Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-
ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ С.Г. СТРОГАНОВА
(ФГБОУ ВО «РГХПУ им. С.Г. Строганова»)

На правах рукописи

Гэ Сяофан

ОТ ЖИВОПИСИ – К ФОТОГРАФИКЕ И ФОТОДИЗАЙНУ. ГЕНЕЗИС РАБОТЫ С ЦВЕТОМ И ПРОЕКТНЫЙ ПОДХОД К СОЗДАНИЮ ИЗОБРАЖЕНИЙ. (ОПЫТ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ФОТОИСКУССТВА)

Специальность 5. 10. 3 Виды искусства
(техническая эстетика и дизайн)

Диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Лаврентьев Александр Николаевич

Москва 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....4

Глава 1. ЭВОЛЮЦИЯ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ЖИВОПИСИ И ФОТОГРАФИИ НА РАННЕМ ЭТАПЕ ЗАРОЖДЕНИЯ ФОТОИСКУССТВА И ЗАРОЖДЕНИЕ ПРОЕКТНОГО ПОДХОДА В ФОТОГРАФИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ……...….. 16

1.1. Отношение критиков, искусствоведов и мастеров искусства к проблеме взаимоотношений живописи и фотографии…….,.…16

1.2. Сравнительный анализ технологий станковой живописи и фотографии ……..…….……40

1.3. Пикториализм как первый опыт использования живописных художественных техник в фотографии. Тональная и цветовая шкала …..…..55

Глава 2. ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТВОРЧЕСКИХ ТЕЧЕНИЙ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА НА ЭСТЕТИКУ ЦВЕТА И СВЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФОТОИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ ФОТОГРАФИКИ И ФОТОДИЗАЙНА . 67

2.1. Отражение художественно-композиционных поисков модернизма в формировании фотоискусства XX века. Свет, цвет, монтаж, ракурс. …… 67

2.2. Субъективная фотография и влияние новых технологий на использование цвета в художественной фотографии ……87

2.3. Концепции документальной фотографии 1990-х годов. ……... 100

Глава 3. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ФОТОГРАФИИ И ЖИВОПИСИ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ЦВЕТОМ В КОНТЕКСТЕ ФОТОГРАФИКИ И ФОТОДИЗАЙНА ……..…...…136

3.1. Особенности использования цвета в фотоискусстве конца XX – начала XXI века. Влияние новых технологий на использование цвета в творческой фотографии ……..…….…..……136

3.2. Опыт традиционной китайской живописи в фотоискусстве XX-XXI века ……...…..…148

3.3. Современная китайская фотография. Опыты проектного подхода …….....
....…157

Заключение ……... 167

БИБЛИОГРАФИЯ ...……...170

Введение

Актуальность исследования. Давний спор фотографии и живописи по поводу первенства в вопросах художественного творчества, отображения внутреннего эмоционального мира человека, развития визуальных представлений о мире продолжается и в век цифровых технологий. Более того, он обретает новые основания и проблемы, поскольку современное цифровое искусство в живописи и графике и фотография как вид искусства часто опираются на одни и те же технологии – цифровые. И живопись, и фотография в одинаковой мере становятся объектами тиражирования, копирования в информационном пространстве, становясь в объект визуальной информации.

Интеграционные процессы в сфере искусства приводят в XX веке к появлению гибридных синтетических жанров и ответвлений, вариаций в зависимости от задач, которые ставят себе художники: прикладные или станковые, информационно-публицистические, рекламные, научно-исследовательские и т.п. Так на основе фотографической технологии возникает фотоживопись, фотографика, фотоскульптура, фотодизайн.

Фотографика и фотодизайн – смежные области проектно-художественного творчества, сформировавшиеся в начале XX века в связи с развитием полиграфических технологий, фототехники и массовым использованием фотоизображений в средствах массовой информации и коммуникации.

Уже в первой половине XX века работа с фотоизображениями в издательствах, агитации и пропаганде, выставочных экспозициях, а в дальнейшем и в системе электронных и цифровых медиа потребовала формирования новых навыков, основанных на принципах монтажа, трансформации изображения, тонирования и подцветки, приведения к монохромному высококонтрастному изображению, работы с растровыми изображениями и включении шрифтовых элементов. По сути, фотоизображение все больше и больше превращалось в элемент визуального

алфавита, становясь неким унифицированным знаком.

Технологии Искусственного Интеллекта позволяют создавать востребованные в системе коммуникации фотореалистические изображения, основанные на вербально формулируемых заданиях. С другой стороны, в творчестве художников и дизайнеров в различные периоды времени в течение почти двухсотлетней истории фотографии как медиа периодически возвращались авторские техники и технологии работы с цветом и изображением, что проявилось в таких направлениях как пикториализм, фотоживопись, фотоинсталляции и фотообъекты, фотограмма. Подобные опыты и эксперименты закладывали основу для коммерческих, образовательных и информационных проектов на основе оптических фотоизображений.

Особую актуальность это направление получило для Китая, где в начале XXI века возник целый ряд площадок для экспонирования произведений фотоискусства, в которых были сделаны попытки интегрировать многовековой, тысячелетний опыт традиционного искусства, опыт традиционной живописи го- хуа в фотоискусство.

Центрами изучения синтеза фотографии и различных видов искусства становятся музеи и художественные академии, где данная проблематика интересуют научную и творческую общественность именно в контексте дизайна, его проектного подхода. Одним из центров творческого исследования мирового и российского опыта фотомонтажа становится Китайская академия искусств в Ханчжоу, что связано с наличием музея дизайна и музея фотографии.

Развитие данного направления потребовало и включения в подготовку современных промышленных дизайнеров и дизайнеров-графиков специальной творческой дисциплины, связанной с освоением фототехнологий как традиционных аналоговых, так и цифровых. Уже более четверти века в рамках подготовки дизайнеров-графиков в РГХПУ им. С.Г.Строганова существует авторский курс фотографики. В РГУ им. А.Н.Косыгина открыто отдельное

направление, связанной с рекламной фотографией в рамках подготовки дизайнеров для текстильной промышленности.

При разработке в 2012-2016 гг. международного проекта «Российское креативное образование в области цифрового искусства в соответствии со стандартами ЕС» по программе Темпус[1] вузы-партнеры РГХПУ им. С.Г.Строганова (РГГУ, УРГАХУ им. Н.С.Алферова, СГТУ им. Ю.Гагарина и другие) включали в программу учебные пособия и материалы по преподавании теоретических и практических дисциплин, связанных с фототехникой и фотоискусством. Подобные курсы ведутся и во многих вузах Китая (например, Китайской Академии Искусств, Ханчжоу или Сяомынском Технологическом Университете).

Можно согласиться с тезисом, высказанным профессором В.Ф.Сидоренко, который разработал курс фотографики для дизайнеров-графиков в РГУ им. А.Н.Косыгина, что фотографика — это современный этап развития фотографии, который отличается интеграцией различных видов современного искусства и использованием инструментария компьютерной графики[2]. К этому можно добавить переосмысление многовекового опыта живописи и работы с цветом и светом, опираясь на проектные методы дизайна.

На стыке дисциплин в начале XX века рождается новое направление – фотодизайн, в котором фотоизображение становится материалом для создания проектного коммуникативного образа. Специфику работы фотодизайнера теоретик графического дизайна Е.В.Черневич[3] видела именно в проектности подхода к фотоизображению, планированию самого съемочного процесса или

---

[1] Российское креативное образование в соотвествии со стандартами ЕС. Материалы Международной научной конференции. М., МГХПА им. С.Г.Строганова, 2016.
Как пример учебных пособий, подготовленных в рамках программы Темпус можно привести: Деникин А.А. Цифровая фотография и современное искусство: Учебное пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: TEMPUS/РГГУ, 2016. – 224 с.; Шулика А.Н. Специфика обработки изображений в графическом дизайне. – М.: TEMPUS/РГГУ, 2015. – 202 с.

[2] *Сидоренко В.Ф., Саморукова К.Р*. Пути развития фотографики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2012. — № 4. — С. 12–17.

[3] Черневич Е.В. Комментарий к теме. // Техническая эстетика, 1982, №6. С.8

многоступенчатой обработке фотоизображения и интеграции в финальный продукт – обложку, плакат, рекламу, страницу сайта, анимационный ролик и т.д. В то же время весь опыт развития станковой живописи, опыт работы с цветом и моделированием объема и пространства не исчез и продолжает оказывать влияние как на современную живопись, так и на фотографию.

Это касается культуры работы с цветом и светом, принципа цветопередачи форм, объемов и пространства, светотеневой моделировки. Исследование особенностей взаимодействия станковой живописи и фотографии позволяет понять многое в эволюции как фотоискусства, так и станковой живописи.

Рассматривая взаимодействие фотографики и фотодизайна с традиционными видами художественного творчества, мы сконцентрировали свое внимание на технологиях масляной живописи по нескольким причинам.

Во-первых, появление масляной живописи было прорывной технологией в реалистическом отображении мира, позволяло вести длительную работу над произведением, добиваясь полного правдоподобия, иллюзорности в передаче картин действительности, использовать широкую палитру художественных и технологических приемов. Точно так же революцию в отображении визуального мира совершила и фотография.

Во-вторых, фотографию и живопись роднит не только визуальный характер творчества, наличие общих законов отображения пространства на плоскости, но и характер творческого использования цвета, технологии работы с цветом. В использовании пигментов в масляной живописи, технологии многослойности, методов аддитивного или субтрактивного смешения цветов очень многое было аналогично оптическим и физико-химическим процессам в фотографии.

Третья причина в том, что в своей эволюции фотоискусство часто прибегало к использованию именно живописных техник и технологий для усиления многозначности, «художественности» фотографических

произведений. Этот опыт востребован и при использовании инструментов Искусственного Интеллекта при генерировании фотореалистических изображений.

И масляная живопись, и фотография относятся к тому виду искусства, которое мы воспринимаем визуально. И в том, и в другом виде искусства эффект, обнаруживаемый цветом, зависит от восприятия и понимания взаимосвязей между светом и цветом. В данной работе сравниваются по многим параметрам особенности использования цвета в масляной живописи и фотографии, анализируются механизмы создания зрительных образов (сходства и различия), проводится динамический анализ заимствований друг у друга и взаимовлияния. С этой целью исследование начинается с базовой теории цвета в масляной живописи, далее на основании письменных источников определяется сущность понятия цвета в масляной живописи, и за счет анализа конкретных художников и их произведений выявляется генезис цвета в масляной живописи дофотографической эпохи. Вслед за этим проводится анализ взаимосвязей между цветом в масляной живописи и фотографии в век фото и видео; в завершение, на основании исследования творческих задумок современных художников делается прогноз о тенденциях дальнейшего развития фотографики, фотодизайна и масляной живописи.

Состояние изученности вопроса. Тема исследования взаимоотношений живописи и фотографии имеет давнюю историю – начиная со статей XIX века и кончая продолжающимся обсуждением этой проблемы в каталогах выставок и монографиях о творчестве художников и фотографов.

Литература в области фотоискусства обширна и разнообразна. Здесь и историко-культурные исследования зарождения фотоискусства, фокусирующие внимание на общей истории (С.А.Морозов, Питер Поллак, Бомон Ньюхолл, Гу Чжэн, И.Ю.Чмырева, Ву Хун, Шэнь Синьсин, Ху Босян и многие другие), отдельных фигурах (О.Н.Аверьянова, С.П.Гаранина, Н.Я.Надеждин и др.), проблеме взаимоотношения живописи и фотографии (Ван

Дерен Кок, С.А.Морозов, Вэй Наньчан, Гао Вэйсян,). Можно выделить также публикации о технологических новациях (Эрл Митчелл), творческих направлениях (Ван Дерен Кок), каталоги выставок (Майк Вивер, Ольга Свиблова /МАММ), издания энциклопедического характера. Отдельные монографии посвящены тем или иным этапам развития фотоискусства (В.Т.Стигнеев, А.В.Логинов, А.Н.Фоменко, Мишель Фризо, и др.).

В связи с особенностью фотографии как вида искусства связанной с тиражированием важную роль играют историко-теоретические, культурологические и социокультурные труды и исследования роли фотографии в культуре, исследования фотографии как вида искусства, обладающего своей собственной поэтикой (Вальтер Беньямин, Сьюзен Зонтаг, Ролан Барт, В.Т.Стигнеев, Н.Хренов, У Цюн).

Для практического использования востребованы методические материалы, переведенные на многие языки. Материалы, связанные с аппаратурой, технологией и рецептурой аналоговой фотографии, руководства по работе с программами цифровой обработки фотоизображений, основы цветной фотографии (Брайд Уилан, М.В.Домасев, С.Е.Погорелый, Эрнст Хаас, Дж. Хеджкоу, Юэ Ж).

Также в русскоязычной литературе накоплен учебно-методический материал, отражающий поиски в области преподавания фотодисциплин в системе дизайн-образования (П.Н.Бесчастнов, В.Ф.Сидоренко, А.Н.Лаврентьев, А.Г.Пушкарев).

