form of Contemporary Art

Alexey A. Guk

Kemerovo State Institute of Culture,
17 Voroshilova Str., Kemerovo, 650056, Russia
ORCID 0000-0003-1003-5787;
SPIN 8088-7588;
guk56mai@mail.ru

Abstract. *Art-photography is a form of contemporary art that marked itself in the early 1960s. Its historical evolution has not been sufficiently studied. At the same time, it provides an opportunity to identify and understand the logic of the internal development of art-photography and its relationship with the external cultural context. The cultural and aesthetic dynamics of art-photography is associated with three historical stages: early, mature and late postmodernism (meta modernism) and the corresponding forms of contemporary art. The first stage (1960–1970) saw the realization by contemporary artists of the conceptual possibilities of photography. It was mainly the photographic documentation of process-action forms of contemporary art. The same period saw the birth and formation of the main artistic strategies and creative methodologies of art-photography: adherence to documentaries, the use of staging (directing), the introduction of seriality (typology), the combination of word and image. The second stage (1980s – 1990s) of art-photography functioning is characterized by further development and enrichment of established artistic tendencies and the emergence of new practices in which photographic material expands its subject matter and claims the role of a text that problematizes (thematizes) the represented reality. The development of art-photography at the third stage (2000s to the present) is determined by two main factors: the processes of digitalization and oscillation of contemporary culture and art, which leads to the transformation of the “mode of truth” of the photographic image and the strengthening of the importance of the aesthetics of the individual photographic frame. At the level of practice, this is expressed in the creation of photographic pictures where reality and fantasy images merge into a single whole and become indistinguishable. This effect was reinforced by printing photographs of enormous size and exhibiting them in museum spaces and galleries. Nowadays, art-photography, while remaining a form of contemporary art, seeks to go beyond it and acquire signs of aesthetic self-sufficiency.*

Key words: art-photography, contemporary art, historical periods, dynamics, artistic strategies, paradigms, postmodernism, metamodernism.

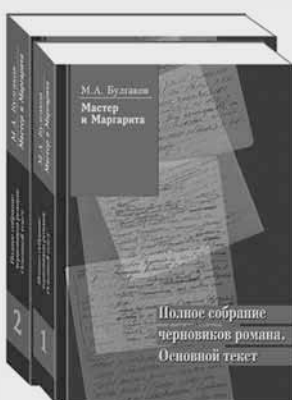
Citation: Guk A.A. Cultural and Aesthetic Dynamics of Photography as a Form of Contemporary Art, *Observatory of Culture*, 2024, vol. 21, no. 2, pp. 149–157. DOI: 10.25281/2072-3156-2024-21-2-149-157.

References

1. Rouillé A. *Fotografiya. Mezhdokumentom i sovremennym iskusstvom* [The Photograph. Between Document and Contemporary Art]. St. Petersburg, Klaudberri Publ., 2014, 712 p.
2. Averyanova O.N. The Photograph as a Material of Art. Experiments of the Avant-Garde, *Iskusstvoznanie* [Art Studies] 2019, no. 3, pp. 272–293 (in Russ.).
3. Bogdanova N.M. Photography as a Language: To the Question of the Specifics of Reading, *Vestnik Samarskoi gosudarstvennoi akademii. Seriya “Filosofiya. Filologiya”* [Vestnik of Samara State Academy. Series “Philosophy. Philology”], 2016, no. 1 (19), pp. 63–72 (in Russ.).
4. Malinina N.L. Cultural Sense of Being Artistic Images in Photos, *Mezhdunarodnyi zhurnal eksperimental'nogo obrazovaniya* [International Journal of Experimental Education], 2016, no. 1, pp. 189–192 (in Russ.).
5. Evseeva I.V., Kulakova S.V. Photography as a Special Kind of Text, *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Science and Education], 2015, no. 2 (part 1), pp. 145–149 (in Russ.).
6. Karbasova E.B. *Fotografiya: kontseptualizatsiya real'nosti* [The Photograph: Conceptualization of Reality], Cand. philos. sci. diss. abstr. St. Petersburg, 2013, 26 p.
7. Levashov V. *Lektsii po istorii fotografii* [Lectures on the History of Photography]. Moscow, Trimedia Publ., 2012, 481 p.
8. Cotton Ch. *The Photograph as Contemporary Art*. Moscow, Ad Marginem Press Publ., Muzei Sovremennogo Iskusstva “Garazh” Publ., 2020, 287 p. (in Russ.).
9. Lazareva E. Allan Sekula and His Resistance to the Financial Grip, *OpenSpace.ru*. Available at: <https://os.colta.ru/art/projects/8136/details/36526/page2/> (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
10. Zhang Huan: Conceptual Art in China, *Livejournal.com*. Available at: <https://ngasanova.livejournal.com/69294.html> (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
11. Tantsurin E. Life in Another China, *Peoples.ru*. Available at: https://www.peoples.ru/art/photo/rong_rong/ (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
12. Tatsumi Orimoto. Breadman : photo. *Vkontakte*, 2016, 9 Jan. Available at: https://vk.com/wall-100889_30441 (accessed 14.02.2024) (in Russ.).
13. *Contemporary Art*. Available at: http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2011/01/jeanne-dunning-gender-sexuality-identity/ (accessed 14.02.2024).
14. Erwin Wurm. *Khudozhestvennaya fotografiya* [Art Photography]. Available at: <https://br.pinterest.com/pin/559924166144565723/> (accessed 14.02.2024).

