

УДК 811.111

## КОНТРАФАКТИВНАЯ СОВЕТСКАЯ ФОТОГРАФИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ АНГЛО-ЯЗЫЧНОГО ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА: ОЦЕНОЧНЫЕ АСПЕКТЫ \*

Н.В. Аксенова, Н.В. Денисова, Н.О. Магнес

Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург, Россия)

n.magnes@spbu.ru

Content alone is propaganda; form alone is wallpaper.

Ф.Дж. Гриффитс, фотограф

Исследование посвящено оценочной интерпретации советской фотографии англоязычными искусствоведами. В ходе исследования проведен анализ оценочных смыслов, сопровождающих актуализацию дискурсообразующих концептов STATE, ARTIST, WORK OF ART. Установлено, что авторы рецензий смещают аксиологический фокус в сторону эстетической оценки произведений советской фотографии, способствуя транскультурной и трансвременной коммуникации между фотографом и зрителем; это позволяет сделать вывод о важной роли искусствоведа в управлении оценочной деятельностью реципиента. Существующая модель участников фотографического опыта, предложенная Р. Бартом, была дополнена ролью Emptor.

*Ключевые слова:* англоязычный искусствоведческий дискурс, советская фотография, оценочная деятельность, концепт, концептуальная метафора, субъекты фотографического опыта.

**Для цитирования:** Аксенова Н.В., Денисова Н.В., Магнес Н.О. Контрафактивная советская фотография в пространстве англоязычного искусствоведческого дискурса: оценочные аспекты // Вопросы когнитивной лингвистики. 2022. № 1. С.40-51.

DOI: 10.20916/1812-3228-2022-1-40-51

### 1. Введение

Настоящее исследование ориентировано на изучение оценки в англоязычном искусствоведческом дискурсе, посвященном советской фотографии. Обращение к данной теме продиктовано возрастающим интересом искусствоведов к советской фотографии ввиду ее несомненной документальной и эстетической ценности, а также их стремлением переосмыслить значение советского культурного наследия с позиций соотношения его художественной, содержательной и идеологической составляющих.

Искусствоведческий дискурс (далее ИД) является одним из наименее изученных видов специализированного институционального дискурса, однако в последние десятилетия внимание исследователей к этой теме растет. По мнению А.П. Булатовой, ИД представляет собой «вербализованный опыт мышления относительно объектов, бытующих как произведения искусства, организован-

ный в рамках стратегий восприятия, авторитета, оценочности и других искусствоведческих стратегий» [Булатова 1999: 44]. ИД тесно связан с интерпретацией. К его участникам традиционно относят автора произведения искусства, искусствоведа-интерпретатора и аудиторию. По мнению исследователей, ИД можно разделить на вербальный и невербальный типы [Хасанова и др. 2014]. В нашей работе изучается вербальный ИД, т.е. искусствоведческие тексты, посвященные фотографии: рецензии и обзоры. Именно они предполагают четко выраженную позицию искусствоведа, его отношение к произведению искусства и оценку [Хасанова и др. 2014]. Как вербальный, так и невербальный ИД характеризуется субъективностью. При создании произведения искусства воспроизводится не реальная действительность, а представления о ней, которые зачастую диктуются заказчиком [Миньяр-Белоручева 2017]. Аналогичным образом, при интерпретации произведения искусства критик опирается на собственную картину мира, свою систему установок и ценностей.

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта №20-012-00276.

Оценка является важной составляющей ИД, призванного вызывать эмоции реципиента по отношению к произведению искусства [Хасанова и др. 2014]. Специфика оценки художественного произведения детерминируется множеством факторов, в том числе культурной принадлежностью и социально-статусной отнесенностью реципиента, уровнем его фоновых знаний, а также исторической и национальной дистанцированностью от произведения искусства [Петухова 2007: 36-41].

А.П. Миньяр-Белоручева обращает внимание на роль искусствоведа как посредника между произведением искусства и реципиентом и отмечает, что художественные произведения претерпевают переосмысление с течением времени [Миньяр-Белоручева 2017]. При интерпретации арт-объекта искусствовед не только описывает и оценивает его, но и предоставляет читателю дополнительную информацию об исторической эпохе, биографические сведения о художнике, его личности, особенностях создания произведения и художественном процессе в целом, а также иную значимую информацию.

Рецензию как особый жанр ИД отличает субъективность оценочных суждений с опорой на объективную данность, в том числе исторический и общественно-политический контекст, признанность автора (авторов) художественного произведения и другие факторы, поскольку основная задача искусствоведа заключается в осмыслении и интерпретации произведений искусства, в историческом объяснении фактов и явлений объективной реальности. Несмотря на стремление к объективному описанию произведений искусства в современных рецензиях, тщательный выбор лексических средств дескриптивно-онтологического характера превращает высказывания в оценочные суждения [Gemtoui 2010: 2-3]. Эта двойственность определяет специфику искусствоведческой рецензии и предопределяет многообразие используемых оценочных средств. Автор рецензии выступает в качестве независимого субъекта оценки и ориентирует восприятие реципиента в сторону того или иного оценочного фокуса. Когнитивно-дискурсивный анализ аксиологической деятельности рецензента-искусствоведа, описание используемых приемов смещения оценочного вектора составляют научную новизну данного исследования. Еще одним фактором новизны работы является специфический предмет рецензии – контрафактивная фотография, которая, как будет показано далее, допускает множество интерпретаций в контексте оценочной ситу-

ации и способствует возникновению полярных оценок, что проявляется в многообразии видов оценки и задействованных языковых средств.

## 2. Фотография как эстетическая знаковая среда и предмет искусствоведческого дискурса

Фотография стоит особняком среди эстетических визуальных сред, являющихся предметом ИД (живопись, графика, декоративно-прикладное искусство, скульптура, архитектура), что во многом обусловлено специфическими инструментальными методами получения и репликации фотографических образов. Показательно, что в картине мира английского языка закрепилось механистическое представление о сущности фотографии, которое актуализируется в метафорической модели PHOTOGRAPHY IS CRAFT (ср. словосочетания *build/crop/resize/trim an image; craft a photo*), а также в концептуальных метафорах PHOTOGRAPHY IS WAR и PHOTOGRAPHY IS HUNTING, отражающих процесс получения точных, но статичных, «мертвых» изображений движущихся объектов при помощи специально предназначенного орудия (*load/point/aim a camera; take a shot* [Mykytka 2016]).

