

**Н. Б. Чех**  
аспірант кафедри мистецтвознавства і загальногуманітарних дисциплін  
Міжнародний гуманітарний університет  
м. Одеса, Україна

## НАРАТИВНІ ТА НЕНАРАТИВНІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОТОГРАФІЇ

**Анотація.** У статті визначено такі форми репрезентації зображень у фотосеріях, як наратив, типологія (опис), репрезентація фотографічних зображень змішаного типу. Створено класифікацію художньої образності фотосерій. Фотографія в епоху технічної відтворюваності отримала «сакральний» сенс у формі серії зображень, що мають як наративні, так і ненаративні форми репрезентації.

**Ключові слова:** фотографічна серія, фотонарис, «документальний стиль» у фотографії, художній наратив.

Метою дослідження є концептуальний аналіз форм репрезентації фотографії. Серед численних визначень поняття «фотографія» автор вважає найбільш важливими ті, які представляють фотографію як умовну систему. По-перше, фотографія, або «живопис світлом», – це вид образотворчого мистецтва, тобто засіб для створення художніх образів. По-друге, фотографія – це технологія (засіб, метод) для отримання фотографічного зображення на світлочутливому матеріалі. Носієм фотографічного зображення може бути металева або скляна пластина, фотоплівка, відбиток на папері або іншому матеріалі тощо.

Фотографія як вид образотворчого мистецтва з'явилася набагато раніше 1839 року, досить згадати опис принципу дії камери-обскури в збірнику записів «Трактат про живопис» Леонардо да Вінчі (1452–1519 роки). З появою фотографії мистецтво Відродження, яке проіснувало понад три століття, «починає відчувати наближення кризи, яка через століття стає абсолютно очевидною» [1, с. 84–85]. Звертаючись до лекцій з історії філософії Г. Гегеля, В. Беньямін<sup>1</sup> акцентує увагу на наступному: незважаючи на те, що витончене мистецтво з'явилося в лоні церкви, воно розійшлося з її принципами. Згідно з Г. Гегелем, «ми вийшли з того періоду, коли можна було обожнювати твори мистецтва й поклонятися їм як богам. Враження, яке вони тепер справляють на нас, мають скоріше розважливий характер: почуття та думки, що викликаються ними у нас, потребують ще вищої перевірки» [1, с. 90]. Іншим, не менш важливим фактором появи «кризи класичного мистецтва» В. Беньямін вважає зміну функцій твору мистецтва. Так, зображення на стінах печер, створені художниками кам'яного століття, мали ритуальну цінність і призначалися першою чергою для спілкування з духами, були інструментом магії. Культова цінність примушувала приховувати твори мистецтва. Деякі статуї античних богів, а також твори іконопису в храмах були доступні тільки служителям культу. В. Беньямін відзначає цю особливість і щодо скульптурних зображень у середньовічних соборах. До кінця XVIII століття колективне сприйняття живопису здійснювалося обмежено в культових спорудах і при дворі монархів відповідно до наявних ієрархічних установок. Спроби представити твори мистецтва масовому глядачеві почали здійснюватися тільки «з вивільненням окремих видів художньої практики з лона ритуалу» [1, с. 91]. Завдяки появі перших салонів і галерей зросли можливості виставляти результати художніх практик на публіці.

У першій половині XIX століття практично одночасно з'являються такі різновиди фотографії, як документальна, технічна й художня фотографія. Постановка мізансцен у кадрі, ретуш і розфарбування зображень, створення колажів були одними з перших способів створення художнього образу у фотографії XIX століття. Пікторіальна фотографія, тобто художня фотографія (від англ. pictorial – мальовничий), як теоретична програма<sup>2</sup> з'явилася значно пізніше, ніж сама художня практика.

Камера широкого формату, створена Н. Ньепсом у першій половині XIX століття, використовувалася перш за все для створення студійних портретів. Процес створення портретів привів художників, які першими оцінили переваги нового виду техніки, до повільніших і більш віддалених відносин зі світом. Об'єкт знімання був перевернутий у такій камері в сталевому склі, вимагаючи певної «інтелектуальної» гімнастики для побудови зображення. Сама камера була важка, громіздка, її неможливо було приховати. Оскільки «культова функція зображення знаходить свій <...> притулок у культурі пам'яті про відсутніх або

<sup>1</sup> Див.: Беньямін В. Краткая история фотографии. Москва, 2017. С. 7–40; Беньямін В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Москва, 2017. С. 70–139.