В русскоязычной литературе стоит выделить труды историка фотографии С.А. Морозова «Русская художественная фотография» (1955), «Искусство видеть» (1963), «Фотография как искусство» (1970) и «Фотография среди искусств» (1986). В этих книгах автор подробно рассмотрел художественный генезис фотоискусства, его связи с живописью, графикой, первые опыты пикториальной фотографии. Подобный интерес к взаимодействию искусств характерен именно для истории российского фотоискусства, где многие мастера

пришли в фотографию из живописи, архитектуры, дизайна. На живописца учился Андрей Карелин, к истории живописи постоянно обращался и один из выдающихся мастеров фоторепортажа Борис Игнатович. Универсальными художниками были в начале 1920-х годов Александр Родченко и Эль Лисицкий.

Среди публикаций уже 2020-х годов следует особо выделить монографию О.Н.Аверьяновой «Фотография|Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию»[4]. Здесь впервые сравнивается не только общекультурный или художественно-композиционный опыт соперничества фотографии с живописью, но и рассматриваются поиски оригинального пути фотоискусства, которые повлияли на развитие живописи, а также других видов уже проектно-художественного творчества, таких как дизайн и новые медиа.

Исследователи мирового фотоискусства Питер Поллак (1983), Джульет Хэкинг (2012) и другие также интересовались темой взаимодействия и взаимовлияния живописи и фотографии. Авторы конца XX – начала XXI века обращают внимание на единство визуальной культуры нынешней цифровой и пост-цифровой эпохи. В этом единстве как бы переплавляются художественные достижения и технологические особенности различных видов искусства.

Цифровые технологии стерли четкие границы между различными видами искусств; многое стало сводиться к переработке информации, алгоритмам; в фотоискусстве, цифровой живописи и графике часто используется однотипное программное обеспечение.

Общие философско-эстетические вопросы современного фотоискусства рассматриваются в работах Сьюзен Зонтаг, Ролана Барта, Анри Вартанова и Валерия Стигнеева. Важную роль при анализе композиционного построения произведений фотоискусства сыграли труды Рудольфа Арнхейма, такие как «Искусство и визуальное восприятие». Специфика современного этапа развития фотоискусства рассмотрена в работах современных китайских исследователей Гу Чжэн («Карта современной культуры фотографии»), Бао Кун («Смотрим.

[4] Аверьянова О.Н. Фотография|Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. – М.: Эксмо, 2022. – 416 с.

Смотрим снова: современная видеокультура») и др.

Однако, несмотря на значительный объем искусствоведческой, историко-культурной и технической литературы, методических материалов, монографий и статей — специфика работы с цветом во взаимосвязи с традиционной масляной живописью остается еще малоизученной темой, особенно в контексте развития современного искусства Китая, развития живописного и дизайнерского творчества. Проблема одновременного системного анализа художественно-технологического взаимодействия масляной живописи и фотографии еще не рассматривалась в контексте фотоискусства Китая, фотографики и фотодизайна. Для современной китайской фотографии, фотографики и фотодизайна эта проблема приобретает особое значение в связи с масштабным развитием станковой масляной живописи в искусстве и культуре страны, активностью художников и дизайнеров-графиков, выставочной и музейной деятельностью.

Цели и задачи исследования. Цель исследования – изучение генезиса взаимоотношений художественной фотографии и станковой живописи в контексте развития фотографики и фотодизайна и влияния поиска средств и приемов художественной выразительности на развитие визуальной культуры проектно- художественной деятельности.

Задачи:

- Исследовать генезис и выявить базовые принципы взаимодействия визуальной культуры живописи и фотографии в контексте использования света и цвета;
- Провести сравнительный анализ технологий станковой живописи и фотографии, выявляя перекрестное использование художественно-выразительных средств и технологий в живописи и фотографии
- Выявить точки пересечения живописи, дизайна и фотографии в формировании визуально-информационной среды;
- Проанализировать влияние художественных поисков модернизма на

формирование композиционных приемов и средств художественной выразительности в фотоискусстве и графическом дизайне;

- Выявить влияние цифровых технологий XXI века наиспользование цвета в творческой фотографии, фотографике и фотодизайне, выявить точки пересечения живописи и фотографии в век цифровых технологий.

Предмет исследования – композиционные и художественно-выразительные особенности фотоискусства, связанные с использованием различных технологий цветового моделирования в фотографике и фотодизайне.

Объект исследования – творчество художников, живописцев и фотографов в контексте использования цвета и света в качестве основного средства художественной выразительности в фотографике и фотодизайне.

Границы исследования. Границы исследования включают

хронологические (с начала XIX века до настоящего времени), географические (Россия, Китай, страны Европы), а также типологические, связанные с объектом и предметом исследования.

Методы исследования. В работе используютсяметоды искусствоведческого анализа, связанные с иконографическим анализом произведений фотоискусства, фотографики и фотодизайна и их жанровыми особенностями, формально-композиционный анализ использования цвета и света в качестве художественно-выразительных средств, историко-культурный анализ появления тех или иных художественных или технологических новшеств в области фотоискусства и живописи, композиционно-стилевой анализ произведений фотоискусства и масляной живописи в контексте взаимодействия средств и приемов выразительности, технико-технологический анализ процессов создания работ и механизмов смешения цвета в произведениях масляной живписи и фотографии.

Научная новизна.

Научная новизна исследования заключается в построении генезиса работы с цветом и светом в фотоискусстве, фотографике и фотодизайне в контексте

технологий художественного творчества и масляной живописи. Выделяются и обосновываются принципы проектного подхода в фотографике и фотодизайне при работе с изображениями. Впервые история китайского фотоискусства и фотодизайна рассматривается в контексте развития мировой фотографии, акцентируются точки пересечения живописи и фотографии в век цифровых технологий, выявляются специфические направления и тенденции работы с цветом в современном фотоискусстве Китая.

Теоретическая и практическая значимость

Выстроенная модель развития фотоискусства, фотографики и фотодизайна позволяет акцентировать важные аспекты художественного процесса конца XX – начала XXI века, связанные с тиражированием произведений искусства, использованием технических (оптических) инструментов, активным взаимодействием с массовой культурой, зарождение креативной экономики и креативной индустрии.

На основе исследования могут быть подготовлены выставки, раскрывающие особенности актуального художественного процесса, созданы учебные программы для системы дизайн-образования, раскрывающие художественную, творческую составляющую, креативный потенциал моделирования цвето-пространственной среды в современных произведениях фотографики, фотодизайна, пироектировании выставочной и музейной среды, среды публичных пространств, в которых фотографика и фотодизайн уже прочно заняли свое законное место.

Гипотеза исследования.

Эволюция цвета в фотоискусстве, фотографике и фотодизайне отражает общемировой художественный процесс конца XX - начала XXI века, связанный с усилением роли проектных методов в творчестве, взаимный перенос техник и технологий работы с цветом, активизацию коммуникативной функции изобразительного искусства и внедрение в систему культуры, формирование культурно-просветительных и социальных проектов.

Положения выносимые на защиту

Цвет в масляной живописи и фотографии имеет общие художественные принципы работы с тоном, смешением цветов, глубиной цвета.

Становление фотодизайна и фотографики как отдельных направлений в современном графическом дизайне связано с постоянным поиском и экспериментом в области живописно-графических технологий, что является залогом дальнейшего развития этих жанров фотоискусства

Живопись (масляная живопись) является неисчерпаемым источником образов, аллюзий, переносов для современного фотоискусства, фотографики и фотодизайна, что позволяет через канал фотоискусства вводить в современную культуру Китая глубинный опыт национальной культуры.

Соответствие паспорту специальности

Диссертация соответствует паспорту специальности в части исследования

современной визуальной среды, в информационном наполнении которой значительная роль отводится фотографике и фотодизайну. Через использование фототехнологии дизайн активно входит в систему культуры, а современные цифровые технологии в значительной степени опираются на обработку оптически фиксируемых фотографических образов, используемых не только в печатной или экранной продукции, но и всоздании экспозиционных пространств.

В частности, исследование отвечает следующим пунктам паспорта специальности: 53. Дизайн в системе культуры; 56. Дизайн информационной среды; 57. Коммуникативные аспекты дизайна; 64. Цифровые технологии в дизайне: от проектирования до производства.

Апробация результатов исследования.

Результаты исследования докладывались на международных научных конференциях, помещены в научных сборниках и коллективных монографиях. На основе результатов исследования были разработаны задания для авторского учебного курса по фотографике и фотодизайну в Сяомынском технологическом университете. По теме исследования подготовлено и опубликовуано 12 статей,

из них 6 – в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ для публикации результатов научных исследований на соискание ученой степени кандидата и доктора наук.

Выступления на научных конференциях:

1. Гэ Сяофан. Фотографии храмовой архитектуры Ивана Барщевского. Запечатленное время. Международной научная конференция «Слово и образ. Мимошедшее время и знамение в искусстве христианского мира». 25 января 2021 г. Москва, МГХПА им. С.Г. Строганова.

2. Гэ Сяофан. Использование мотивов и колорита традиционной китайской живописи в современном китайском фотоискусстве. Международная научная конференция «Россия-Китай. Диалог пластических искусств». 25 марта 2022 г., Москва, МГХПА им. С.Г.Строганова.

3. Гэ Сяофан. Влияние модернистского искусства на искусство фотографии-множественность формальных языков. Международная научная конференция «Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы 21 века». 10-12 октября 2024 г. Москва, РГХПУ им. С.Г.Строганова,

Глава 1. ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ЖИВОПИСИ И ФОТОГРАФИИ НА РАННЕМ ЭТАПЕ ЗАРОЖДЕНИЯ ФОТОИСКУССТВА

1.1. Отношение критиков, искусствоведов и мастеров искусства к проблеме взаимоотношений живописи и фотографии

Споры о том, является ли фотография искусством и какого рода искусством она является, ведутся уже более ста лет. При обсуждении теории фотоискусства рассматривается природа и функция фотографии, что также является одной из центральных тем при изучении эстетики фотографии. В эпоху быстро развивающейся визуальной культуры фотография стала популярной и обыденной. Внутреннее содержание фотографии постоянно углубляется и расширяется.

Однако споры о понимании специфики искусства и фотографии продолжаются из-за различий в трактовках понятий теории искусства, зависящих от сферы деятельности и образования исследователя.

С технической точки зрения фотография – это соединение достижений в трех различных областях.

Фотоаппарат – это, прежде всего, светонепроницаемая камера. В конце IX века арабские астрономы измеряли положение солнца на небосклоне с помощью аппарата, которому позднее было дано латинское название camera obscura – «темная комната». С ее помощью наблюдали за затмениями солнца. Тогда же обратили внимание на то, что на стене, противоположной отверстию в ставнях для наблюдений, появляется перевернутое вверх ногами изображение. Опыты по получению изображения при помощи маленького отверстия в ставне проделывал и Леонардо да Винчи. Переносную камеру-обскуру для получения изображения, сфокусированного при помощи линзы, сконструировал в XVI веке итальянский физик Джованни Порта. Его аппарат – это уже почти фотокамера.

Судя по материалам конференции Art&Optics, организованной

американским фотографом Давидом Хокни в 2001 году в Нью-Йорке, многие художники и в XVII веке использовали в своей работе камеру-обскуру. На это указывает характер изображенного пространства в картинах, например, Вермеера Дельфтского. Это пространство, не столько вычерченное по законам проекционной перспективы, сколько «оптическое», то есть наблюдаемое через определенный оптический инструмент и точно повторенное (а нередко и спроецированное) на холсте [5] . Переносная камера-обскура с наклонным зеркалом, установленным напротив линзы, отражала изображение на просветный горизонтальный экран. Положив на этот экран кальку, можно было точно зарисовать пейзаж или портрет. Таким образом, историческая граница возникновения фотографии и ее инструментов отодвигается все дальше, а связи фотографии и живописи получают все более обоснованное рассмотрение[6].

Второй фактор развития фотографии – совершенствование оптических приборов. Галилей и Ньютон разрабатывали оригинальные модели телескопов. Были изучены оптические свойства разных линз, вычислены фокусные расстояния. Открытые в то время законы применяются при расчете объективов.

На примере фотоаппарата видно, как форма вещи зарождалась из комбинации отдельных деталей – корпуса, объектива, кассет для светочувствительных пластинок или пленок, появившихся позднее видоискателей.

Наконец, третий и самый существенный фактор – поиск светочувствительных материалов, которые реагировали бы на свет и меняли под его воздействием свои химические свойства так, чтобы эти изменения можно было сохранить и зафиксировать. Необходимы были исследования в области химии, эксперименты со светочувствительными материалами.

---

[5] Поллак П. Из истории фотографии. М., 1983. С. 17.

[6] Принципы использования камеры-обскуры в живописи описывает в своей статье А.А.Дмитриева. См: Дмитриева А.А. Голландская живопись XVII в. и камера-обскура. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Том 15, вып. 1. 2014. С.268-273. А.А.Дмитриева подчеркивает, что использование камеры-обскуры позволило художникам переходить от математической модели построения пространства по законам линейной перспективы – к передаче эмоционально-субъективного переживания пространства как единого целого (с. 272).

Фотография была бы невозможна без достижений в области химии светочувствительных материалов. Все эти факты подтверждают генетическую связь фотографии как области творчества с проектной деятельностью, не только в сфере научных исследований, но и дизайна. Фототехника (фотоаппараты и фотопринадлежности), фотоиздания, устройство галерей и выставок стали одной из бурно развивающихся областей дизайна[7].