15. *Vybor kritikov. Vladimir Levashov: Dzheff Uoll* [Critics' Choice. Vladimir Levashov: Jeff Wall]. Available at: <https://iskusstvo-info.ru/vybor-kritikov-vladimir-levashov-dzheff-uoll/> (accessed 14.02.2024).
16. Sam Taylor-Wood, *Reflexia.ru*. Available at: <https://reflexiaru.wordpress.com/2005/08/17/%D0%A1%D1%8D%D0%BC%D0%A2%D0%B5%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D1%80-%D0%92%D1%83%D0%B4-sam-taylor-wood/> (accessed 14.02.2024).
17. *Yinka Shonibare CBE RA*. Available at: <https://yinkashonibare.com/> (accessed 14.02.2024).
18. Bridget Smith, *Contemporary Art Society*. Available at: <https://contemporaryartsociety.org/artists/bridget-smith> (accessed 14.02.2024).
19. Edward Burtynsky, *Flowers*. Available at: <https://www.flowersgallery.com/artists/145-edward-burtynsky/> (accessed 14.02.2024).
20. Artist Takashi Homma, *Art Basel*. Available at: <https://www.artbasel.com/catalog/artist/25123/Takashi-Homma> (accessed 14.02.2024).
21. Andreas Gursky, *Assosiation of Photographers Eurasia*. Available at: <https://eurasia-photo.com/14455-andreas-gurski> (accessed 14.02.2024).
22. Molodtsov E. *Ot ironii k iskrennosti ili ot postmodernizma k metamodernizmu* [From Irony to Sincerity or from Postmodernism to Metamodernism]. Available at: <https://emolodtsov.com/metamodern> (accessed 14.02.2024).
23. Andreas Gursky: One of the Highest-Paid Photographers in the Modern World, *Shkola akademicheskoi fotografii* [Art Photo School]. Available at: <https://spb.artphotoschool.ru/andreas-gursky> (accessed 14.02.2023) (in Russ.).
24. Gregory Crewdson — the Photographer Who Visited Your Subconscious, *Disgusting Men*. Available at: <https://disgustingmen.com/art/crewdson-surreal-photos> (accessed 14.02.2024) (in Russ.).

НОВИНКА



Булгаков М.А. Мастер и Маргарита : полное собрание черновиков романа. Основной текст : в 2 т. / М.А. Булгаков ; [сост., текстол. подгот., публикатор, авт. предисл., коммент. Е.Ю. Колышева]. 5-е изд. Москва : Пашков дом, 2024.

Т. 1. 840 с. : ил.

Т. 2. 816 с. : ил.

Издание включает в себя весь комплекс черновиков романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита», хранящихся в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Текст черновиков передается методом динамической транскрипции и сопровождается подробным текстологическим комментарием.

Первый том содержит рукописные редакции романа (1928–1938). Вторым том включает шестую редакцию романа (1938–1940) и основной текст. Публикуется окончательный, максимально отражающий волю автора текст романа, установленный кандидатом филологических наук исследователем творчества М.А. Булгакова Е.Ю. Колышевой на основе сравнения черновиков и проведенных текстологического и историко-биографического исследований. Для оформления книги использованы автографы писателя.

Подробная информация:

Российская государственная библиотека,
издательство «Пашков дом»

119019, Москва, ул. Воздвиженка, д. 3/5

Тел.: +7 (495) 695-59-53, +7 (499) 557-04-70, доб. 26-46

E-mail: Pashkov_Dom@rsl.ru, sale.pashkov_dom@rsl.ru

Сайт: www.rsl.ru/pashkovdom