<sup>2</sup> Див. статтю Пітера Генрі Емерсона «Фотографія: пікторіальне мистецтво», опубліковану в 1886 році.

померлих близьких» [1, с. 93], портрет займає центральне місце як у ранній, так і в сучасній фотографії. «Там же, де людина йде з фотографії, експозиційна функція вперше пересилює культову» [1, с. 93].

Фотографія як одиничний носій зображення та фотографічна серія (фотосерія) є основними формами репрезентації фотографічних зображень. Фотосерія – ряд фотографічних зображень, згрупованих за однією або декількома єднальними ознаками, наприклад, час, простір (місце), якість, кількість та інші.

В останній третині XIX століття обидві форми репрезентації фотографії були широко представлені в сімейних фотоальбомах, медичних і географічних атласах, енциклопедіях, довідниках, наукових виданнях, ілюстрованих журналах та архівних документах. Межі між наративними та описовими фотосеріями не завжди чіткі. З одного боку, кожен наратив<sup>3</sup> за потреби містить описові елементи, що надають твору певну статичність. Зображення ситуації, вихідної та кінцевої, дійових осіб і самих дій не обходиться без введення описового матеріалу. З іншого боку, в описові твори можуть входити динамічні елементи, подієві структури.

У другій половині XIX століття значним мистецьким явищем стає творчість французького фотографа Ежена Атже<sup>4</sup>, який робить численні «портрети міста» – серії фотографій напівпустельних вулиць Парижа. Атже, будучи піонером неформальної зйомки архітектури, зробив з неї професію, ввів «потворний» міський матеріал в якості самоцінного естетичного об'єкта. Знімав людей – «маргіналів», мешканців паризької «зони», що розташовувалася вузькою смугою вздовж зовнішнього кордону міського кріпосного валу («зоньє», лахмітники та інші). Подібні фотографічні зображення вимагали сприйняття в певному контексті, потребували пояснення.

Поява фотожурналістики й пов'язаного з ним жанру фотонарис (фоторепортаж) сталося в останній чверті XIX століття завдяки винаходу фотоплівки й плівкових камер «Кодак» середнього й малого формату, що значною мірою збільшило мобільність фотографів. Саме в цей час фотографія стає потрібною в друкованих виданнях, де фотографічні зображення вперше отримують текстові пояснення. Таким чином виникає жанр фотонарису. «Фотонарис – певний вид фотожурналістики, що оповідає про події, що мали місце в реальному житті, учасники яких існують насправді» [24, с. 5]. Фотонарис як розповідь про будь-яку подію або соціокультурний феномен можна розглядати як один зі способів створення цілісного художнього образу. Композиція фотонарису, тобто розташування в ньому фотографій, порядок викладу подій залежить від теми й завдань, які ставить перед собою автор, від його індивідуального «творчого почерку». У книзі Ю.Д. Корольова «Зйомка фотонарису. З досвіду роботи фотокореспондента» розглядаються всі етапи створення фотонарису, до яких відносяться:

- 1) вибір теми;
- 2) попереднє ознайомлення з матеріалами теми;
- 3) формування ідеї фотонарису<sup>5</sup>;
- 4) постановка завдань;
- 5) вибір способу технічного виконання;
- 6) ознайомлення з матеріалами теми на місці зйомки;
- 7) особливості знімального процесу;
- 8) принципи відбору зображень для створення фотонарису, а також форми фотонарису й види композиції.