В момент своего зарождения фотография была также тесно переплетена с живописью. Маятник оценок раскачивался между эстетической и документальной функцией. Многие считали, что фотография заменит живопись. Это произошло потому, что «репродуктивная» функция фотографии заменила кисть в руках художника, и фотография была более простым инструментом, чем кисть. На Западе, с появлением линейной перспективы, искусство живописи после эпохи Возрождения стремилось достичь реалистичного воспроизведения действительности. В живописи стало популярным понятие «рисовать то, что видишь», что подразумевает, что живопись имитирует видимый глазом мир.

Считалось, что фотография заменит живопись благодаря своей способности воспроизводить окружающий мир с такой точностью, которая недоступна живописи. Объективность фотографии и почти идеальная точность заставляют признать ее превосходство перед живописью.

Первенство в изобретении фотографии и получении снимков оспаривают три человека. Первые фотографии получил в 1826-1827 гг. году Жозеф Нисефор Ньепс.

Экспозиция в камере-обскуре металлической пластинки, покрытой асфальтовым лаком на лавандовом масле, составляла от 6 до 8 часов. За это время солнце проделало половину пути на небосводе, поэтому одно и то же здание отбрасывает две тени. Однако, изображение оказалось нестойким. «Вид из окна в Ле Гра» долгое время считался утерянным», - пишет историк

[7] Этот предметный ряд анализируется в книгах по истории дизайна: Лаврентьев АН. История дизайна: учебное пособие. — Москва: Гардарики, 2007. — 303 с.: ил.; Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. В двух книгах. Книга 1. – М.: «Архитектура-С». 2008

фотоискусства О.Н.Аверьянова. «Сегодня мы можем увидеть «Вид из окна.. только на снимках, сделанных до того момента, как изображение было полностью утрачено»[8].

Дагерр учился рисунку, а затем у художника-декоратора, где занимался изготовлением красочных видовых панорам, которые размещались в специально сооруженных залах, а иногда просто в балаганах. Для XIX века по популярности этот вид зрелища сравним с театром или кинематографом. Дагерр писал панорамы Рима, Неаполя, Афин, Иерусалима и ввел новый усовершенствованный тип панорам – диораму, составленную из нескольких картин, расположенных друг за другом, как кулисы в театре, перед которыми он ставил декоративные предметы. Картины были нарисованы на обеих сторонах холста, их попеременно освещали то спереди, то сзади, создавая впечатление утреннего, дневного или вечернего освещения[9]. На принципе диорамы основана организация съемочного пространства в фотоателье в середине XIX века. Использование живописных задников в фотоателье было повсеместным. Организация пространтсва в современных телестудиях наследует данную традицию, только уже средствами видео монтажа и проекций.

Дагерр пользовался камерой-обскурой для зарисовок и задался целью закрепить оптическое световое изображение. Он начал с усовершенствования существовавших в те годы типов камер-обскур, применив перископические объективы вместо обычной линзы-мениска. Для получения фотографии не хватало только второго процесса – фиксации светового изображения.

К тому моменту уже было известно об опытах Ньепса. Дагерр и Ньепс заключили соглашение о совместном развитии нового изобретения.

Дагерру удалось получить более детальные изображения на серебряных пластинках, пропитанных парами йода. Скрытое изображение проявлялось при помощи паров ртути. Этот принцип был основан на сведениях, которые Дагерр получил от Ньепса. В итоге получалось лишь одно, причем зеркальное.

---

[8] Аверьянова О.Н. Фотография|Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. – М.: Эксмо, 2022, с. 14.
[9] Евгенов С. Дагерр, Ньепс, Тальбот. – Советское фото, 1939, №1, с. 6–11.

7 января 1839 года французский физик Франсуа Араго сделал сообщение в Парижской Академии наук об опытах Луи-Жак-Манде Дагерра (1787-1851) и Жозфа Нисефора Ньепса (1765-1833). Он же ввел в обращение и само слово «фотография».

«Живопись умерла с этого дня!» – воскликнул в августе 1839 года художник Поль Деларош, ознакомившись по поручению Парижской Академии наук с новым изобретением – дагерротипией. Но затем резюмировал, что новое открытие поможет художникам в составлении коллекций этюдов и «окажет услугу искусствам» [10].

Признанию фотографии помогли многократные выступления с рассказами о новом способе получения изображений и перед Академией наук, и в палате пэров. Французское правительство приобрело изобретение Дагерра и Ньепса для обнародования. Дагерротипы были выставлены в витринах. У оптиков активно раскупались камеры-обскуры, а у аптекарей – необходимые химикаты.

В Москве и Петербурге приехавшие из Германии и Франции фотографы открывают первые дагерротипные ателье. Сергей Левицкий (1819-1898), известный портретист XIX века, в 1840 году купил у некоего Вокерга фотоаппарат за 25 рублей ассигнациями. Оказалось, что Вокерг – это А. Греков, который первым начал продавать в России аппараты для дагерротипии и придумал себе «иностранную» фамилию, чтобы привлечь покупателей. Правда, три ящика, которые продавались у Вокерга, – один для съемки, второй для йодирования пластинок и третий для проявки ртутными парами – не всех устраивали по качеству.

С фотоаппаратом и посеребренными пластинками Левицкий поехал на Кавказ в составе правительственной комиссии по улучшению минеральных вод. За снимки кавказских пейзажей он получил на Парижской выставке золотую медаль. Решив всерьез заняться фотографией, он едет в Европу, знакомится в

[10] Цит по. Сергей Морозов. Творческая фотография. Издание второе, исправленное. - М.: Планета, 1986, с. 10

Вене с конструктором оптики Фохтлендером, в Париже – с Дагерром, учится портретной съемке в Англии. И в 1844 году в Риме делает групповой портрет русских художников с Гоголем.

При всех достоинствах – точности в передаче изображения и относительной доступности – копировать дагерротип было невозможно. Картинка была зеркальной, рассматривать ее можно было только при боковом свете.

Второй процесс, который разработал в Англии Генри Фокс Тальбот (1800- 1877), фактически представлял собой реальный прообраз современной фотографии, с сочетанием двух процессов – негативного и позитивного. Тальботу также принадлежит первенство в изобретении оптического увеличения. Таким образом, стало возможным делать с одного негатива идентичные отпечатки – копии.

Фотографы-профессионалы в те годы были преимущественно художниками, граверами, литографами, то есть людьми, знакомыми с искусством, с композицией, с принципами построения изображения. Это сказалось на заимствовании из живописи многих приемов освещения, размещения модели, характерных позах портретируемых. Среди первых дагерротипов мы встречаем преимущественно натюрморты и пейзажи (заметим, что жанровая структура и терминология в фотографии были заимствованы из живописи).

Художественные достоинства фотографии стали оценивать не иначе, как по законам живописи и графики. Фотографическая композиция старалась держаться в рамках канонов живописной композиции. Первые фотографы-энтузиасты стремились своими фотографиями подражать живописи. Бытовало мнение, что «искусствам, основанным на рисунке, нечего опасаться дагерротипа: фотографическим рисункам недостает высшей красоты божественного произведения, души, смысла, духа художника» [11].

[11] Цит по. Сергей Морозов. Творческая фотография. Издание второе, исправленное. - М.: Планета, 1986, с. 30. Сергей Морозов приводит высказывание известного российского художественного критика

При этом фотография, весьма несовершенная в середине XIX века, способствовала освобождению живописи и графики от посредственных художников, неспособных соперничать с ней в точности и достоверности изображения. Фотография заставила всех другими глазами взглянуть на живопись, ее назначение и достоинства.

«Фотографы не заглушают искусство, но освежают его, изгоняют из его области тех паразитов художества, которые часто компрометировали и компрометируют изящное в глазах публики. Теперь только посредственный живописец не может держаться, он должен сложить свою палитру, опустить кисть и искать других занятий. Тогда как мастера живут и всегда будут живы», – писал в 1864 году Ф.Ф. Павленков в петербургском журнале «Фотограф» по поводу развития фотографии[12].

После изобретения в 1871 году сухих броможелатиновых пластинок и фотобумаги начинается эпоха массового фотолюбительства. Помимо художественной, складывается журналистская фотография. К концу века наконец решается проблема воспроизведения фотографии в печати. Появляются иллюстрированные журналы и газеты, фотоагентства, фотожурналисты, специализирующиеся на светской хронике, спорте, военных действиях и фоторепортажах, архитектуре или съемке моделей одежды. Фотография используется в составлении карт, при съемке через микроскоп, в медицине и технике.

Как ни странно, усовершенствование фотографической техники не привело сразу к осознанию ее возможностей как художественного средства. Сейчас считается, что достоинства фотографии тем выше, чем больше в ней градаций цвета или тона, чем резче рисунок, чем точнее проработаны детали. Но в середине XIX века, нередко вопреки развитию техники, фотографы придумали множество способов трансформации объективного изображения с

В.В.Стасова, датированное 1856 годом. Хотя в дальнейшем Стасов стал более одобрительно относиться к фотографии и как инструменту документирования, и как инструменту художественному.

[12] Цит по. Сергей Морозов. Творческая фотография. Издание второе, исправленное. - М.: Планета, 1986, с. 34. Фотографию постепенно начинают допускать в «храм искусств».

целью придания фотографиям неповторимости и достижения многозначности прочтения образа (по аналогии с изящными искусствами). Это и применение специальных «мягкорисующих» объективов, и особые режимы проявления негатива, и сложнейшие техники обработки позитивного изображения (вираж, бромойль, ретушь).

Главным же достоинством этапа художественной или, как ее нередко называют, пикториальной фотографии стало то, что фотограф покинул свою студию и начал искать натуру в реальности природы и человеческой жизни.

Яркие характеры, запечатленные фотографами на улицах, не могли остаться незамеченными художниками. Эдгар Дега, с одной стороны, использовал в своей живописи фотографический принцип фрагментарности и кадрировки, а с другой – повел фотографов дальше своей трактовкой движения и обрисовки характера.

Скаковая серия Дега показала его необычайную наблюдательность: еще до появления моментальной фотографии он сумел заметить и написать такие фазы движения, о которых не подозревал самый внимательный зритель. Цирк, ск***а***чки, уличная толпа – всюду он вводит точку зрения человека из толпы, в поле зрения которого входят не целые фигуры и сюжеты, а лишь их фрагменты. В этом он, безусловно, опередил фотографию, все еще старавшуюся подражать живописи. Сам Дега, как это видно из его письма, занялся фотографией в 1895 году, осуществляя и в этом виде искусства свой девиз: «Беру кусок жизни грубой и непривлекательной и творю из него сладостную легенду» [13]. Он снимал не только днем – улицы Парижа, пейзаж, но и ночью – фонари, извозчиков, свет в окнах.

Художник и фотограф по-разному передают движение – это заметил Огюст Роден. Теодор Жерико неверно передал движение скачущих лошадей с точки зрения моментальной фотографии и опытов по съемке фаз движения людей и животных. Но, как отмечал Роден, – в образе художника больше

[13] Тугендхольд Я. Эдгар Дега и его искусство. М., 1922.

внутренней правды[14]. Он имел ввиду, что художник как бы сжимает различные моменты времени, чтобы сформировать картину, полную мысли и чувства. Можно сказать, что пространство живописи содержит мгновенную коллекцию бесчисленных различных периодов в жизни, является точкой сжатия времени, содержит большое количество скрытых возможностей и заполнено мгновенным напряжением.

В живописи, графике и скульптуре сохранили свою художественную убедительность все несоответствующие документальной истине положения скачущей лошади, идущего или бегущего человека. С другой стороны, моментальная фотография раздвинула рамки человеческого восприятия: сегодня нам не кажутся неестественными фото прыгуна с шестом, повисшего над планкой, или мимолетное изменение выражения человеческого лица – и в этом заслуга фотографии.

Импрессионизм в живописи породил целую волну импрессионистов-фотографов, для которых достижения в передаче внешнего сходства и высокое качество изображения были не на первом месте. В это время были открыты фотопортреты шотландского художника Давида Хилла (1802-1870), незаслуженно забытые в эпоху увлечения точностью и техникой изображения. Хилл делал портреты как подспорье в своей работе над заказом большого живописного полотна. Внешне его фотографии схожи с произведениями портретистов XVIII века: грубая структура фотобумаги напоминает структуру холста, нет резких деталей.

Хотя некоторые художники отказывались признавать художественный статус фотографии, они в полной мере использовали фотографию как вспомогательное средство в художественном творчестве. Мастер классицизма Ж.О.Д. Энгр, использовал камеру, как самого эффективного помощника в сборе

[14] Факт этого разговора приведен в книге Сергея Морозова «Творческая фотография. Издание второе, исправленное. - М.: Планета, 1986, с. 120. Любопытно, что почти в то же самое время, когда Роден был занят передачей образов движения в скульптуре, причем, как движения внутреннего, эмоционального, так и движения физического, в Америке естествоиспытатель Эдвард Мэйбридж проводил опыты фиксирования реальных стадий движения скачущей лошади при помощи серии моментальных фотоснимков.