Еще одним следствием медиазависимости фотографии является особое отношение между изображением и референтом. Поскольку аналоговая съемка требует присутствия «натуры» перед камерой, фотоснимок в доцифровую эпоху служил свидетельством того, что предмет в некоторый момент попал в объектив фотоаппарата; Р. Барт определяет фотоизображение как «неуступчивый» знак, ноэма которого суммируется выражением «оно там было» [Барт 1997]. Это свойство отличало аналоговую фотографию от таких миметических систем, как живопись, для которой круг возможных референтов включает в себя предметы и ситуации, не существующие в физическом мире (*единогор, город будущего, рождение Венеры*). Тем не менее, объективность при фотографической передаче природы труднодостижима, т.к. отбор предметов и средств изображения подчинен замыслу фотографа, а зачастую и пожеланиям модели. Современные технологии цифрового монтажа и морфинга расширяют возможности для производства неаутентичных изображений, размывая категорию объективности и порождая новые художественные формы. (Примером может послужить проект *Inverso Mundus* арт-группы AES+F, совмещающий реалистичные изображения людей и фантастических животных в сценах

«перевернутых иерархий».) Однако по исторической инерции фотоснимок продолжает пользоваться доверием как беспристрастный источник сведений о мире.

Ключевая роль интерпретатора при декодировании фотознака отражена в классификации «субъектов фотографического опыта» [Богданова 2016], разработанной на основе концепции Р. Барта. Исходно среди лиц, участвующих в конструировании смыслов посредством фотоизображения, Р.Барт выделял роли Operator (фотограф), Spectrum (объект съемки) и Spectator (зритель). Однако позднее эта классификация была дополнена ролью Demonstrator, т.к. лицо, показывающее снимок и дающее ему истолкование, несомненно, определяет степень эстетического воздействия фотоработы на реципиента; именно в роли Demonstrator обычно выступает по отношению к фотографической работе искусствовед [Круткин 2020]. Особую важность приобретает искусствоведческий комментарий при показе контрафактивных снимков, искажающих факты реальной действительности, т.к. подобные фотоматериалы нарушают базовую для фотографии максиму подлинности и могут противоречить этическим установкам аудитории. Интерпретационно-оценочные действия искусствоведов по отношению к фотоснимкам разной степени фактической точности будут далее рассмотрены на материале англоязычных рецензий, посвященных выставкам советской фотографии.

### 3. Цель, материал и методы исследования

Советское искусство давно привлекает внимание западных искусствоведов (Э. Вульф, Дж. Гудвин, К. Кэр, Дж. Хикс, Д. Эллиотт и мн. др.). Масштабные зарубежные выставки 21 века (*Breaking the Ice: Moscow Art 1960-80s; Kollektzia! Contemporary art in the USSR and Russia. 1950-2000; Red Star Over Russia: A revolution in visual culture 1905–55* и др.) свидетельствуют и об интересе массового западного зрителя к советскому искусству разных лет. Настоящее исследование посвящено анализу рецензий и отзывов о выставке советской фотографии *The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film* (далее *PP*), проходившей в Еврейском музее в Нью-Йорке с сентября 2015 г. по февраль 2016 г., а также обзорам выставки *Masterpieces of Soviet Photography* (далее *MSP*), посвященной шедеврам советской фотографии, проходившей в ноябре 2018 г. в лондонской Atlas Gallery. Общий корпус исследованных текстов составляет 17 рецензий на

выставку *PP* и 4 обзора выставки *MSP*. В тексте статьи приведены наиболее репрезентативные примеры и выдержки из 8 рецензий. Многие из представленных на обеих выставках экспонатов отличает контрафактивный характер изображений. По словам одного из кураторов выставки *PP* Йенса Хоффманна, инновации ранней советской фотографии чрезвычайно актуальны сегодня, когда границы между искусством и политикой снова размыты, поэтому взгляд в прошлое – время их тесного взаимодействия – представляется весьма своевременным [FA].

Как показывает материал исследования, обращение искусствоведа к культурно-историческому контексту создания и бытования произведения искусства позволяет провести границу между идеологическим и эстетическим содержанием работы и более объективно оценить его художественную значимость.

С приходом к власти большевиков документальная ценность фотографии отходит на второй план; фотография становится компонентом системы пропаганды коммунистической идеологии. Увидев в революции возможность прорыва в будущее, авангардные фотографы активно участвовали в общественно-политической и культурной жизни страны [Kudriavtceva 2020: 66]. В раннесоветский период фоторепортеры снимали своих героев в гуще событий, создавая образ динамичной советской жизни. Однако монополизация типографий и цензура прессы позволила большевикам полностью контролировать тематику и содержание фоторепортажей [Stolarski 2013: 225-231]. Фотографии, как и советские плакаты, могут быть использованы как исторический источник, поскольку, как отмечает А.Ю. Кудрявцева, их авторы отчасти бессознательно фиксировали реальную ситуацию, которая сегодня считается с известной долей объективности. Фиксируя на пленке действительность, которая становится материалом для конструирования, фотография демонстрируется зрителю в форме искусства, вызывающего ожидаемые эмоции [Kudriavtceva 2020: 67]. Производственно-психологическая фотография Г. Зельмы, А. Шайхета и др. может рассматриваться как фотолетопись строительства нового государства и передает дух времени, несмотря на постановочность кадров.