У книзі наведені приклади фотонарисів, створених у радянський період. «Зміст фотонарису розкривається в сукупності знімків, що становлять нарис» [4, с. 58]. Художня виразність фотонарису полягає в єдності його змісту й форми. «У фотонарисі обов'язково повинен бути присутнім смисловий центр, може бути зроблений акцент на головному. <...> Навколо такого знімка групуються інші, що доповнюють головний знімок, що допомагає повніше передати зміст нарисного оповідання» [4, с. 60]. Згідно з Ю.Д. Корольовим, якщо композиція фотонарису буде складена за ознакою простого перерахування або механічного об'єднання фактів, то у фотонарисі не буде досягнута цілісність оповіді, при якій конкретне, одиничне сприймається в нерозривному зв'язку з головною думкою автора оповідання. Фотонарис

<sup>3</sup> Термін «наратив» походить від латинського *narrare*, «сказати», яке своєю чергою походить від лат. *narratus*, «обізнаний», «тямущий» або «кваліфікований»; означає розповідь, оповідання чи опис серії подій. Наратив – поняття філософії постмодернізму, що фіксує процесуальність самоздійснення як спосіб буття розповіді тексту. Див. : Новейший философский словарь. Постмодернизм / под ред. А.А. Грицанова. Минск, 2007. 816 с.

<sup>4</sup> Ежен Атже (Жан-Ежен-Огюст Атже), (народився 12 лютого 1857 року в м. Лібурн, поблизу Бордо, Франція – помер 4 серпня 1927 року в м. Париж), французький фотограф, який спеціалізувався на фотографуванні архітектури та асоціованого мистецтва в Парижі та його околицях на рубежі XX століття. Див. : URL : <https://www.britannica.com/biography/Eugene-Atget> (дата звернення: 02.05.2020). Див. також статтю В. Левашова о фотокнизі С. Сапожнікова «Місто».

<sup>5</sup> Ідея фотонарису – це думка автора, висловлена ним в картинах життя, портретах людей, в показі їх діянь.

завжди документальний, у ньому точно вказуються час і місце дії, показуються певні люди, називаються справжні факти. «Однак фотонарис – це не ілюстрація, а оповідання, фоторозповідь, в якій одиничні, конкретні факти злиті в єдине ціле, знаходяться в нерозривному зв'язку й підпорядковані головній думці розповідача» [4, с. 5].

Фотографії для ілюстрованих газет фіксують історичний процес; перетворюючись на політичні докази, набувають імперативного характеру. Концепція «вирішального моменту» Картьє Брессона<sup>6</sup> й використання камери малого формату (35-міліметрової плівки) визначали європейську документальну фотографію з 1950-х років та американську вуличну фотографію з 1960-х років від Роберта Франка до Ли Фрідландера. Але важливо зазначити також, що «фотографія – можливість механічно реєструвати образ в умовах, більш-менш аналогічних умовам бачення, – продемонструвала не реальний характер традиційного зору, але як раз його систематичний характер: фотографії навіть сьогодні знімаються в залежності від класичного художнього бачення як мінімум тою мірою, в якій це можливо в умовах виготовлення лінз і того факту, що ми використовуємо єдиний у своєму роді об'єктив [людське око]» [3, с. 120]. П. Бурдьє відзначає: «якщо фотографія вважається абсолютно реалістичною та об'єктивною реєстрацією видимого світу, то пояснюється це тим, що їй (з самого початку) призначали соціальне вживання, яке вважається «реалістичним» та «об'єктивним»» [3, с. 120].

В останній третині ХХ століття відбувається інституціоналізація фотографії. У цей час серії фотографій створюються спеціально для стін музеїв і галерей, а не сторінок книг. Використання камери середнього формату за межами фотостудій, кольору й інших художніх прийомів для створення вигаданих оповідань (фотографічна містифікація, фотографічний фантазм)<sup>7</sup> і художніх наративів, створених у документальній стилістиці<sup>8</sup>, поклало кінець міфології моментального знімка. Уокер Еванс<sup>9</sup> в інтерв'ю Леслі Кац у журналі «Мистецтво в Америці» (1971 рік) відзначає: «Документальна фотографія – це дуже складне слово, що вводить в оману. І не дуже ясне. <...> Цей термін повинен бути названий «документальний стиль». Прикладом буквального документа є поліцейська фотографія – сцена вбивства. Розумієте, документ має сенс, тоді як мистецтво дійсно марно. Тому мистецтво ніколи не є документом, хоча воно, безумовно, може прийняти цей стиль» [6, с. 239]. Таким чином, фотографічне мистецтво, яке створює художні образи, може мати як «безсюжетний» тобто описовий, так і «сюжетний» тобто наративний характер<sup>10</sup>.