творческих материалов. Художник романтического направления Э. Делакруа создавал произведения искусства, основанные на обнаженных фигурах.

Фотография изменила изначальные привычки наблюдения у художников разных культур и изменила восприятие художником «реального». Отношения между фотографией и живописью стали очень тесными, противостоя друг другу, и их сложное сплетение настойчиво обнаруживается на протяжении всей истории искусства и даже сегодня, по-прежнему, не стоят на месте.

Подходы к анализу художественных и технологических параллелей в живописи и фотографии[15].

Традиция сравнивать живописное и фотографическое творчество имеет давнюю историю: с одной стороны, использование оптических возможностей линзы камеры-обскуры для построения реалистического изображения пространства и форм в пейзаже или в портретной живописи[16], с другой – сравнение визуальных характеристик живописных изображений с фотоизображениями, объективно точно передающими светотональные особенности изображенных предметов.

В XIX веке основанием для сравнения служило оптическое построение пространства. В фотографии оно имеет ряд общих черт с теорией линейной перспективы в изобразительном искусстве: визуальное правдоподобие передачи размерных соотношений предметов, находящихся в различных пространственных планах, светотональная и воздушная перспектива, принципы организации композиции. Фотографию постоянно сравнивали с живописью – с самого первого момента обсуждения новой технологии получения изображений (можно вспомнить доклад французского физика Франсуа Араго[17] в Парижской Академии наук в 1839 году об изобретении дагеротипии Луи

[15] Проблемы эстетики фотографии в сравнении с живописью рассмотрены в статье автора: Гэ Сяофан. Эстетика фотографии: границы, особенности трактовки и роль в творческом процессе. // Декоративное искусство и предметно- пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова. 2023. № 1, часть 2. С. 165-179.

[16] См.: Дмитриева А.А. Бытовой жанр делфтской школы живописи 1650-х – 1690-х гг. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012.

[17] Поллак П. Из истории фотографии. Пер. с англ. В. Федорова. М.: Планета, 1983. С. 25.

Дагерром[16]) и до начала XX века, когда об этом горячо дискутировали представители модернизма.

Истории взаимоотношений фотографии и живописи посвящена книга С.А. Морозова «Творческая фотография», в которой он приводит рассуждения русского журналиста Владимира Строева о первых опытах дагерротипии: «В художественном отношении выгоды дагерротипа неисчислимы. Путешественник, не умеющий рисовать, может снимать виды, здания, памятники в несколько минут... Теперь у всякого путешественника может быть живописец в чемодане, живописец верный, мастер своего дела, не подверженный ни усталости, ни болезни; не ленивый, не нуждающийся в красках и других материалах. Ему нужны только лучи солнца. Художники с пользою употребят дагерротип для снятия моделей. Самая верная, твердая рука не срисует так отчетливо, как природа... Для истории дагерротип – сокровище. Он передает медали, монеты, камни с абсолютной точностью, надежнее гравюры...» [18]

Один из дагерротипов Дагерра, показанных на памятном выступлении Араго, - натюрморт «Мастерская художника». По своему композиционному построению, фронтальной композиции, набору элементов и светотеневому рисунку это изображение можно было бы принять за натюрморт, выполненный в технике гризайля, если бы не материал – металлическая пластинка с серебристым налетом и точнейшая детализация.

Новый повод для сравнительного анализа дало изобретение цветной фотографии. Опыты С.М. Прокудина-Горского по цветоделению[19] до сих пор привлекают внимание историков, художников, искусствоведов. Портрет Л.Н. Толстого, выполненный С.М. Прокудиным-Горским в 1908 г., стал одной из точек отсчета на выставке «Первоцвет. Ранний цвет в российской фотографии. 1860-е – 1970-е годы» в Московском мультимедиа-арт музее (ММАМ, сентябрь

[18] Строев В. Луи Жак Дагер. Из записок русского путешественника (1840). Цит. по: Морозов С.А. Творческая фотография, 3-е изд. М.: Планета, 1989. С. 11.
[19] См.: Гаранина С.П. Российская империя в цветных фотографиях С.М. Прокудина-Горского. М.: Красивая Книга, 2006

2021 г.).

Цветные изображения, полученные фактически полиграфическим способом фототипии с трех пластин, экспонированных с тремя разными фильтрами (красным, зеленым и синим), представляют собой уникальную фотографическую энциклопедию жизни России конца 1900-х годов с запада на восток. Для показа диапозитивов использовалось сложение изображения из трех проекций с соответствующими фильтрами.

Следующим шагом стало изобретение многослойной цветной эмульсии.

Сравнение этих технологий с историей эволюции техник масляной живописи показывает интересные точки пересечения: принцип лессировок в живописи (субтрактивное смешение) – и принцип многослойности эмульсии, принцип аддитивного смешения в пуантилизме и импрессионизме – и цифровая фотография. Эти аналогии позволяют художникам и дизайнерам по-новому взглянуть на пересечения живописи и фотографии.

Таким образом, в изучении взаимодействия живописи и фотографии мы сталкиваемся с целым рядом факторов и проблем: это анализ смешения цветов в восприятии цвета глазом человека; роль пигментов и желатиновых слоев в формировании тех или иных оттенков на основе разных механизмов оптического и физического смешения; общность технологии лессировки в живописи и многослойности фотографических материалов; свет и свечение цвета; эмоциональное воздействие цвета и света; композиционные средства художественной выразительности в живописи и фотографии.

В Китае отношения между фотографией и живописью также подробно анализировались теоретиками искусства, в зависимости от подходов и взглядов на искусство живописи. Одной точкой зрения является: «Живопись есть живопись, а фотография есть фотография, хотя между ними есть общее сходство, каждая из них имеет свои особенности и не может быть скопирована с другой. Если цель фотографии — подражать картине, то лучше просто

научиться рисовать» [20].

Лю Баньнун не выступает в поддержку того, что фотографические изображения являются имитацией картин, и даже считает, что это ошибка. Все виды искусства взаимосвязаны. Более того, фотография и искусство живописи имеют много общего. Живопись имеет многовековую историю и достаточно полную теоретическую систему. Первоначально, для искусства фотографии очень важно заимствовать и изучить некоторые принципы и формы живописи в процессе своего развития. Однако фотография должна выявить и свои собственные особенности, а не оставаться на стадии подражания живописи, в противном случае она всегда будет скорее принадлежностью живописи, нежели самостоятельным искусством. Лю Баньнун явно глубоко прочувствовал этот момент. Мнение Лю Баньнуня поддержали многие сторонники.

Ху Босян понял, что фотография и живопись имеют свои особенности и принципы, и что ее, как и живопись, следует рассматривать как отдельное искусство. Вот почему он говорит: «Фотография и живопись, хотя и немного похожи своей увлекательностью (для художника и фотографа – Г.С.), но совершенно разные в плане мастерства. Потому что в фотографии легко выразить полную достоверность, но трудно поймать чувство прекрасного» [21]. Он считает, что «достоверность» — важная черта фотоискусства, отличающая ее от живописи. Кроме того, из разницы в инструментах и технических приемах, используемых для фотографии и живописи, следует, что существуют различия и в художественных замыслах: «Собственно говоря, в живописи, сначала созревает идея, а потом используется кисть, только когда ход мыслей выходит за рамки обыденности, получается создать превосходную работу. В фотографии же, легко поддаться впечатлению, фотографируя предмет в соответствие с изображением вещи, демонстрируя природу как образец вызывающий чувства. Я думаю, что фотография и живопись немного похожи в плане увлекательности,

[20] Лю Баньнун. «Баньнун о фотографии» [M], Пекин: Издательство китайской фотографии, 2000, с. 54.
[21] Ху Босян: «Беседа о художественной фотографии» [J], «Тянь Пэн», декабрь 1928 г., т. 3, № 6, стр. 37.

но совершенно разные в плане мастерства. Вот что я имею в виду» [22].

«Соответствие изображения вещи» здесь является модификацией Ху Босяна из теории живописи «Шести законов» – «Соответствие изображения роду вещей»». Смысл этого в том, чтобы при создании искусства фотографии, кроме демонстрации яркого образа объекта, требуется также идеальное сходство формы и сущности, чтобы достичь их единства. Именно благодаря тщательному изучению как живописи, так и фотографии, Ху Босян провел четкую границу между ними. Если бы фотография «могла точно копировать красоту живописи», это привело бы к тому, что фотография «потеряла бы свою прелесть». В тоже время, это область изобразительного искусства, где задача «выражения чувств и эмоций через пейзаж», «выражения чувств и желаний через предметы» и есть путь к красоте, в котором проявляется различие между фотографией и картиной: первая «демонстрирует естественность», а вторая «выходит за рамки обыденности». Из-за различных средств создания и замысла образа существует большая разница в субъективном и объективном способе достижения «красоты». Если фотография будет подражать живописи, она потеряет свои собственные достоинства и своеобразие.

«Фотография и живопись, несомненно отличаются друг от друга, но они достигают одного эффекта. Для того чтобы создать превосходное творение, обходимо самому иметь образование, чтобы реализовать это. Но есть одна вещь, которая делает фотографию более сложной для художника, а именно разница во времени. Живопись может быть настолько расслабленной, насколько захочет, а детали пейзажа выходят из-под руки мастера так, как он захочет и выделит. В фотографии, помимо только пейзажа, внешний мир пейзажа в любое время может измениться. Если Вы не отреагируете моментально, возможность уйдет, мимолетный момент больше не повторится, и Вы будете жалеть об этом вечно. Вот почему успех фотографа основан на его мастерстве владения техникой и

[22] Там же.

быстроте ума» [23].

«Картина - это форма изображения пейзажа на основании субъективного восприятия, фотография - это выражение объективного состояния неподвижной натуры в одном мгновении» [24].

«Для фотографии иногда требуется удобный случай, ... случай часто бывает мгновенным, поэтому в этот момент, тем более необходимо быстро «мыслить» и обладать «сноровкой» для работы с сюжетом, поэтому, в такой ситуации, в пределах короткого времени, следует принять во внимание композицию, главную идею, угол положения фотоаппарата, все это не так-то и просто!» [25].

«Создание картины происходит медленно, тогда как фотография - быстро. В этом стремительном, мгновенном промежутке времени у Вас нет возможности тщательно (что-то) продумать и оценить, поэтому острота зрения фотографа, его ум, часто более тонкий, чем у художника» [26].

По сравнению с живописью индивидуальность среды фотографии заключается в том, что она требует трансцендентальное восприятие. Реальный толчок к быстрому развитию искусства фотографии отчасти обусловлен неудовлетворенностью людей к медлительному формированию образов в живописи, и неспособностью запечатлеть мимолетные мгновения. Эдвард Уэстон однажды назвал две самые уникальные характеристики фотографии: одна — «характер мгновенного процесса создания фотографии», а другая — «характеристика изображения — пугающая точность, особенно в передаче деталей, и непрерывность переходов от черного [27] к белому»[26].

---

[23] Шэнь Синьсан: «Краткое введение в художественную фотографию» [J], «Чэньфэн», февраль 1934 г., № 3, стр. 4.

[24] Гао Вэйсян: «В чем разница между фотографиями и картинами» [J], «Линдун», май 1931 г., № 9, стр. 314.

[25] Вэй Наньчан: «Разговор о живописи и фотографии» [J], «Ифэн», июль 1935 г., том 3, выпуск 7, стр. 74.

[26] Конфуций говорил: «Заметки: Праздные разговоры о фотографии и живописи» [J], Ежемесячный журнал фотографии Хуачан, апрель 1936 г., № 7, с. 22.

[27] Фрагмент высказывания Эдварда Уэстона (1886-1958): «Взгляд на фотографию с точки зрения фотографии», цитата из Шэнь Минцзэ: «Фотография и живопись – чтение книги Эдварда Уэстона «Взгляд на фотографию с точки зрения фотографии», [J], «Китайская фотография», 1998, № 6, стр. 48.

Моментальное создание фотографии — это использование затвора, чтобы запечатлеть, «заморозить» момент в неподвижном изображении, поскольку естественный пейзаж находится в постоянном движении и изменении. Когда момент движения объекта запечатлен художником щелчком затвора и застывает в кадре в виде неподвижного изображения, этот момент уже не является естественным, а является созданным моментом и изображением мгновения.

Ценные моменты драгоценны, редки и быстротечны. Быстро распознать и точно запечатлеть такие драгоценные моменты — непростая задача. Это требует не только острого и логичного мышления и воображения, чтобы быть способным сразу распознать ценность момента, но и быстро и ловко реагировать.

Особенности искусства живописи позволяет художнику неоднократно переделывать свою работу в течение длительного периода времени. В процессе творчества художник всегда может активно проявлять свою субъективную активность. Таким образом, картина — это типичный образ, успешно созданный благодаря авторскому воображению, выдумке, преображению и изменению живого материала, раскрывающий эстетическое сознание творца.

Мгновенный образ в фотографии — это, в основном, непосредственный продукт слияния субъективных эмоций художника и объективной реальности. Таким образом, искусство фотографии, с другой стороны, ограничивается объективными предметами, и в основном опирается на тщательный отбор характерных моментов объекта съемки и использование художественных приемов съемки для достижения типичности художественного образа, раскрывающего эстетическое сознание творца. Таким образом, сиюминутный образ в фотографии можно рассматривать как воспроизведенный в форме художественного произведения продукт субъективных эмоций фотографа.