Анализ материала позволяет выделить три базовых концепта, являющихся дискурсообразующими для рассматриваемого типа ИД: ARTIST, WORK OF ART и STATE. Первые два концепта определяются как основные для любого жанра

ИД, поскольку именно произведение искусства и его автор выступают объектами оценки в любом искусствоведческом тексте. Выделение концепта STATE в качестве дискурсообразующего продиктовано тематическим своеобразием анализируемых рецензий, поскольку, как будет показано ниже, государство выступает как неотъемлемый участник не только фотографического опыта, но и всего культурного процесса изучаемого исторического периода. Данное обстоятельство становится очевидным благодаря погружению в историко-культурный контекст и получает эксплицитное отражение в рассматриваемом корпусе текстов. Основная цель настоящего исследования состоит в том, чтобы вычленив языковые средства репрезентации данных концептов, проследить, каким образом они взаимодействуют с оценками разного типа, исследовать дискурсивные средства конструирования взаимоотношений между фотохудожником и советским государством (ARTIST, STATE) как основными участниками фотографического процесса, а также описать характер отношения государства к произведениям искусства, т.е. результату (WORK OF ART) этого процесса. Помимо этого, авторы ставят задачу установить роль искусствоведа как аксиологического субъекта в управлении оценочной деятельностью потенциального адресата – читателя рецензии/обзора и одновременно реципиента фотографических работ.

При анализе материала учитывались различные типологии оценки, учитывающие аксиологическую основу этой категории (положительная, отрицательная), наличие эмотивного компонента (рациональная, эмоциональная) и способ оценивания (абсолютная, сравнительная). Кроме того, при выделении частнооценочных значений принималась во внимание классификация Н.Д. Арутюновой, в которой типы ценностей соотносены с разновидностями оценок: сенсорные ценности (гедонистические и психологические оценки); сублимированные (эстетические и этические оценки) и рационалистические (утилитарные, нормативные и телеологические оценки) ценности [Арутюнова 1988]. В ходе исследования определены типы оценок, специфичные для фотоведческой рецензии.

В ходе исследования применялась комплексная методика, включающая элементы аксиологического и когнитивного анализа дискурса, концептологии, функционально-семантического и прагматического анализа, отдельные положения теории концептуальной метафоры и нарратологии.

#### 4. Советское государство, фотохудожник и фотография как объекты оценки в фотоведческой рецензии

##### 4.1. Концепт STATE: Советское государство в кадре и за кадром

Репрезентантами концепта STATE в исследуемых текстах служат лексемы *regime, government, authorities, Soviets, nomenklatura*, названия правительственных органов, политических институтов и органов официальной печати (*Central Committee, Communist Party, Pravda*), реже имена собственные советских государственных деятелей. В разделах о фотографии 1920-х гг. концепт STATE получает компактное представление: государство выступает в функции референта фотоизображения (*Spectrum*) и лишь изредка – в роли выгодоприобретателя от пропагандистских мероприятий. Как правило, достижения советской власти, запечатленные на снимках, получают положительную оценочную характеристику с включением телеологических и психологических компонентов. В этом случае при вербализации оценочных суждений привлекаются концепты *SUCCESS (achievement, triumph[ant]); WONDER (amazing, marvel, glory, drama); SOPHISTICATED (intricate, complex, advanced); VITALITY (bustling, busy, power, strength) и VASTNESS (vast, enormous)*; см. (1):

(1) *They worked to document the power and romance of the industrial sites, bustling cities, and technological marvels of the new regime. [...] Arkady Shaikhet got closer, capturing the clouded glory of a streamlined train engine, [...] the amazing fact of electric light, and the strength of workers managing vast machines and intricate construction projects. And many others chronicled the success of airplanes, dams, tractor factories, steel mills, and triumphant architectural facades covered in windows, peering in from energetic angles to heighten the drama of the Socialist achievements (CD).*

Средства позитивной оценочности, используемые при характеристике авангардной фотографии и первых шагов советского государства, могут перекликаться. В рецензии Х.Коттера лексика со значением новизны задействуется для описания как социально-политических изменений в советской России (*social and political experiment in progress; wild, risky; its brand-newness, its difference from the rest of the world*), так и творческих поисков советских фотографов (*chance-taking avant-garde art; modern forms untainted by*

*history; alternative modes of seeing*) (NYT). Высокая концентрация языковых единиц данной группы при актуализации концептов ARTIST и STATE и тождество оценочного знака позволяют представить фотохудожника и государство как равноправных акторов, создающих новую художественную и политическую реальность.

Во фрагментах, посвященных развитию фотографии в 1930-е–1960-е гг., референции к государству детализируются, отражая растущее вмешательство власти в культурную сферу. При фиксации роли государства в качестве Spectrum арт-критики иногда отмечают информационную неполноту советских фотографий и реконструируют недостающие компоненты содержания, сокращая разрыв между изображением и действительностью. Прием «уточнения» референта использован в примере (2), где упомянут цикл фотографий, снятых А. Родченко на Беломорканале:

(2) [...] *he designed an entire issue of the periodical USSR in Construction, praising the completion of a canal joining the Baltic to the White Sea. He had traveled to see the canal and photographed it extensively. Yet there is no hint in his account that this government project cost the lives of more than 10,000 political prisoners who had worked on it as forced labor* (NYT).

Приведенный фрагмент делится на два смысловых блока. Первый указывает на объект съемки (*canal*) и неспецифично-положительную оценочную модальность изображения (*praising*); второй выявляет лауну в предметном содержании снимков: *cost the lives of more than 10,000 political prisoners; forced labor*. Противительная связь подчеркивает контраст между деятельностью А. Родченко по увековечению первой «лагерной» стройки СССР (*traveled to see the canal; photographed it extensively*) и ограниченным набором фактов, который нашел отражение в фоторепортаже. Фактуальная информация об обстоятельствах, связанных со строительством Беломорканала, служит средством передачи имплицитных негативно-оценочных смыслов этического (и отчасти телеологического) типа, связанных с деятельностью советского государства; показательно, что участие фотографа в создании контрафактивных фотоматериалов при этом получает со стороны искусствоведа низкоинтенсивную рациональную оценку как источник когнитивного диссонанса: *As for Rodchenko, he is a puzzler* (NYT).