В. Шміт у дослідженні «Наратологія»<sup>11</sup> відмічає: «Термін «наративний» у структуралістській наратології протиставляється терміну «deskриптивний», чи «описовий», і вказує не на присутність опосередкованої інстанції викладу, а на певну структуру викладеного матеріалу. Тексти, звані наративними в структуралістському сенсі слова, викладають, володіючи на рівні зображуваного світу темпоральною структурою, якусь історію. Поняття ж історії має на увазі подію. Подією є якась зміна вихідної ситуації: або зовнішньої ситуації в розповідному світі (природні, акціональні й інтеракціональні події), або внутрішньої ситуації того чи іншого персонажа (ментальні події). Таким чином, наративними, в структуралістському сенсі, є твори, які викладають історію, в яких зображується подія» [5, с. 14]. Дж. Брунер у статті «Життя як наратив» також називає наратив темпоральною формою.

Кеннет Берк<sup>12</sup> у роботі «Граматика мотивів» виділяє в структурі наративу п'ять основних елементів: Агент, Дія, Мета, Оточення, Інструмент. У класичній теорії розповіді основною ознакою оповідно-

<sup>6</sup> Див.: Картьє-Брессон А. Решающий момент. URL: <http://photo-element.ru/philosophy/bresson/decisive-moment.html> (дата звернення: 02.05.2020).

<sup>7</sup> За Жераром Женеттом (1972 рік): «Оповідання – розповідний дискурс [le discours narratif] – може існувати остільки, оскільки воно розповідає деяку історію [histoire], при відсутності якої дискурс не розповідний» (подібні визначення: Принс, 1973 рік, 1982 рік, 1987 рік; ван Дейк, 1978 рік; огляд підходів до теорії наративності див.: Стэджесс, 1992 рік). Класична ознака розповіді («оскільки вона породжується деякою особою») Женетт відносить тільки до дискурсу як такого: «як наратив розповідь існує завдяки зв'язку з історією, яка в ньому викладається; як дискурс вона існує завдяки зв'язку з наратцією, яка її породжує» [5, с. 14].

<sup>8</sup> Див.: Чех Н.Б. Філософські наративи у фотосерії Б. Михайлова «Незакінчена дисертація». VII Уйомовські читання: матеріали Наукових читань пам'яті Авеніра Уйомова. Одеса: ОНУ, 2019. С. 86–95.

<sup>9</sup> Уокер Еванс (народився 3 листопада 1903 року в м. Сент-Луїс, Міссурі, США – помер 10 квітня 1975 року в м. Нью-Хейвен, Коннектикут, США), американський фотограф, вплив якого на еволюцію фотографії протягом другої половини ХХ століття був більше, ніж інших. Він відкинув переважний високо естетичний погляд на художню фотографію, найбільш помітним прихильником якої був Альфред Штігліц, і побудував художню стратегію, що базується на поетичному резонансі загальних, але зразкових фактів, чітко описаних. Його найхарактерніші картини показують щоденне американське життя протягом другої чверті століття, особливо через опис його народної архітектури, її зовнішньої реклами, початку її автомобільної культури, а також внутрішніх інтер'єрів.

<sup>10</sup> «Сюжетним» (тобто наративним) текстам Лотман протиставляє «безсюжетні» (або «міфологічні») тексти, що не розповідають про новини у світі, що змінюється, а зображують циклічні повтори й ізоморфності замкнутого космосу, порядок і непорушність кордонів якого затверджуються (Лотман, 1970 рік, 1973 рік). Сучасний сюжетний текст визначається Лотманом як «плід взаємодії та інтерференції цих двох споконвічних у типологічному відношенні типів текстів (Лотман, 1973 рік)» [5, с. 15].

<sup>11</sup> Наратологія – «теорія оповідання». Об'єктом наратології є вивчення наративних творів.

<sup>12</sup> Берк К. Грамматика мотивов. Социальные и гуманитарные науки. Сер. 11. Социология. № 24. 2006. С. 140–172.