Ван Цзечжи также выступает за то, что фотография и живопись не должны подражать друг другу. Он считает, что: «Достоинство живописи

состоит в том, что она может вырезать самую красивую часть в многообразии непрерывных пейзажей, например, если художник рисует спортсмена в позе прыжка в высоту, он сможет взять самую красивую позу из многих и нарисовать ее, эта способность присутствует и у фотографа, но у них используются разные инструменты: инструмент живописца — кисть, инструмент фотографа — камера» [28].

Подводя итоги, он пишет: «Наличие фотографии не отменяет ценности живописи», но ценность, которую имеет фотография, также не уступает ценности живописи. Эти две вещи «идут разными путями, но ведут к одной и той же цели», это два параллельных пути, равные по протяженности и широте, которые ведут к одной большой цели — красоте» [29].

Аргумент Ван Цзечжи справедлив. И фотография, и живопись воспроизводят некоторые моменты реальной жизни через визуальные образы в виде двухмерного пространства, в этом их схожесть. Однако различные инструменты и средства воспроизведения приводят к различным художественным характеристикам. В живописи, сиюминутный образ является прямым продуктом субъективных эмоций художника и слияния объективной реальности.

Сиюминутный образ в фотографии — это воспроизведенный в форме произведения продукт субъективных эмоций фотографа,.

Во-вторых, художник может активно проявлять свою субъективную активность в творческом процессе, неоднократно редактируя и совершенствуя свою работу. При создании фотографии, субъективная активность фотографа в основном выражается в предвидении момента, который он запечатлеет. С точки зрения демонстрации непрерывной динамики, живопись ограничена пространственностью, и непрерывная динамика в основном, удовлетворяется непрямым воображением и ассоциациями зрителя; фотография является прямым выражением непрерывной динамики благодаря особым условиям

[28] Ван Цзечжи: «Живопись и фотография » [ДЖ], «Орел», июнь 1936 года, № 6, стр. 31
[29] Там же, с. 32

инструментов для создания фотографии, поэтому и является уникальным средствам выразительности непрерывной динамики.

Материальные средства, используемые различными видами искусства, порождают различные закономерности и особенности, даже если они принадлежат к одной категории или очень похожи, или даже если имеют определенную общность. Но их особая художественная индивидуальность (поэтику) часто формирует их собственную эстетику и художественный эффект, а различные художественные эффекты, в свою очередь, влекут за собой социальные функции от каждого искусства, позволяя различным видам и жанрам искусства сохранять свое стабильное положение среди других виов художественного творчества.

Гармония взаимодействия фотографии и живописи

Общность искусства определяет взаимовлияние и взаимопроникновение между различными видами искусства, чтобы достичь того, когда «поэзия, наполнена пейзажами, а пейзажи наполнены поэзией». Разнообразное развитие жанра и стиля искусства фотографии тесно связано с заимствованием, проникновением и интеграцией различных форм искусства. На фотографию в той или иной степени повлияли различные жанры, направления и художественные приемы живописи. Именно с точки зрения художественной общности, искусство фотографии имеет сходство с живописью.

В книге «Искусство живописи и искусство фотографии» Чэнь Чуаньлинь пишет: «Живопись и фотография, обе они являются одним из видов искусства... Эти два искусства имеют свои особенности и дух независимости, их цели схожи, методы различны, поэтому, один не может быть предпочтительнее другого...

Кроме того, люди, которые в целом изучали живопись признают, что фотография — это искусство, однако, она должна быть включена в направление живописи. С точки зрения искусства, фотография обладает независимым духом, особой важностью, способностью в полной мере развить непосредственную красоту, заботиться как о духовных, так и о материальных вещах и быть не

только эстетическим искусством, но и прикладным. Фотография имеет гораздо более недавнюю историю, чем живопись, но ее статус не только не уступает, но даже и превосходит. Прогресс этих двух искусств требует, с одной стороны, влияния науки и, в то же время, взаимного обмена и сотрудничества» [30].

Поскольку фотографы пикториального направления унаследовали и позаимствовали эстетику живописи из классической живописной традиции и качественной современной живописи, появилось множество фоторабот и теоретических трудов, объясняющих необходимость «использовать живопись в качестве примера». Эти фотографы, имеющие глубокое представление о живописи, считают, что фотография является производной от живописи и что только впитав в себя все из древней живописи, они смогут повысить художественное мастерство фотографии. Поэтому они всегда стремятся «позаимствовать» искусство живописи в фотографию. Основываясь на том же, что причина в композиции картины, принцип живописи применяется и к фотографии, тем самым передавая чувство прекрасного и художественности через фотоработу. Таково было мнение большинства деятелей литературы и искусства в то время.

Например, Гу Цзеган упомянул в предисловии к «Сборник ветров»: «(Чэнь) сейчас очень усердно занимается рисованием, чтобы помочь совершенствовать искусство фотографии, и комната полна альбомами и свитками картин для рисования, и он всегда будет наслаждаться радостью рисования» [31].

Фэн Цзыкай также утверждал, что: «Фотография, как живопись, я называю это «художественной фотографией», но на самом деле художественная фотография — это преобразование живописи Так что теперь,

---

[30] Чэнь Чуаньлинь: «Искусство живописи и искусство фотографии» [J], Журнал фотографии, февраль 1935, т. 11,№ 4, с. 72.

[31] Оригинал этой статьи опубликован у Чэнь Ваньли: «Сборник ветров» [M], опубликован в августе 1924 года.Цитирование по вторичным источникам из Лун Сяньцзу: «Собрание избранных произведений по эстетике искусства фотографии в новейшее время» [M], Пекин: Издательство китайского национального фотоискусства, 2015, стр. 133.

когда мы говорим о композиции картины, мы также говорим о композиции фотографии» [32]. Он считал, что композиция является основным условием художественной фотографии, сопровождая свой текст множеством иллюстраций, объясняющих различные правила композиции.

В «Размышлениях о посещении выставки фотографии Китайского общества» Чжэн Маньцин, описывая экспозицию, хвалит фотографов: «Творцы живописи и фотографии, все их произведения являются превосходными». Он высоко оценил фотографии Лан Цзиншаня, Ху Босяна, Чэнь Ваньли, Хуан Бохуэя и Чжан Чжэньхоу и других, отмечая, что работы этих мастеров «выражают их мысли через их собственные навыки и сочетают достоинства китайской и западной живописи в своих работах» [33].

Чжоу Шоуцзюань (1895-1968) в «Первом уроке фотографии» также скромно говорил: «Фотография, живопись и каллиграфия пришли к одной цели разными путями», и поскольку у него не было никаких основ по живописи, он не осмеливался опрометчиво пробовать фотографировать[34].

В книге «Различия и сходства между живописью и фотографией» г-н Сунь Фуси говорит: «Разница между живописью и фотографией заключается в разнице между искусством и наукой. Живопись также содержит много научных аспектов, а так называемые художественные фотографы применяют многие принципы живописи. ... Фотография научна, но наука также может вобрать в себя величину искусства, по крайней мере, при отборе материала для фотографии можно применять теорию композиции живописи, чтобы сочетание линий, баланса света и тьмы находились в гармонии с принципами красоты» [35].

Сюй Шици также упомянул в «Фотографии и живописи», что при контакте с естественными пейзажами, художники изображают в кадре

---

[32] Фэн Цзыкай: «Художественная фотография——Для друзей, которые могут фотографировать себя ——» [J],«Ибань», март 1927 года, том 2, № 3, стр. 375.
[33] Чжэн Маньцин: «Размышления о посещении выставки фотографии Китайского общества» [N], «Шэньбао», 18 марта 1928 г., воскресенье.
[34] Чжоу Шоуцзюань: «Первый урок фотографии» [J], «Тяньцен», декабрь 1928 года, том 3, № 6, стр. 33.
[35] Сунь Фуси: «Различия и сходства между живописью и фотографией» [J], «Ифэн», май 1935, т. 3, № 5, с. 118.

«разнообразные» и «сказочные» сцены. Однако пейзажи природы изменчивы, и «хотя художник обладает прекрасной техникой», трудно уловить тонкости наилучшего проявления естественности. Появление фотографии «связано только с работой техники, однако при съемке природных пейзажей она может запечатлеть момент ее изменения без каких-либо отклонений, поэтому ее можно использовать как инструмент, помогающий живописи. Она играет важную роль в воспроизведении и является вспомогательной, в сопоставлении природы и пейзажа, добавляя детали в живопись. Благодаря фотографии, живопись становится более реалистичной, эти два явления тесно связаны и незаменимы» [36].

В то время многие фотокритики оценивали фотографии по принципам «изобразительного искусства». Лю Баньнун не выступает за «фотографическое подражание живописи», но в «Баньнун о фотографии», он выступает за эстетическое выражение фотографии, в основном основанное на таких моментах в живописи как «свободный стиль», «линии», «тени», «композиции», «выборка» «местоположение» и другие термины для обсуждения. Этот образ мышления все еще исходит из исследований о схожей выразительности фотографии и живописи.

Лю Баньнун (1891-1934), как и большинство образованных фотографов его времени, оказался в концептуально трудной дискурсивной дилемме, когда столкнулся со сложными отношениями между фотографией и живописью, т.е. он был не был готов к единому восприятию фотографии. Но по мнению одного из фотографов-первопроходцев в Китае Лан Цзиншаня (1892-1995), он исключительно четко определяет, что фотография является подражанием живописи. В первом предложении предисловия к своей книге фотографий «Достопримечательности Гуйлиня», Лан Цзиншань излагает свое мнение:

«Фотография подобна живописи». Такая концепция всегда лежала в основе подхода Лан Цзиншаня к идее китайской фотографии.

[36] Сюй Шици: «Фотография и живопись» [J], «Синьшэн», 1923, т. 1, № 4, стр. 4.

«В последнее время разные страны по всему миру становится все более искушенным в изучении художественной фотографии, и прогресс в этом направлении на протяжении веков запечатлен в книгах, и поражает тем, что, что- то механическое может быть преобразовано в художественное. Применяемые композиционные методы в основном такие же, как и в живописи нашей страны, например, объединение нескольких видов негативов в одном фото. Художники нашей страны, применяли выборку пейзажа по своему желанию, в следствии чего, создали новую идеальную композицию, используя один метод. Опять же, если взять часть негатива, и разрезать на части и скомпоновать, или с помощью длиннофокусного объектива сделать снимки под подходящим углом, чтобы достигнуть пропорциональности объекта на изображении, все это подобно нашим пропорциональным объектам перспективы в картинах гохуа. Таким образом, восточному искусству может помочь фотография, а фотография является доказательством того, что восточное искусство уже давно вошло в сферу тонкого искусства ...» [37].

Лан Цзиншань считает, что китайская живопись и фотография принадлежат к одной и той же плоскостной визуальной композиции, но они используют совершенно разные инструменты: один, это кисть и тушь, другой - фотоаппарат.

Если Вы хотите сделать фотографию похожей на гохуа, то для осуществления идеи можно позаимствовать теорию традиционной китайской живописи.

Фотография – это сфокусированная из одной точки съемки перспектива. В отличие от одноточечной перспективы западной живописи, китайская гохуа представляет собой рассеянную перспективу, и содержание картины часто изображается на отдалении, видимым далеким взглядом, который соответствует пейзажу. А меняя фокусное расстояние фотообъектива можно

[37] Лан Цзиншань: «Специальный выпуск фотографий Лан Цзиншань • Предисловие» [J], изданный в 1939 году. Цитирование по вторичным источникам из Лун Сяньцзу: «Собрание избранных произведений по эстетике искусства фотографии в новейшее время» [M], Пекин: Издательство китайского национального фотоискусства, 2015, стр. 252.

управлять вниманием человеческого взгляда к деталям или, наоборот показывая масштабную целостную картину. Если фотография хочет достичь такого же «хорошо пропорционального отношения между далекими и близкими сценами» рассеянной перспективы, как в гохуа, необходимо внести коррективы в съемку. То есть, использование длиннофокусных объективов позволяет рационально избежать искажений, деформации объекта, акцентировать детали, в отличие от съемки короткофокусным объективом. Ближние и дальние объекты получаются при этом более пропорциональными, близкими естественному опыту зрительного восприятия человека[38]. Эффект от такого длиннофокусного объектива соответствует китайской теории живописи гохуа.

С помощью кадрирования снимка, можно исправить недостатки естественного пейзажа, регулируя направление и угол съемки, чтобы получить идеальный кадр. Однако, чтобы полностью уйти от ограничений естественной среды и преодолеть механические ограничения фотографии, необходимо овладеть искусством проявления и печати фотоизображений. Из «Композиционная фотография» [39] . Так называемая «Композиционная фотография» — это техника работы в фотолаборатории. Это техника, при

[38] Эти процессы зрительного восприятия среди российских исследователей систем отображения пространства на плоскости анализировал академик Б.В. Раушенбах, сравнивая правдоподобность и естественность построений линейной перспективы, перцептивного изображения, формируемого оптикой человеческого глаза (вкупе с обработкой зрительных стимулов мозгом). Он использовал понятие механизма константности величины и константности формы, которые компенсируют в нашем восприятии естественные различия в размерах удаеенных и близких предметов. См. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусств. Общая теория перспективы. – М.: Наука, 1986. С. 129.