Большинство случаев актуализации концепта STATE в разделах о фотографии 1930-х–1960-х гг. связано с «закадровыми» ипостасями государства как цензора (Spectator), регулятора доступа аудитории к фотоматериалам (Demonstrator) и заказчика идеологической фотопродукции (функция, для которой мы предложим название Emptor). В этих контекстах используются директивно-ограничительные предикаты *restrict, curtail, force, require, tolerate*, где в роли пациента выступает фотохудожник, арт-объект или фотоискусство в целом, а в роли агенса – государство. Частотны и формы пассива без агентивного дополнения; см. (3):

(3) [...] *the avant-garde's prominence in Soviet imagery was soon curtailed. In the 1930s, with Joseph Stalin in power, Soviet photography shifted as photographers were forced to make images illustrating the perfection of Soviet life and government rather than the reality on the ground* (THEOS).

Включение в текст безагентивных пассивных форм привлекает внимание читателя к основной теме публикации (фотоискусство в СССР), одновременно представляя советское государство как субъект скрытого, но осязаемого негативного воздействия на визуальный дискурс, приводящего к этически неприемлемому расхождению между содержанием изображений (*perfection of Soviet life*) и историческими фактами (*reality on the ground*).

Наряду с тем, что советское государство выступает в пространстве ИД как объект оценочной деятельности искусствоведа, в ряде случаев оно предстает и как субъект оценки эстетического содержания фоторабот и профессиональных качеств фотографа, монополизирующий функцию Demonstrator. Оценочные суждения, транслируемые государством, оформляются с использованием речемыслительных или волитивных предикатов в сочетании с лексико-грамматическими средствами сублимированной и нормативной оценочности, положительной или отрицательной: *Russian authorities decided it wasn't what they wanted to be seen; they say 'it's not fitting for such a big master of photography [...] to take this type of picture'* (EOSP). Практикуется прием реинтерпретации, когда «правильное» оценочное суждение, исходящее от государства, корректирует «неправильные» эстетические установки фотографа: *Formal experimentation, no longer a reflection of a revolutionary regime, was instead a*

***bourgeois distraction from political messaging*** (AM).

В нарративных фрагментах статей этико-эстетические оценки фоторабот представителями власти становятся движущей силой сюжета. Так, в рассказе о знаменитом снимке Л. Бородулина «С вышки!» (4) упоминание о жесткой позиции, занятой в отношении данной работы М. Сусловым (глава Отдела пропаганды ЦК КПСС), входит в состав повествовательного блока «Осложнение»:

(4) *“I took it at my first Olympic games in 1960 in Rome and that was the first time I went to a ‘capitalist’ country. I was so happy to do this, I was just starting my career as a photographer at Ogoniok magazine... and it was chosen to be the cover.”*

*Yet it received criticism from Mikhail Suslov, the unofficial Chief Ideologue of the Communist Party, who wrote in Pravda, Borodulin remembers, “that it’s not good for Ogoniok to publish this type of photo, because it’s too avant-garde and too formalistic”* (EOSP).

Искусствоведы отмечают, что идеологический контроль со стороны государства приводил к физическому вмешательству в содержание снимков (государство в роли Operator): ***Stalin tightened his grip on power with an ideological agenda that extended even to camera angles and exposure time*** (AM). Это вмешательство могло становиться причиной тиражирования контрафактивных фотоматериалов: примером служит снимок Е.А. Халдея «Знамя Победы над Рейхстагом», где по цензурным соображениям с запястья одного из солдат были стерты вторые наручные часы; в таком модифицированном виде кадр и стал доступен массовой зрительской аудитории [EOSP].

Взаимоотношения между государством и художником в 1930-е–1960-е гг. репрезентируются как неравноправные и деструктивные. В примере (5) иерархия STATE–ARTIST объективирована в виде концептуальной метафоры ART IS A SERVANT, имеющей высокую частотность в ИД исследуемого типа (см. раздел 4.2):

(5) *The first thought that the show brings to mind is that creativity, beauty and innovation can be put at the service of fear and repression* (SI).

Важную роль в дискурсивном конструировании отношений доминирования – подчинения в паре STATE – ARTIST играют метафоры, актуализирующие неоправданно утилитарную оценку государством произведений советской фотогра-

фии. В примере (6) признаки утилитарности и конформности, которые присваиваются пропагандистской фотографии в контексте метафорической модели ART IS ADVERTISING резко диссонировать с принципом эстетической самоценности искусства:

(6) *Revolutions sell utopias; that’s their job. Art, if it behaves itself and sticks to the right script, can be an important part of the promotional package* (EOSP).

Смысловый компонент «конформность» усилен за счет включения глагола социально одобряемого поведения *behave oneself*, который нередко употребляется в директивно-нормирующих высказываниях, обращенных к детям (*Behave yourself!*). В результате происходит одновременная активация метафорической модели ART IS A CHILD, в которой искусство выступает как объект дисциплинарного воздействия со стороны «родителя» – государства.

В целом, советское государство предстает в ИД как приоритетный агент художественного процесса, совмещающий роли Spectrum, Spectator, Demonstrator, Operator и Emptor. При этом подчинение творческого замысла идеологическим требованиям власти определяется авторами как препятствие к самоактуализации фотохудожника:

(7) *Given the innovative sophistication on view in the early part of the exhibit, the later retreat and consolidation back into ideologically pure Socialist Realism feels like a tragic smothering of original talent* (CD).