го твору є присутність посередника («оповідача», «наратора»), Агента, за Берком, між автором і розповідним світом. Суть розповіді зводилася класичною теорією до заломлення розповідної дійсності через призму сприйняття наратора. Навіть найпримітивніший наратив розгортається, за А. Греймасом, у неоднозначному ландшафті: ландшафті дії, де, власне, відбуваються події, та в ландшафті свідомості, який можна назвати внутрішньою мовою протагоніста, включеного в дію. Дуальність ландшафту є сутнісною складовою наративу, що призводить до обману в класичному міфі й казці. У сучасній літературі існує більш виражене звернення до ландшафту свідомості, тобто він є більш епістемологічним (викликає в Агента сумнів, здивування, надію), ніж онтологічним. Оточення (місце, «сцена»), згідно з Дж. Брунером, це не тільки частина географії Агента, яка дозволяє пізнати культуру його топосу, а й «психічна географія», що дозволяє визначити тип мислення оповідача, за допомогою якого конструюється його особистість, форми самоопису й мова. Життя як воно є невіддільно розповідається від життя, тобто «Життя це не те, «як це було», а то, як це «проінтерпретувати» і «переінтерпретувати», розказано й переказано» [2]. Найважливішою складовою в структурі наративу є Проблема. «Проблема – це те, що рухає драмою, і вона утворюється невідповідністю між двома або більше з п'яти складових п'ятірки Берка» [2]. В. Тернер<sup>13</sup> підкреслює, що «Проблема» локалізується в розриві культурної легітимності: початкове канонічне положення порушено, робиться спроба його відновлення, що, в разі невдачі, веде до кризи; криза, якщо її не вирішити, приводить зрештою до нового легітимного порядку. Криза, роль Агента у відновленні, формування нової легітимності – ось культурні константи, з яких конструюється різноманітність драми в житті, як і в літературі» [2]. Стрижнем розповідного тексту є подія (Дія, за К. Берком), яку було визначено Ю.М. Лотманом як ««переміщення персонажа через кордон семантичного поля» (Лотман, 1970 рік) або як «перетин забороненого кордону» (Лотман, 1970 рік). Ця межа може бути як топографічною, так і логічною, етичною, психологічною або пізнавальною» [5, с. 14–15]. Таким чином, подія полягає в деякому відхиленні від законного, нормативного в цьому світі, в порушенні одного з тих правил, дотримання яких зберігає порядок і пристрій цього світу. Фактичність чи реальність (зрозуміло, в рамках фіктивного світу) зміни – це перша основна умова подієвості. Зміна має дійсно статися у фіктивному світі. Для події недостатньо, щоб суб'єкт дії тільки бажав зміни, про неї мріяв, її уявляв, бачив у сні або в галюцинації. У таких випадках подієвим може бути тільки сам акт бажання, мрії, уяви, сновидіння, галюцинації та таке подібне. З фактичністю пов'язана друга основна умова подієвості: результативність (досягнення Мети, за К. Берком). «Зміна, що утворює подію, має бути здійснена до кінця нарації (результативний спосіб дії). Мова йде не про подію, якщо зміна тільки розпочалася (інхотативний спосіб дії), якщо суб'єкт тільки намагається його здійснити (конативний спосіб дії) або якщо зміна знаходиться тільки в стані здійснення (дуративний спосіб). Фактичність і результативність являють собою необхідні умови події» [5, с. 16].

Спираючись на викладене, автором дослідження визначено наступні форми репрезентації зображень у фотосеріях:

1) наратив – це репрезентація фотографічних зображень, що володіє певною структурою (наприклад, по К. Берку);

2) типологія (опис) – репрезентація фотографічних зображень, згрупованих за єднальною ознакою або за декількома ознаками (у такому випадку фотосерія не є наративом);

3) репрезентація фотографічних зображень змішаного типу (нاراتив + типологія), в якій поєднані обидві ці форми (оповідання та типологія).

Створено класифікацію художньої образності фотосерій:

1) фотонарис – розповідь про події, що мали місце в реальному житті. Він має єдність форми й змісту;

2) фотосерія, створена в документальній стилістиці, – розповідь про події, що мали місце в реальному житті. Вона не має єдності форми й змісту;

3) фотографічна містифікація (фотофейк) – розповідь про події, що не мали місця в реальному житті. Вона має єдність форми й змісту;

4) фотографічний фантазм – розповідь про події, що не мали місця в реальному житті. Він не має єдності форми й змісту.