[39] Лан Цзиншань назвал это Composite Photography или Composite Picture. В некоторых сведениях о Лан Цзиншане ошибочно приписывают ему разработку техники проявления фотографии в темной комнате, но на самом деле она существует с 1850 года и является обычной рабочей техникой, используемой в западной фотографии. Самая известная работа – «Два пути жизни» шведского фотографа О.С. Рейландера, опубликованная в 1857 году. В этой работе используется до 30 негативов в одном кадре. В истории западной фотографии эта техника работы в фотолаборатории известна как Combination Printing. Автор считает, что причина, по которой Лан Цзиншань претендует на звание изобретателя «метода фотомонтажа», состоит в том, чтобы подчеркнуть, что то, что он создал, является «методом фотомонтажа Цзиншаня», который «относится к теории гохуа»; более выделяется эта духовная концепция.
Под термином «композиционная фотография» здесь понимается сложносоставное изображение, полученное способом проекционного монтажа из нескольких отдельных, самостоятельных фотографий. По сути, это предтеча современного фотомонтажа в графическом дизайне и художественной фотографии.

которой фрагменты нескольких негативов впечатываются в один листе фотобумаги. По мнению Лан Цзиншаня, это фотоискусство в китайском стиле гохуа. «Композиционная фотография» может преодолеть ограничения естественной среды и объектива и соединиться с идеей и атмосферой китайской живописи.

В начале 1930-х годов Лан Цзиншань посвятил себя изучению технологии появления обработки фотоматериалов в лаборатории и ретуши изображений.

Рассуждая по поводу отношения между фотографией и живописью, он упомянул про «Шесть законов Се Хэ» [40] в китайской живописи, а также неоднократно заявлял, что создал «Композиционную фотографию», вдохновляясь Шестью законами. «Шесть законов Се Хэ» считаются общим правилом теории китайской гохуа. Связь между «Шестью законами Се Хэ» и «Композиционной фотографией» заключается в использовании «Шести законов Се Хэ», чтобы подчеркнуть художественный уровень композиционной фотографии и заявить, что «Композиция Цзиншаня» является наивысшим общим принципом теории китайской гохуа.

Фотографическая эстетика Лан Цзиншаня на протяжении всей его жизни не изменялась. Он считал, что погоня за западными художественными идеями и техническими разработками не позволит фотографии достичь границ художественного совершенства. Истинная красота искусства приходит из мира воображения или царства разума, а не из реального мира. Единственный выход для китайских фотографов — быть требовательным к себе и вернуться к тонкости китайского искусства физически и мысленно.

Исследуя и анализируя вышеупомянутую китайскую живописную

[40] Среди традиционных китайских теорий искусствоведения теория Шести законов Се Хэ является самой известной. Она основана на «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» Чжан Яньюаня времен династии Тан, в которых он цитирует «Се Хэ»: «Первое - Одухотворённый ритм живого движения, второе - Структурный метод пользования кистью, третье - Соответствие изображения роду вещей, четвертое - Следуя за категориями передавай цвет, пятое - Следуя за категориями передавай цвет, шестое - Передавая образцы, меняйся в изображении»; эти законы передаются и по сей день. Теория шести законов Се Хэ стала основным стандартом критики традиционного китайского искусства. Сам Се Хэ не стал более подробно останавливаться на Шести законах, и большая часть понимания была основана на конкретном применении Шести методов его преемниками.

эстетику фотографии, автор приходит к выводу, что «принципы и методы живописи в нашей стране», изложенные китайскими фотографами, в основном являются методологией живописно-фотографической эстетики, единой для живописи и фотографии как визуальных искусств. Так называемый «метод изображения» по- прежнему ориентируется на способность к созданию композиции. Такие моменты как «произвольный выбор и смещение», изменение «горизонтальной перспективы» на «перспективу с высоты птичьего полета» и «комбинация с людскими желаниями», это и есть «Действуя согласно законам пространства, определяй положение». Суть эстетики китайской пикториальной фотографии заключается в том, чтобы высвободить творческий потенциал художников- фотографов, чтобы фотографы могли более свободно и полно развивать свои субъективные эмоции, как художники. Сделать так, чтобы изменить «состояние без себя», на «состояние с собой», которая пронизана главной эстетической эмоцией и вкусом фотографа.

1.2. Сравнительный анализ технологий станковой живописи и фотографии[41]

Визуальное искусство неотделимо от света, который используется как для формообразования, так и для цветопередачи.

И масляная живопись, и фотография относятся к тем видам искусства, которые мы воспринимаем визуально: эффект, обнаруживаемый цветом, зависит от восприятия и понимания взаимосвязей между светом и цветом. Визуальное искусство неотделимо от света. Свет используется как для формообразования, так и для цветопередачи.

Рудольф Арнхейм в своей книге «Искусство и визуальное восприятие» написал об этом так: «Строго говоря, любой вид предмета, воспринимаемый зрительно, создается цветом и светом. Границы, которые создают очертания

[41] Результатам анализа параллелей живописи и фотографии в контексте работы с цветом посвящена статья автора: Гэ Сяофан. К анализу технологических параллелей живописи и фотографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2021, №3, ч. 2. С. 185–194.

предмета, определяются способностью глаза отличать различные световые и цветовые пространства. Освещение и затемнение – важные факторы в создании объемной формы – черпаются из того же самого источника» [42].

Цвета в масляной живописи и фотографии имеют сходство, но они также довольно сильно различаются – не только из-за механизма генерации, но и из-за субъективного выбора автора.

Генезис цвета в масляной живописи в дофотографическую эпоху

Цель анализа цвета в масляной живописи в дофотографическую эпоху – лучше понять взаимосвязь между светом и цветом и ее влияние на развитие масляной живописи и фотографии, а также взглянуть на взаимодействие и взаимное влияние последних.

От эпохи Возрождения в Италии до барокко во Фландрии, от реализма в Нидерландах до неоклассицизма после рококо, создаваемые в помещении с внутрикомнатным освещением, произведения преобладали в живописи. При этом свет, как правило, имел одно направление: фонари или свет из окна, рассеянный свет из окна мастерской, выходящего на северную сторону, либо из окна в крыше. Во многих зданиях западной Европы в дневное время свет в комнату поступал через высоко расположенные окна, что создавало характерные эффекты освещения, например, в голландской живописи Вермеера Дельфтского. Согласно христианской традиции, такие понятия как Свет, Небо – имели свою символику и традиции изображения.

Использование световых контрастов в религиозной живописи эпохи барокко часто применялось как осознанный композиционный прием.

Этот метод освещения позволяет выделить важные объекты – например, лица персонажей. За счет регулировки деталей освещения и пропорции светлых и темных участков также формировались различные типы композиции. Более уравновешенный или даже симметричный тип использовался для выражения классической и сбалансированной красоты. Группировка светлых участков,

[42] Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. С. 313.

формирование системы световых акцентов – чаще использовались в живописи романтизма.

В случае с большим диапазоном контрастов в живописи многие цвета в темной части шкалы заменялись темными тонами. Из-за передачи приглушенного освещения в этих областях картины интенсивность отраженного здесь света для зрителя также недостаточна. Его не хватает для стимуляции колбочковых клеток сетчатки человеческого глаза. Поэтому мы часто видим нечеткие темные формы, цвет которых установить не удается. Даже если человеческий глаз адаптируется к среде картины и может четко распознавать цвет темной части, художник часто еще больше подавляет его с целью усиления вышеупомянутого эффекта, и тогда цветовая палитра в тенях уже не распознается человеческим глазом.

Небольшой объем светлого участка не может полностью передать истинный цвет. Поскольку цветовая гамма источников внутреннего освещения неудовлетворительна, это приводит к универсальному освещению с низкой цветовой температурой. В результате классические картины маслом обычно имеют коричневый оттенок, широко известный как «цвет соевого соуса». Помимо основного цвета лака и общего потемнения тона со временем, наиболее важной причиной этого является соотношение между светом и цветом.

В этой связи можно вспомнить и о лекциях, которые читал известный российский ученый-физик, исследователь оптики и красок Ф.Ф.Петрушевский художникам-передвижникам [43]. Он разделял оптические отражающие свойства произведений, выполненных акварелью, фреской или иными техниками, дающими матовую поверхность от классической масляной живописи, обладающей прозрачностью и лаковой поверхностью, дающей глубину и богатство темным тонам.

Анализ связей между цветом и светоотдачей в работах конкретных художников

[43] См.: Брызгов Н.В. Физик Ф.Ф.Петрушевский и его лекции о цвете для художников-передвижников. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. М., 2020, №2. С.170-179.

Караваджо – художник, хорошо умевший использовать контрастное освещение. Его метод «форсированной» светотени делает изображение чрезвычайно драматичным, а реализм, привнесенный точным наблюдением, поднимает интенсивность эмоций на новый уровень [44] . Появление этой акцентой светотени, контраст между освещенной частью формы и тенями приписывают Караваджо. Использование света и тени художником отличается от того равномерного освещения, которое мы наблюдаем в период раннего Возрождения. Чтобы добиться контраста, Караваджо направлял сконцентрированный свет в определенный угол изображения. Место с сильнейшим контрастом между светом и тенью часто является самой захватывающей, центральной частью картины, в то время как другие участки приглушаются, что создает мрачную атмосферу.

Поэтому на изображении отчетливо видна поверхность центральной части, но слоев в поле зрения попадает немного, цвет тоже достаточно монотонен. Свет в картинах Караваджо играет активную драматургическую роль. Его нередко считаю провозвестником кинематографического подхода к свету [45] . Однако, у этого эффекта есть и свое оптическое объяснение. Исследования современного художника Дэвида Хокни (1937) подтверждают гипотезу о том, что Караваджо использовал принцип [46] камеры-обскуры. Использование оптических приборов повышает контраст между светом и тенью. При проекции на холст с помощью линзы по типу камеры-обскуры, изображения выстроенной сцены часть полутонов в слабо освещенной части сливается с тенью, а полутона ярко освещенной части – с зоной света. Изображение становится более контрастным.

Леонардо да Винчи и другие мастера часто использовали в технике масляной живописи принцип сфумато (sfumato), который можно рассматривать

---

[44] Свидерская М.И. Караваджо: Первый современный художник. Проблемный очерк. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. 240 с.
[45] Кинематографическое начало в живописи Караваджо. Лекция Марии Свидерской. https://postnauka.org/video/80307 (дата обращения 13.09.2024).
[46] Hockney David. Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. – London: Thames & Hudson, 2006 - 328 p.

как продолжение метода лессировок. Передача цвета основана на «внутреннем цвете» плюс свет и тень, что дополняется многослойной лессировкой. Да Винчи поистине мастер как в сам***о***м искусстве живописи, так и в методе его исполнения, поэтому светотональная перспектива и моделировка формы в его работах имеют такое большое значение.

Тициан, будучи представителем венецианской школы, ввел новшества в цвета, материалы и технологии масляной живописи, тем самым избавившись от ограничений метода лессировок. Он одним из первых применил технику импасто, чтобы передать цвет в самой масляной живописи. Органически соединив силу и форму, толщину и яркость, тонкость и мрачность, он смог многократно усилить цветопередачу. Эта концепция моделирования рельефными живописными мазками «импасто» позже оказала большое влияние на методы работы художников.

Да Винчи олицетворяет период расцвета искусства эпохи Возрождения, связанного с осознанной работой со светотенью; Тициан представляет стиль силуэта, основанный на использовании подсветки. На картинах Тициана свет кажется ярче, чем на картинах Да Винчи. Да Винчи и Тициан оба показывают лишь легкое отражение лучей света, предпочитая естественным образом уходить в тень, но насыщенность цветов у Тициана выше, поэтому освещение в его работах более однородное.

Рембрандт одновременно являлся мастером масляной живописи и гравюры, поэтому он лучше других понимал суть отношений между светом и цветом. Его работы сочетают в себе точечный свет и эффекты мягкого освещения; в них используются тени большой площади, за счет чего выделяемый объект как бы выступает вперед; на картинах Рембрандта виден мягкий переход цвета, и мы любуемся его насыщенными и нежными оттенками. Так, свет в его «Автопортрете» сознательно сфокусирован в области головы (лица) и рук, чтобы эти наиболее выразительные части были полностью освещены, а их цвета хорошо представлены. Остальные менее значимые части

картины в основном сливаются с тусклым фоном, и сами цвета тоже тусклые. Блестящее применение освещения и цвета Рембрандтом и сегодня приносит большую пользу художникам и фотографам. Так, при создании фотоснимков применяется метод сильной фронтальной подсветки, позволяющий равномерно осветить лицо с одной стороны. При этом на другой стороне появляется выявляющая форму тень, а остальные участки скрываются в темноте. Такой стиль обычно называют «светом Рембрандта». Поскольку этот метод освещения является локальным, он может ярко выделить объект на масляной картине или фотографии, особенно его ключевые элементы, такие как лицо и глаза. С другой стороны, цвета при этом могут легко сливаться, поэтому работа идет за счет формы.