**4.2. Концепт ARTIST: Фотохудожник на службе у государства**

Второй дискурсообразующий концепт рассматриваемого типа текстов – концепт ARTIST – ассоциируется с одним из центральных субъектов фотографического опыта (Operator). При обобщенной оценке фотографического сообщества раннесоветского периода чаще всего используются репрезентанты *artist* и *photographer*, составляющие ядро концепта, а также анафорическое местоимение *they*. Помимо этого, авторы статей и рецензий обобщенно называют художников ***art makers, inventive practitioners, utopia-minded painters; engines of social change and radical political engagement; talented photographers; important figures in the history of Soviet photography, leading Soviet photographers, masters of graphic design, remarkable photographers; photojournalists, masters of the medium, innovative artists***. Как видно, многие лексические репрезентанты сопровождаются мелиоративными эпитетами, эксплицитно

выражающими как рациональную (*important, leading, inventive, innovative*), так и эмоциональную оценку (*remarkable, talented*) значимости фигур самих фотохудожников и, опосредованно, их творчества. Субъективная эмоциональная оценочность актуализируется и в сочетаниях с абстрактными существительными, описывающими характер творчества фотохудожников: *creativity, beauty and innovation* (SI); *a degree of experimentation and improvisation which you don't see in the West* (EOSP); *radical experimentation, innovative sophistication* (CD). При индивидуализированной оценке представителей советского фотоискусства концепт ARTIST актуализируется через персонифицированные ассоциаты: *Alexander Rodchenko, Moisei Nappelbaum, Boris Ignatovich, Georgy Zimin, Arkady Shaik(e)het* и др.

Наиболее репрезентативна оценка советских фотохудожников, выраженная предикативно через описание их деятельности, причем оценка эта носит амбивалентный характер: с одной стороны, авторы-критики признают значимость и новаторский дух творчества советских фотохудожников 1920-х–1930-х гг., с другой – отмечают их политическую ангажированность. Грамматически подобный контраст оформляется сравнительными конструкциями (*were doing work that focused less on formal novelty than on programmatic content* (NYT) и противительной связью (*ideologically constrained but conceptually advanced* (NYT)). Обратим внимание, что в подобных противопоставлениях предикаты, выражающие положительную рациональную оценку часто занимают конечную, сильную позицию. Лексически противопоставление проводится с привлечением концептов, моделирующих рациональные оценочные суждения: INNOVATION (*new, novelty, unconventional, radical, innovative, inventive*) и EXPERIMENTATION (*original, sophistication, improvisation, creativity, challenge to go further with the medium, overaestheticism of artistic experiments*) при описании формы и PROPAGANDA (*overly staged, propaganda-style, manipulation, improbable perfection, promotional*) и EXAGGERATION (*supersized, positively cosmic, giant, monumental, enlarged to impressive proportions*) при описании содержания.

При анализе контрафактивных фотографий такой контраст актуализируется через указание на намеренное сокрытие фактов действительности, которое получает негативную этическую оценку (см. пример (2) выше). При этом, противопоставляя новаторскую форму и пропагандистское со-

держание, критики часто прибегают к тактике оправдания:

(8) *Finding political fault with artists, especially artists living under threat, is a slippery business. Their motives are complicated, emotions hard to pin down.* (NYT)

Некоторые искусствоведы склонны оправдывать советских художников и опосредованно, через сравнение. Так, в ряде обзоров проводится сопоставление советских фотографий с современными произведениями фотоискусства:

(9) *We, of course, could be fooled, and are, by virtually the same images generated by the 21<sup>st</sup>-century visual culture, including the art industry, which is devoted to advertising the power of Western capitalism.* (NYT)

(10) *A century later ... we confront a visual universe that is no less manipulated and no less ideological than the world of socialist content cloaked in realist forms. Worse still, ours is considerably less interesting to look at.* (AM)

При этом сравнительная оценка не в пользу современных образцов, что, вероятно, связано с отсутствием свободы выбора у советских фотохудожников, в отличие от художников современных: *They no longer did so freely, however, but according to the dictates and imperatives of the state* (AM). В данном примере реализуется концептуальная метафора ARTIST IS A SERVANT – весьма частотная в рассматриваемых рецензиях: *photographers were expected to limit themselves to producing images whose formal imperative was to look as 'truthful' as possible* (AM).

Любопытен контраст в оценочной трактовке взаимодействия государства как заказчика (Emptor) и фотографа как исполнителя (Operator), предлагаемой представителями разных лингвокультур. В обзоре выставки MSP содержатся цитаты Майи Кацнельсон (основательницы Центра белорусско-еврейского культурного наследия, сокуратора выставки) и Бена Бердетта (сооснователя Галереи Атлас). Оба критика высоко оценивают творчество и новаторство фотохудожников раннесоветского периода, однако если для Кацнельсон их деятельность сродни героизму, то Бердетт делает акцент на экспериментальном подходе фотографов, продиктованном необходимостью пропагандистской трансляции новых советских ценностей. Таким образом, для Кацнельсон фотохудожники работали вопреки системе, а для Бердетта – экспериментировали благодаря ее запросам:

(11) *Soviet photographers produced real masterworks while creating the grandiose myth of Soviet civilization. I think their activities are akin to heroism. To make, on the one hand, ideologically correct photographs, and on the other, within the narrow limits allowed, to seek maximum artistic expression.* (EOSP, Кацнельсон)

(12) *The demands of propaganda in a way encouraged experimentation. Photographers were challenged to create work that looked triumphant and positive...* (EOSP, Бердетт)

Авторы некоторых текстов отмечают «водораздел», проходящий между фотоработами, в которых художники были еще относительно свободны в средствах и форме выражения, искренне стремясь передать грандиозный дух перемен (13), и более поздними контрафактивными образцами, пропитанными пропагандистским содержанием и прославляющими новый режим (14):

(13) *Coming out of the revolution and the civil war <...>, photographers <...> sought to capture the optimistic spirit of change <...>, pushing to invent a new visual language that combined radical avant-garde experimentation with clear-eyed celebratory photojournalism – a new social order had been created, and artists of all kinds embraced the opportunity to communicate its promise to the public at large.* (CD)

(14) *But by the 1930s, that inclusive positivism had been incrementally strangled by the encroaching menace of the ever strengthening political machine, and any deviation from the mannered ideological scenes and tightly state-controlled propaganda favored by the government was clamped down with a ferocity few were willing to test.* (CD)

Предикаты воли и намерения (*intend, seek, be willing, embrace the opportunity, push to invent, insist on experiment*), а также положительно-оценочные словосочетания, передающие оптимистический настрой фотохудожников и готовность к экспериментам в начале существования советского государства (*optimistic spirit, inclusive positivism, flush of excitement, brash infusion of energy*), резко контрастируют с отрицательно-оценочными пассивными предикатами с семантикой ограничения и запрета (*positivism had been incrementally strangled, any deviation was clamped down with a ferocity*), подчеркивая движение от

искреннего принятия художниками нового строя к вынужденному подчинению его жестким правилам, от внутреннего желания транслировать дух перемен к продиктованной необходимости пропагандировать «советский миф», часто приукрашивая и намеренно искажая действительность. Этот переход, в частности, передается с помощью метафоры движения, актуализирующей изменение оценочного знака телеологической оценки: *up and down roller-coaster of stylistic change; later retreat and consolidation back into ideologically pure Socialist Realism; journey highlighting the movement from underground risk-taking to top-down management* (CD).