Незважаючи на зниження авторитету документальної фотографії, фотографи у XX – XXI століттях продовжують демонструвати віру у владу документальної мови. Розмірковуючи про мистецтво XX століття, В. Беньямін зазначає: «Сьогодні витвір мистецтва постає через абсолютне переважання його експозиційної цінності новим явищем, що має за своєю суттю нові функції, з яких виділя-

<sup>13</sup> Turner V. From Ritual to Theater. Performing Arts Journal Publications. New York, 1982.

ється нашою свідомістю естетична, виділяється як та, що згодом може бути визнана супутньою» [1, с. 92]. Твір мистецтва, за В. Беньяміном, в епоху його технічної відтворюваності позбувся одиничності (оригінальності), тобто своєї культової підстави – «аури», й «ілюзія його автономності розвіялася назавжди». Але все сказане дає змогу зробити висновок, що фотографія отримала «сакральний» сенс у формі серії зображень, що мають як нарративні, так і ненаративні форми репрезентації. Фотографічні проекти, побудовані на конкретній темі, що враховують контекст (час і місце), просувають ідею серійності як основного документального принципу.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Беньямин В. Краткая история фотографии. Москва : Ad Marginem Press, 2017. 166 с.
2. Брунер Дж. Жизнь как нарратив. *Постнеклассическая психология. Социальный конструктивизм и нарративный подход*. 2005. № 1 (2). С. 9–29.
3. Бурдые П. Общедоступное искусство : опыт о социальном использовании фотографии / пер. с фр. Б.М. Скуратова. Москва : Праксис, 2014. 456 с.
4. Королёв Ю.Д. Съёмка фотоочерка. Из опыта работы фотокорреспондента. Москва : Искусство, 1959. 69 с.
5. Шмид В. Нарратология. Москва : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
6. Вайас Q. «A New Documentary Style». In *Photography at MoMA: 1960 – Now. The Museum of Modern Art*. 2015. 238–241 p.

#### **Н. Б. Чех. Нарративные и ненарративные формы репрезентации фотографии. – Статья.**

**Аннотация.** В статье определены такие формы репрезентации изображений в фото сериях, как: 1) нарратив; 2) типология (описание); 3) репрезентация фотографических изображений смешанного типа. Создана классификация художественной образности фото серий. Фотография в эпоху технической воспроизводимости получила «сакральный» смысл в форме серий изображений, имеющих как нарративные, так и ненарративные формы репрезентации.

**Ключевые слова:** фотографическая серия, фотоочерк, «документальный стиль» в фотографии, художественный нарратив.

#### **N. Cheh. Narrative and non-narrative forms of photography representation. – Article.**

**Summary.** The article identifies forms of representation of images in photo series such as: 1) narrative; 2) typology (description); 3) representation of photographic images of mixed type. The classification of artistic imagery of photo series is created. Photography in the era of technical reproducibility has acquired a “sacred” meaning in the form of a series of images that have both narrative and non-narrative forms of representation.

**Key words:** photo series, photo essay, documentary style in photography, artistic narrative.

УДК 94:299+512(510)316

**В. А. Чжен**  
аспірант

ДУ «Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України»  
м. Київ, Україна

## КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ НОВАЦІЇ В КИТАЇ ПЕРІОДУ «РЕФОРМ ТА ВІДКРИТОСТІ»: КОНФУЦІАНСЬКИЙ СКЛАДНИК

**Анотація.** У статті розглянуто форми і способи застосування конфуціанських принципів у процесі реформування системи освіти КНР у період реформ та відкритості. На основі аналізу конфуціанських стандартів освіти показано, що розвиток процесів реформування сфери освіти в КНР від самого початку запровадження політичного курсу «реформ і відкритості» здійснювався, дедалі більше наближаючи освітянські реалії до стандартів класичного конфуціанства. Виявлено, що звернення до конфуціанства як історично традиційної та автентичної для китайського суспільства ціннісно-світоглядної системи принесло очевидний позитивний результат під час модернізації освітньої сфери, яка на сьогодні за кількісними показниками випередила всі країни світу. Виділено та описано етапи трансформації сфери освіти. На першому етапі освітянських реформ (1978–1985 рр.) активно