Романтическое использование света и цвета можно проиллюстрировать на примере работы Делакруа, мастера романтической живописи. Делакруа – выдающийся представитель школы цвета. Живопись цветными участками и написание фигур в цвете – достаточно старая техника, но именно ощущениецвета стало отличительной чертой Делакруа. В своих дневниках он постоянно обращается к осмыслению рецептов «старых мастеров» в работе с земляными красками, использованием лессировок, цветных подмалевков. В доимпрессионистскую эпоху он написал большое количество исторических работ, уделяя внимание окружающему освещению, но при этом активно используя методы смешения цвета за счет многослойного письма. На примерах его работ хорошо видны контрасты света и тени, усиление цвета за счет близлежащих оттенков и смешения цветов за счет просвечивающих слоев. Но в отличие от предшественников, Делакруа даже в темной части уделял особое внимание насыщенности цвета, достигая ее не только за счет света и тени.

Есть еще много мастеров, работы которых можно проанализировать: Пьеро делла Франческа, Эль Греко, Рубенс, Веласкес, Вермеер, Гойя. Большинство из них до импрессионизма применяли вышеупомянутые приемы работы со светом, следуя классической идее стремления к истине,

объективности и рациональности, хотя использование цвета становилось все более открытым. Картины Яна Вермеера можно рассматривать как вершину классического стиля живописи, основанного на применении света и цвета, в то время как его предшественник Эль Греко использовал эффект сочетания цветов, чтобы в дополнение к истинной цветопередаче выразить свою индивидуальность.

Цвета в масляной живописи и фотографии являются вторичными: это не результат прямого воздействия на человеческий глаз, а продукт смешения

цветов. Существует несколько способов смешивания цветов: смешивание цветного света, смешивание цветных материалов (краски), оптическое (смешивание прозрачных слоев краски), пространственное (смешивание на расстоянии по- разному окрашенных небольших участков поверхности).

Смешивание цвета и света – это прямое смешение цветов спектра. Чем больше цветов спектра смешано, тем выше яркость – это называется аддитивным смешиванием. Смешивание цветных материалов (пигментов) противоположно: цветные материалы поглощают друг друга и излучают свет, который не поглощается друг другом. Чем больше цветных материалов смешано, тем меньше яркость цвета – это называется субтрактивным смешиванием.

Живопись маслом пережила почти 600 лет развития – от братьев Ван Эйк в Нидерландах до наших дней[47]. Теория создания цвета в масляной живописи становится все более совершенствуется. Уже в XIV и XV веках существовало два метода цветной росписи. Один из них пошел от Ченнино Ченнини[48], который использовал наиболее насыщенный цвет в самой глубокой тени, а затем постепенно осветлял его, чтобы он стал белым в яркой области. Позже Леон Баттиста Альберти[49] утверждал, что в достаточно светлой или темной зоне

[47] Никулин Н.Н. Ян ван Эйк [Альбом]. Л., 1967; Никулин Н.Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. М.: Изобразительное искусство, 1981–1982 гг.
[48] Ченнини Ч. Трактат о живописи. XIV–XV вв. М.: Огиз-Изогиз, 1933.
[49] Альберти Л. Б. Сб. статей / Отв. ред. В.Н. Лазарев; Научный совет по истории мировой культуры, Академия наук СССР. М.: Наука, 1977.

чистый цвет, смешиваясь с белым или черным, усиливает трехмерный эффект.

Независимо от методов живописи восприятие цвета основывается на физических характеристиках и принципах использования цвета масляной краски. Первопроходцами здесь были братья Ван Эйк. В масляной живописи используются быстросохнущие пигменты на основе растительных масел. Они труднорастворимы в воде, их нелегко смешивать друг с другом. Краска обладает сильной кроющей способностью, поэтому цвет может иметь высокую насыщенность; поверхностное тонкое нанесение пигмента создает своеобразный эффект натяжения, который усиливает световое отражение, придает поверхности глянцевитость, способствует полной передаче оттенков каждого цвета; быстрое высыхание помогает объемному восприятию картины в целом.

В масляной живописи можно выделить три способа цветопередачи: прозрачный, многослойного штрихования и прямой передачи. При использовании прозрачного метода разбавленная краска накладывается в несколько слоев, поэтому цвет нижнего слоя может быть слабым, а цвет верхнего слоя – формировать тонкое изменение тона. Последний часто является цветом, который нельзя отрегулировать на палитре. Этот метод письма подходит для выражения текстуры и глубины изображения, с его помощью можно наиболее ярко передать, например, тонкие изменения цвета кожи персонажа. Недостатком является то, что метод лессировок представляет собой типичное смешивание цветов, то есть субтрактивное смешивание, которое легко делает цвет темнее, а доступная цветовая гамма узка; кроме того, каждый следующий слой должен быть окрашен лишь после того, как предыдущий высохнет. На завершение работы уходит много времени, и художнику непросто выразить свои эмоции и идею в момент создания произведения.

Метод многослойного нанесения красок и прямой метод используют кроющий эффект пигмента цветного материала, так что картина, написанная таким образом, всегда является зафиксированной версией слоя краски,

нанесенного самым последним и обращенного к зрителю. Этот «последний штрих», если он является результатом смешивания нескольких цветов на палитре с помощью кисти, все равно будет иметь смешанный цветовой эффект, если для перенесения нескольких цветов на холст используется мастихин.

Наложение монохроматических цветных точек или небольших коротких мазков можно рассматривать как механизм генерации цвета при аддитивном смешивании, результатом которого становится то, что цвет с большой и малой дистанций смотрится по-разному.

Использование цвета в фотографии и станковой живописи в XIX веке

В XIX веке развитие науки и техники открыло перед человечеством новые горизонты, прежде всего в области науки. В 1801 году Томас Янг впервые предложил теорию трех цветов. В качестве базовых он установил красный, зеленый и синий вместо красного, желтого и синего, не говоря уже про общепризнанное представление о красном, оранжевом, желтом, зеленом, синем, голубом и фиолетовом.

Восприятие цвета глазом человека базируется на физиологической основе.

В 1847 году Гельмгольц в своей знаменитой речи, опубликованной Немецкой ассоциацией физиков, сказал: «Мы никогда не воспринимали внешние объекты напрямую, но с самого начала жизни мы видим окружающий нас мир за счет зрительного нерва, подсоединенного к светочувствительным нервам сетчатки глаза, не более того» [50]. Эти теории объясняют физические и физиологические основы цвета и открывают двери для его истинного и творческого выражения.

Практически в то же время официально родилась фотография. Коллекция фотографий документальна и художественно выразительна, однако, дойдя в науке и технике до этой ступени прогресса, фотография в то время не

[50] H. von Helmholtz. Handbuch der Physiologischen Optik, Bd. 3. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1910, pp. 3–33. Русский перевод: Психология ощущений и восприятия. Хрестоматия по психологии. / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Любимова, М.Б. Михалевской. М., 1999.

признавалась как вид искусства, и люди ценили ее лишь за постепенно улучшающиеся характеристики фиксирования окружающего мира, не более. Цветные процессы были изобретены далеко не сразу, поэтому фотография не оказала большого влияния на искусство масляной живописи и рассматривалась только как вспомогательный инструмент для рисования и сбор материала.

Эжен Делакруа, глава французской романтической живописи, интересовался фотографией, в 1851 году стал членом Гелиографического общества. По его просьбе фотограф Эжен Дюрье (1800-1874) фотографировал натурщиков, с фотографий он нередко делал наброски. Делакруа видел потенциал фотографии в точности деталей, светотональной проработке: «если гениальный человек воспользуется фотографией так, как следует ею пользоваться, он поднимется до недоступной нам высоты» [51].

Согласно исследованиям историка фотографии Хельмута Гернсхайма[52], прототипом картины «Источник» Энгра стала фотография обнаженной актрисы Мари-Кристин Ру известным парижским фотографом Надаром (Гаспар-Феликс Турнашон, 1820-1910).

Сегодня мало кто полагает, что из-за фотографии художники забросят живопись. Можно сказать, что на раннем этапе развития фотография пыталась подражать живописи. Поэтому неудивительно, что в сфере фотоискусства возникла так называемая «фото-живопись». В этом жанре используются технические средства фотографии, но картина полностью имитирует композицию и концепцию живописи и стремится к достижению соответствующего художественного эффекта. Пример такой работы – «Две дороги жизни» британского фотографа Оскара Густава Рейландера (1813-1875).

Любое искусство – это сочетание технологий и идей. Развитие живописи сопровождалось многими технологическими инновациями, но фотография бросила живописи серьезный вызов. С появлением и развитием цветной

[51] Дневник Делакруа. Редакция и предисловие М.Алпатова. – М.: издание Академии Художеств, 1961. Т.1, с. 372

[52] Helmut Gernsheim. The History of Photography from the Camera Obscura to the beginnings of the Modern Era (with Alison Gernsheim), Oxford University Press 1955; revised edition Thames & Hudson. 1969.

фотографии классические масляные картины, известные своим реализмом, постепенно утратили свою таинственную способность «живо писать» (то есть писать так, как в жизни).

Максимальная реализация художественной идеологии стала единственным путем развития масляной живописи. Когда Гомбрих говорил о «переходе от света к цвету» в своей работе «Искусство и иллюзия» [53], он процитировал комментарий Констебля[54] о новом изобретении 1820-х годов – райке (ящике с набором прозрачных картинок): «Это своего рода прозрачная картина. Она очень приятна для глаз и способна очаровывать, когда зритель находится в темной комнате.

Однако это изобретение не относится к сфере искусства, потому что цель райка – обмануть. А искусство делает людей счастливыми, потому что может нам напомнить что-то хорошее, ведь при виде картин у людей рождаются приятные ассоциации, на ум приходят хорошие воспоминания. Искусство действует за счет напоминания, а не обмана».

Обман, о котором говорит Констебль, – это имитация, в которой так искусны поздние фотографии, а воспоминание – это искусство вторичного созидания и преодоления видимого посредством стимуляции воображения зрителя, заставляющей его чувствовать.

Развитие технологий делает резкость и точность цветопередачи в фотографии все более и более совершенными. Реалистичное моделирование и воспроизведение формы и цвета может окунуть зрителей в прошлое, в ту самую атмосферу, в которой фотограф делал снимок. Реальность увиденного на фотографии ощущается с предельной достоверностью, в том числе за счет искусного моделирования.

Выпускник Санкт-Петербургской Академии художеств, А.О.Карелин, член группы Передвижников, еще во время учебы работал ретушером в

---

[53] Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. London, 1960. Русский перевод: Гомбрих Э. История искусства. М., 2004.
[54] Чегодаев А.Д. Джон Констебль. М., 1968.

фотоателье. И после окончания Академии продолжил занятия фотографией. Он устраивал у себя дома жанровые сцены, наподобие картин передвижников, посвященные бытовым сценам: сватовсство, милостыня, бродячие музыканты и т.д. Снятые при естественном дневном освещении, по канонам многофигурной жанровой живописи, драматургически выстроенным мизансценам, - они напоминают картины. А теплый коричневатый тон вирированного фотографического изображения приближает эти фотографии к картинам старых мастеров.

Стремление к реализму в классической масляной живописи частично отражает привычная нам оценка живописного произведения: нравится – не нравится. Когда технические характеристики фотографии вплотную приблизились к реализму масляной живописи и даже стали превосходить его, живопись была вынуждена сдать позиции и искать другие возможности для продолжения своего существования.

Опираясь на предыдущий опыт, импрессионизм окончательно утвердил живопись при естественном внешнем освещении – новый метод наблюдения и изображения среды и объектов. При наружном освещении источники света больше, а цвета более разнообразны и меняются быстрее. В зависимости от времени дня солнечный свет имеет разный оттенок (холодный/теплый), поэтому принимающая свет поверхность имеет некий внешний слой, «маску», меняющую свой цвет. Сторона с подсветкой принимает на себя свет внешней среды, свет от окружающих предметов. Окружающий свет больше исходит от неба, а его цветовая температура намного выше, чем у солнечного света, поэтому сцена будет иметь два световых эффекта: холодный и теплый.

Метод письма с помощью выявления формы светом состоит в том, чтобы стойко продолжать наблюдение в реальных условиях и как можно более правдиво и объективно изображать увиденное на холсте с помощью цвета и света, не ограничиваясь внутренним освещением и собственным, субъективным в***и***дением изображаемого. Следовательно, импрессионизм не такой уж

абстрактный и расплывчатый, как предполагает его название: напротив, его можно считать наиболее правдоподобным методом, вершиной реалистической живописи. Эта тенденция становится все более популярной и в Китае в XX веке.

В импрессионизме форма моделируется за счет цвета. Это направление появилось после рождения фотографии, и, хотя цветная фотография тогда еще не возникла, тенденция поиска реалистичности впечатлений становилась очевидной. Физическая реальность фотографии и временное отсутствие цвета вынудили художников не стремиться больше к строгости и реалистичности формы, а в первую очередь преследовать «физическую» реальность цвета.