Обращает на себя внимание попеременное использование предикатов с семантикой объективной фиксации фактов (*document, chronicle, communicate, memorialize, record*) и предикатов с семантикой ложной репрезентации действительности, актуализирующих отрицательную этическую оценку (*advertise, edit [reality], create [a myth], stage, make appear [enticing]*), в предложениях, где агенсом выступает фотохудожник. Очевидно, это связано с тем, что искусствоведы оценивают фотохудожников 1920-х–1930-х гг. одновременно и как фоторепортеров, фиксировавших реалии, и как трансляторов ценностей советского строя, а продукт их творчества – не только как образец высокохудожественной фотографии эпохи авангарда и конструктивизма, но и как важный документ эпохи, в котором отражена ранняя история советского мифа.

#### 4.3. Концепт *WORK OF ART*: Кадры решают всё

Концепт *WORK OF ART* представлен в статьях такими обобщенными лексемами, как *picture(s), photo(s), photograph(s), image(s), photographic works*, номинациями отдельных жанров (*photograms, noncamera images, landscape(s), portrait(s), self-portrait(s), collages, photomontages*), а также некоторыми наименованиями работ (*“Lenin’s Light Bulb: Peasants Turn on the Electricity for the First Time”* и др.).

В исследуемых рецензиях содержится преимущественно положительная оценка советской фотографии как художественного явления. Так, в статье Н. Курчановой используется метафорическое наименование *treasure trove*, отмечается высокая ценность советской фотографии и кинематографа, мало известных и недоступных западной аудитории до периода перестройки. При этом имплицитно такие качества, как «ценный», «интересный», «важный»:



(15) *Photography and film formed an important part of this previously inaccessible treasure trove of works that inaugurated the communist modernity.* (SI)

Новаторская природа советского фотографического искусства 1920-х годов актуализируется в таких лексемах, как *innovation(s)*, *innovative*, *vanguard*, *avant garde*, *revolutionary*. В работах искусствоведов непременно упоминаются экспериментальные приемы, разработанные фотографами-конструктивистами, такие как новые принципы композиции, диагональная съемка («динамическая диагональ»), новаторские ракурсы, необычное кадрирование, уменьшение перспективы, фотограммы, фотоколлажи и др.: *alternative modes of seeing* (NYT); *introducing such now-classic devices as foreshortened perspective, extreme points of view, innovative framing, photograms, and photomontages* (SI\_PP); *bird's eye views and steep angles* (CD); *particularly sharp angles from above, below, and on a steep diagonal slant* (HA).

Инновационные приемы, внедряемые фотохудожниками с целью изменить привычный взгляд на действительность, получают эксплицитную мелиоративную рациональную оценку: *These innovations are precisely what make most of the photographs so powerful* (AM); *the innovative sophistication on view in the early part of the exhibit* (CD). Для описания представленных на выставке работ используются лексемы положительной рациональной и эмоциональной оценки (*canonical works*; *Several images in the exhibition entered the photographic canon of modernism* (SI), *a stunning collection of photographic and cinematic works*; *remarkably relevant—even prescient—for our contemporary moment* (EF).

Концепт WORK OF ART неизменно связан с концептом STATE. Как было отмечено выше (см. разделы 4.1. и 4.2), в своих работах критики отмечают параллель «Новаторское искусство – молодое государство»: *Its young government made every effort to promote the idea that it was creating a liberated, radical Now to set against a repressive, conservative Then* (NYT). *Photography and film, modern forms as yet untainted by history, were considered particularly suitable for molding life in the present* (NYT). Наиболее ярко это проявляется в фоторепортаже, который с начала 1930-х годов стал ведущей формой фотографии и отражал процесс строительства нового социального уклада [Stolarski 2013: 225]. При этом, оценивая положительно новаторские принципы фотографии, искусствоведы делают акцент на технической сто-

роне работы, ее воплощении, а не на идеологической составляющей.

Как отмечалось выше (см. раздел 4.2.), в ряде искусствоведческих статей прослеживается четкая граница между положением искусства в первые годы советской власти и в период правления И.В.Сталина, когда творческие искания художников получали резкую критику со стороны официальной власти, а их работа полностью регулировалась государством: *Under Stalin, avant-garde was not just unfashionable; it was seditious and punishable* (NYT); *Much of the photography from the mid and late 1930s has a staged, almost mannered look, the pressure of ideology weighing down the pictures* (CD). Оценочные предикаты в этом случае актуализируют рационалистические оценки (утилитарные, нормативные и телеологические).

Фотография явилась важной частью советского мифа, которая не только отражала советские идеалы, но и создавала их под четким руководством со стороны государства (см. (16)). В рецензиях эксплицируется пропагандистское назначение фоторабот (*propaganda-style images, photographic propaganda, photos and film were the preferred propaganda tools for the Communist government in the 1920s* и др.), а также прямое участие государства в их создании (роль Emptor):

(16) *As the exhibition makes clear, these photographs are not only imbued with Soviet ideals, they also in turn construct those very ideals <...>. They no longer did so freely, however, but according to the dictates <...> of the state; they are, in short, propaganda* (AM).

Искусствоведы обращают внимание на такое свойство советской фотографии, как возможность представлять реальность в измененном виде согласно идеологическим предписаниям: *editing reality, in this case along ideological lines* (NYT); *the overly staged sanctification of military power and common good once Stalin took a tighter grip* (CD). Однако, несмотря на фиксируемый контрафактивный характер фотоизображений, в статьях, посвященных выставкам, отмечается эстетическая ценность формы (в противовес содержанию). Искусствоведы и кураторы выставок делают акцент на художественных достоинствах фоторабот, перенося аксиологический фокус на эстетическую оценку:

(17) *Burdett and Katznelson were particularly drawn to another aspect of the collection, beyond historical record. “We were more interested in the development of the*

*aesthetic of Soviet photography, and the artistic approach," says Burdett. (EOSP)*

*(18) In these images, the medium is not the message, the form is. (AM)*

Названия выставок *Masterpieces of Soviet Photography* и *The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film* подготавливают и направляют восприятие реципиента в сторону положительной оценки фоторабот. Так, лексема мелиоративной оценки *masterpiece* содержит семы «исключительный», «выдающийся», «высокого качества» и задает положительное направление оценочного вектора. Лексема *power* в названии *The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film* может актуализировать два концепта: STATE и INFLUENCE. Во втором случае репрезентируется воздействие фотографии и кинематографа как видов изобразительного искусства на реципиента, в результате чего происходит смещение акцента на эстетическое влияние. Реализация этих значений прослеживается и в рецензиях критиков: лексические единицы с семантикой силы и власти (*power, powerful, potent*) частотны и используются при описании государства и политической мощи (*power play; ascendancy to power, powerful state*). Эти же лексические единицы в контексте анализа фотографий реализуют значение «влияние / воздействие»: *powerful images; powerful photographs; the power (of the images) to transform society*.

Формирование оценочного отношения реализуется также на уровне структуры текста. В исследуемых рецензиях актуализируется аксиологическая рамка: во вводной части рецензии представлено краткое описание выставки и ее предмета (чаще положительной оценочной направленности), далее предлагается экскурс в исторический и идеологический контексты и содержательную составляющую выставки и в заключении делается акцент на эстетической значимости представленных фоторабот. Вынесенная в структурно и психологически сильную позицию эстетическая оценка оказывает влияние на реципиента и также направляет оценочный вектор в сторону положительного полюса.

Таким образом, в рецензиях и обзорах, посвященных советской фотографии, арт-критики отмечают ее высокую художественную ценность, делая акцент на эстетической составляющей.

## 5. Заключение

Результаты исследования англоязычных публикаций, посвященных советской фотографии

1917–1960-х гг., подтверждают, что оценочность проявляется при актуализации всех трех дискурсообразующих концептов ИД, а именно STATE, ARTIST и WORK OF ART. В пространстве ИД представлены оценочные значения, коррелирующие с различными видами ценностей (в том числе этические, нормативные, телеологические и утилитарные). Однако эвалюативной доминантой в рассмотренном корпусе текстов, безусловно, является эстетическая, причем последняя соотносится преимущественно с концептами ARTIST и WORK OF ART. Напротив, концепт STATE в исследуемой группе текстов обычно связан с оценками этического и рационалистического типа, субъектом которых выступает критик-фотовед. Участие данного концепта в эстетических оценочных суждениях ограничено исключительно ситуациями, где реалии советского государства выступают в функции референта художественного изображения (*Spectrum*), или контекстами, в которых государственная власть репрезентируется арт-критиком как носитель эстетических оценок фотоискусства, подчас излишне жестких и рестриктивных.

Эстетические ценностные критерии главенствуют в том числе при характеристике контрафактивных фоторабот, которые, несмотря на свой политически мотивированный и зачастую манипулятивный характер, интерпретируются в условиях ИД преимущественно с точки зрения используемых в них талантливых, новаторских художественных решений и в меньшей степени с позиции морально-этической правомерности. Можно предположить, что с течением времени происходит снижение роли идеологической (пропагандистской) составляющей в структуре художественной фотографии при параллельном росте значимости эстетического компонента. Формирование у адресата ИД оценочного вектора, нацеленного на восприятие контрафактивных произведений советской фотографии как прежде всего выдающихся явлений в сфере искусства, осуществляется через разъяснение исторического контекста; последний определялся вмешательством государства как сверхполноправного субъекта (*Emptor-Spectrum-Operator-Spectator-Demonstrator*) в процесс создания и распространения фотоматериалов. Привлекая внимание адресата к эстетическому содержанию советской фотографии, искусствовед способствует транскультурной и трансвременной коммуникации между фотографом и зрителями, являющимися носителями англоязычных лингвокультур.

**Список литературы / References**

*Арутюнова Н.Д.* Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. М., 1988. [Arutyunova N.D. Tipy yazykovykh znacheniy: Otsenka. Sobytie. Fakt. M., 1988.]

*Богданова Н.М.* Фотография как язык: К вопросу о специфике прочтения // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия «Филология. Филология». 2016. № 1 (19). С. 63-72. [Bogdanova N.M. Fotografiiya kak yazyk: K voprosu o spetsifike prochteniya // Vestnik Samarskoy gumanitarnoy akademii. Seriya «Filosofiya. Filologiya». 2016. № 1 (19). S. 63-72.]

*Булатова А.П.* Лингво-когнитивный анализ искусствоведческого дискурса (музыка, архитектура): дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. [Bulatova A.P. Lingvo-kognitivnyy analiz iskusstvovedcheskogo diskursa (muzyka, arkhitektura): dis. ... kand. filol. nauk. M., 1999.]

*Круткин В.Л.* Понятие репрезентации и границы его применения к исследованию фотографического опыта // ПРАЭНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2020. № 2. С. 56-73. [Krutkin V.L. Ponyatie reprezentatsii i granitsy ego primeneniya k issledovaniyu fotograficheskogo opyta // PRAENMA. Problemy vizual'noy semiotiki. 2020. № 2. S. 56-73.]

*Миньяр-Белоручева А.П.* Поликодовость искусствоведческого дискурса // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. Челябинск: ЮУрГУ, 2017. Т. 14. № 4. С. 16-20. [Min'yar-Beloruicheva A.P. Polikodovost' iskusstvovedcheskogo diskursa // Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika. Chelyabinsk: YuUrGU, 2017. T. 14. № 4. S. 16-20.]

*Петухова Т.И.* Языковая актуализация ситуации восприятия и оценки произведения живописи: на материале английского языка: дис. ... канд. филол. наук. СПб.: СПбГУ, 2007. [Petukhova T.I. Yazykovaya aktualizatsiya situatsii vospriyatiya i otsenki proizvedeniya zhivopisi: na materiale angliyskogo yazyka: dis. ... kand. filol. nauk. SPb.: SPbGU, 2007.]

*Хасанова З.С., Милетова Е.В., Бугаенко Н.П.* Некоторые параметры и характеристики англоязычного специализированного искусствоведческого дискурса // Вестник Брянского государственного университета. Брянск, 2014. № 2. С. 397-408. [Khasanova Z.S., Miletova E.V., Bugaenko N.P. Nekotorye parametry i kharakteristiki angloyazychnogo spetsializirovannogo iskusstvovedcheskogo diskursa // Vestnik

Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta. Bryansk, 2014. № 2. S. 397-408.]

*Gemtou E.* Subjectivity in Art History and Art Criticism // Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities. Vol. 2. No. 1. 2010. P. 2-13.

*Kudriavtceva A.* Ideology and Ethnography: Uzbekistan at the Turn of the 1920's and 1930's in the Illustrative Collections of Peter the Great Kunstkamera // Manuscripta Orientalia. International Journal for Orient Manuscript Research. Vol. 26. No.1. 2020. P. 66-77.

*Mykytka I.* Metaphors in Photography Language // Iberica. Vol. 32. 2016. P. 59-86.

*Stolarski Ch.* The Rise of Photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900-1931. PhD Dissertation. Baltimore, 2013.

**Список источников исследуемого материала**

**NYT** – *Cotter H.* Review: In 'Early Soviet Photography, Early Soviet Film,' Artists Edit Reality to Fit an Ideal. 2015. URL: <https://www.nytimes.com/2015/09/25/arts/design/revi-ew-in-early-soviet-photography-early-soviet-film-artists-edit-reality-to-fit-an-ideal.html> (дата обращения – 01.08.2021).

**SI** – *Kurchanova N.* The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film. URL: <https://www.studiointernational.com/index.php/power-of-pictures-early-soviet-photography-film-jewish-museum-new-york> (дата обращения – 01.08.2021).

**EOSP** – *Macdonald F.* Eye-opening Soviet Photos. 2018. URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20181123-eye-opening-soviet-photos> (дата обращения – 01.08.2021).

**CD** – *Knoblauch L.* The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film @ Jewish KaMuseum. 2016. URL: <https://collectordaily.com/the-power-of-pictures-early-soviet-photography-early-soviet-film-jewish-museum/> (дата обращения – 01.08.2021).

**FA** – The Power of Pictures: Early Soviet Photography, Early Soviet Film. URL: <https://fristartmuseum.org/exhibition/the-power-of-pictures-early-soviet-photography-and-film/> (дата обращения – 01.08.2021).

**HA** – *Haber J.* The Power of Pictures: Early Soviet Photography. 2016. URL: <https://www.haberarts.com/soviets.htm> (дата обращения – 01.08.2021).

**AM** – *Rexer R.* Not Even Stalin Could Snuff Out the Legacy of Early Soviet Photography and

Film. 2015. URL: <https://www.apollo-magazine.com/not-even-stalin-could-snuff-out-the-legacy-of-early-soviet-photography-and-film/> (дата обращения – 01.08.2021).

**THEOS** – *Teicher J.G.* Early Soviet Photography Was Surprisingly Avant-Garde. 2015. URL:

<https://slate.com/culture/2015/11/the-evolution-of-soviet-photography-is-on-display-in-the-exhibit-the-power-of-pictures-early-soviet-photography-early-soviet-film.html> (дата обращения – 01.08.2021).

## COUNTERFACTUAL SOVIET PHOTOGRAPHY THROUGH THE LENS OF AMERICAN AND BRITISH ART CRITICS: EVALUATIVE DIMENSIONS OF ART DISCOURSE

**N.V. Aksenova, N.V. Denisova, N.O. Magnes**

*Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia)*

*n.magnes@spbu.ru*

The paper studies the axiological interpretation of Soviet photographs in British and American art reviews by examining the basic concepts STATE, ARTIST, and WORK OF ART. The analysis draws on the methods of cognitive discourse analysis, narratology, pragmatics, and semantics.

Accepting R. Barthes' view of the photograph as "a message without a code", we hold that the main goal of art discourse is to construct an intermediary code to facilitate communication between the Operator and the Spectator, especially in the presence of a time/culture gap between the two. Through aesthetic distancing, art reviewers shift the axiological focus from the ethical implications of Soviet photographs towards their aesthetic value, encouraging a transcultural and transtemporal dialogue between the reader/viewer and the photographer.

The analysis has enabled us to expand the framework of photographic roles (Operator, Spectrum and Spectator) suggested by Barthes and later complemented with the role of the Demonstrator, which is central to this study. The role of the Emptor, added here to the Barthian set of core roles, emerges as the ultimate role of the Soviet state vis-à-vis photography.

*Key words:* English art discourse, Soviet photography, axiological activity, concept, conceptual metaphor, agents of photographic experience.

**Acknowledgements:** The research is financially supported by the Russian Foundation for Basic Research, project No. 20-012-00276.

**For citation:** Aksenova, N. V., Denisova, N. V., & Magnes, N. O. (2022). Counterfactual Soviet photography through the lens of American and British art critics: evaluative dimensions of art discourse. *Voprosy Kognitivnoy Lingvistiki*, 1, 40-51. (In Russ.).