Зрителям, которые привыкли к тону сепии в классической живописи, было трудно сразу исправить свое восприятие: в душе они продолжали придерживаться «психологии» и «реальности» и отрицали новый реализм, в том числе использование цвета импрессионистами. Последние вышли на улицу, чтобы изобразить природу, поэтому интенсивность и направление света в их живописи изменились. Даже в солнечный день, хотя солнечный свет можно приблизительно рассматривать как параллельный, по-прежнему существует большой диапазон освещения, и коэффициент освещенности намного меньше, чем у точечных источников света в помещении. Это приводит к значительным изменениям в цвете и его соотношении. Более равномерное освещение обеспечивает более однородный цвет и световые характеристики, но теперь цвет становится более ярким, что подходит для письма с непрозрачным наложением и прямой (непосредственной) живописи. Импрессионисты в основном использовали чистые цвета, переходя от слоев классической живописи к прямому сочетанию красок.

Можно сказать, что импрессионизм – это вершина творческой наблюдательности и реалистической живописи. Этот вид наблюдения отбрасывает традиционную концепцию внутреннего цвета, чтобы по-настоящему изучить «условный цвет» объекта при освещении от источника света и (окружающей) среды, изобразить его наиболее реальным, живым.

Импрессионисты продолжают романтизм Делакруа и других последователей техники передачи формы за счет цвета, и, хотя кажется, что точность формы не может быть подтверждена с первого взгляда, ее детали в целом завершены и едины, что демонстрирует большую гармонию формы и цвета. Когда смотришь на картину «Стога сена» Моне с определенного расстояния, она по реалистичности ничем не уступает снимку, сделанному фотокамерой.

В свете новаторства импрессионистов могло показаться, что фотография постепенно убивает живопись, но этого не случилось. От следования физической реальности цвета живописцы все больше обращаются к «психологической реальности». В этом разница между импрессионизмом и постимпрессионизмом: последний демонстрирует больший субъективный контроль над цветовыми отношениями. Фактически, субъективные цвета появились не только в более поздних абстрактных и экспрессионистских картинах, но и во многих реалистических картинах с изображением конкретных объектов. Цвета, присущие классической масляной живописи, могут быть субъективными, а условные цвета импрессионистов могут выявлять авторское наблюдение художника и приспосабливаться к нему. Из круга художников-постимпрессионистов Камил Писсарро, Жорж Сера наиболее активно интересовались оптикой и работали по оптическим принципам.

Существуют определенные соотношения между цветами, позволяющие создать устойчивое эстетическое ощущение. Цветовой контраст, контраст яркости и чистоты создают различия в оттенках серого – возможно, в этом и заключается истинный смысл высказывания Сезанна «чем гармоничнее цвет, тем точнее набросок». Низкая цветочувствительность ранних фотографических сухих пластинок плохо отражала цветовую гамму сцены. В результате в темной части изображения степень детализации резко понижалась, а зернистость возрастала, что влияло на реалистичность восприятия фотографии.

Художники изменили классический метод письма, при котором форма

моделировалась с помощью контраста. Цвет темной части был скорректирован, вместо нейтрально серого возникало множество темных оттенков, а не серых кусков. Так были сброшены оковы классического реализма, когда форма создавалась за счет контраста между темным и светлым; темные цвета стали появляться не за счет использования серого; естественно и неизбежно началось движение в сторону большей выразительности и свободы. В более поздний период импрессионизма выразительная сила цвета была использовалась в полной мере. Знаменитая работа «Руанский собор» Клода Моне не является серой копией или репродукцией окружающей среды. Моне использовал эту тему, чтобы показать, насколько хорошо он может работать с цветом в масляной живописи, позволяющей передать всю глубину и прелесть цвета в различных его оттенках, а также отразить устремление мастера как можно более реалистично и живо изобразить увиденное.

Этот вид субъективного контроля позже перешел в другую крайность, когда под влиянием черно-белой фотографии появился ряд масляных картин в черно- белой гамме. Черно-белая фотография всегда считалась более абстрактной и выразительной, чем цветная, так как она использует только контраст яркости, а все цветовые эффекты передаются оттенками серого, оставляя больше места для воображения. Она также имеет более острый критический эффект. «Герника» Пикассо – яркий тому пример: несмотря на и без того сильное визуальное воздействие изображения, аналогичная обработка черно-белых тонов придает картине еще более необычное звучание.

1.3. Пикториализм как первый опыт использования живописных художественных техник в фотографии. Тональная и цветовая шкала.

Рождение фотографии оказало серьезное влияние на живопись и даже

полностью заменило такую ее функцию, как воспроизведение природы. Однако, предъявляя визуальные образы, рожденные живописью, может ли фотография иметь статус искусства – такого же, как живопись? Этой проблеме столько же лет, сколько самой фотографии. Она возникла из живописи, тесно связана с ней; и та, и другая воплощают эстетические идеалы через воспроизведение естественного мира (и поэтому методы работы со светом в живописи и фотографии одинаковы). Однако есть одно существенное отличие: художники должны в течение длительного времени изучать навыки рисования, чтобы получить возможность создавать живопись. В художественном творчестве есть четкое направление и конечная цель, но в фотографии все иначе. Она предполагает использование механических возможностей камеры, чувствительной пленки и химических реакций. Художественный эффект возникает немедленно: при нажатии на спуск на пленке сразу же появляется полная картина. Это ставит художественную и культурную ценность фотографии под сомнение. Вопрос о том, чем является фотография – наукой или искусством – служит предметом бесконечных дебатов, которые занимали центральное место в исследовании фотографии. Некоторые мастера приходили в фотографию из живописи, имея в ней значительные художественные достижения, поэтому практика имитации живописи стала в ранней фотографии предпочтительным методом. Можно сказать, что появление живописной (пикториальной) фотографии – это естественное воплощение художественных генов, унаследованных от живописи.

В теоретических работах русского фотохудожника Николая Петрова (1876- 1940) обосновывались художественные задачи пикториализма в связи со станковой живописью. Он был сторонником того, художественное произведение «не может быть объективным воспроизведением действительности, так как оно в сущности передает <…> не саму действительность, а лишь представление о действительности, создавшееся в

психике художника» [55]. Отсюда следует, что именно обобщенный рисунок, смягчение контуров, игра света и тени, романтизация сюжета изображения может приблизить фотографию к искусству. Светопись рассматривалась другим известным российским фотохудожником, А.Трапани (1881- после 1930) даже как один из видов живописи, преимущественно станковой[56].

Представители пикториального направление в фотоискусстве пытались имитировать живописные эффекты размытия изображения, меньшей детализации, нерезкости не только с помощью магкорисующей оптики, объектива «монокль» (в его конструкции используетсся всего одна линза). Другим способом стало усложнение технологии позитивного процесса и введение материалов и техники, аналогичных живописи. Буквальное использование масляных красок в бромомасляном процессе, популярном в Европе и России, максимально приближало фотоизображение к живописи, позволяло варьировать цвета, делать оттиски фотоизображения в один или несколько цветов. Во Франции Констан Пюйо и Робер Демаши и создавали пейзажи и портреты близкие по характеру работам импрессионистов. Традиция бромойля была сильно развита и в России.

Российские фотохудожники А.Мазурин, Н.Свищов-Паола постоянно получали награды за свои работы на международных фотовыставках. Технику бромойля популяризировали в журнале «Фотограф» и в послереволюционные годы – в номерах 1926 г. С помощью бромойля старались получить уникальное «художественное» изображение на основе оптически точного рисунка.

Серия статей известного в 1910-1920-е гг. российского и советского фотохудожника Петра Клепикова (1884-1960), члена Русского фотографического общества, в журнале «Фотограф» в 1927 году раскрывала технологию и задачи бромомасляного процесса как увлекательного способа «художественной интерпретации своих фотографических снимков» [57]. При

[55] Петров Н. Может ли фотография служить методом искусства? // Вестник фотографии. 1912. №3. С.203
[56] Трапани А. О светописи. // Вестник фотографии. 1914. №3. С.67
[57] Клепиков П. Бромомасло. Бромомасло-перенос. // Фотограф. Журнал правтической фотографии. 1927, №1-2. С.24.

этом способе печати в качестве матрицы использовалась рельефная поверхность набухшего в горячей воде обычного серебряно-желатинового отпечатка на бромосеребряной фотобумаге с нанесенной масляной краской. В качестве достоинств этого процесса Клепиков указывал возможность использовать любой материал для печати «для усиления художественного эффекта картины» [58], возможность управлять тональными градациями отпечатка, возможность менять цвета краски и создавать двух, трехцветные и многоцветные изображения до натуральных включительно, уникальность каждого отпечатка, печать с нескольких матриц (совмещение изображений – например, добавление облаков или деталей в пейзаже) и т.д. Все эти технические приемы переводили фотографию из чисто технологического процесса с заданным результатом в область уникальных авторских творческих проб.

В следующей статье П.Клепиков особенно подчеркивал возможность получения богатых светотональных градаций в теневых участках изображения за счет повторного размачивания исходного отпечатка после каждого переноса, что приводило постепенному увеличению набухания эмульсионного слоя и давало возможность «вызывать все больше ступеней рельефа, дающих все большие подробности, что особенно важно для теневых участков матрицы» [59].

Это богатство шкалы в тенях Клепиков продемонстрировал на своих фотографиях «В парке», «Мотив для декорации» (усадьба Николо-Урюпино, 1924), выполненных в технике бромойля. Изображение было отпечатано в глубоких синих или зеленовато-синих тонах, в темной гамме, соответствующей понятию «темный ключ». Темные листва и ствол дерева на переднем плане контрастировали с более светлым и размытым изображением павильона на заднем плане, создавая ощущение таинственной сказки. Варианты использования «темного» и «светлого» ключей демонстрирует в своих работах

[58] Там же.
[59] П.Клепиков. Бромомасло. (Продолжение). // Фотограф. Журнал правтической фотографии. 1927, №3-4. С.95.

«На перекрестке» (1920-е гг., драматический образ придорожного киота для иконы в темно-синих тонах) и «Портрет Веры Холодной» (1910-е гг., портрет киноактрисы решен в светло-охристой гамме) Н.И.Свищов-Паола (1874-1964).

Российская школа пикториальной фотографии имела свою специфику. Во- первых, в силу ряда исторических причин, запаздывала по сравнению с началом аналогичных тенденций в западно-европейской фотографии, что было связано с творчеством Генри Пич Робинсона (1830-1901) и его публикацией о живописном эффекте в фотографии, опубликованной в 1869 году. Как отмечает историк фотоискусства А.Логинов: «В российской пикториальной фотографии активизирован сюжет, что обусловлено традициями русской школы живописи, в частности передвижничества» [60].

Аналогичными приемами пользовались и фотографы Китая, причем в близкий по времени период. Фотография Guo Xuequn «Цветы в зеркале» (1927), выполненная также в технике бромойля, наоборот, окрашена теплый цвет и решена в светлом ключе. Zheng Yingsun (1893-1950) тонировал свои желатино-серебряные отпечатки в коричневатый цвет с помощью химических средств – виража. («Читающий стеллы», 1927) [61].

Пикториализм в фотоискусстве конца XIX – начала XX веков можно рассматривать как первый буквальный опыт перенесения живописных и графических технологийв фотографию[62].

Усовершенствованные в 1860-х – 1890-х годах объективы – апланат и анастигмат – обладали гораздо более высоким качеством передачи деталей изображения и резкостью по всему полю пластинки, исправляли оптические

---

[60] Логинов Алексей. Русская пикториальная фотография. – Пикториальная фотография в России. 1890-1920-е годы. Каталог выставки. – М.: Арт-Родник, 2002. С.13

[61] Подобные примеры приведены в книге: Chinese Photography. Twentieth century and beyond. Three Shadows Photography Art Centre, China Institute for Visual Studies, 2015. В Китае также в 1920-е годы выходил «Пикториальный еженедельник» (Pictorial weekly), издававшийся в 1923-1925 годах Китайским фотографическим обществом (Photographic Society of China).

[62] Анализу пикториализма в контексте взаимоотношений эстетики живописи и фотографии посвящена статья Гэ Сяофан «Влияние живописи на эстетику фотоискусства XIX века». – Проба пера 2020. Тезисы конкурсных научных работ студентов, аспирантов и молодых преподавателей. – Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. С. 50–53.

искажения. Предельная четкость фотоизображения вступала в определенное противоречие с желанием превратить фотографию в полноценное искусство, обладающее той же многозначностью, эмоциональностью и глубиной переживаний, что и классическая живопись.

Преодолением этого противоречия стала своего рода театрализация, постановочность в создании групповых и одиночных портретов: использование живописных фонов, специальной мебели и всевозможных элементов стаффажа, как в диораме. Однако эта чрезмерная наигранность осознавалась деятелями фотоискусства, и выход был найден в технологической составляющей фотографии.

С одной стороны, применение мягкорисующей оптики с минимальным количеством элементов (вплоть до монокля – однолинзового объектива) позволяло создавать изображения, близкие по своим визуальным качествам к художественным полотнам с их воздушной и цветовой перспективой. С другой стороны, большое распространение получили различные ручные и химические техники обработки снимков – ретушь, подкраска акварелью или масляными

красками, тонирование – как в процессе позитивного процесса, так и после него (пигментная печать, бромойль, вираж). Фотограф становился художником, вносящим, по своему усмотрению, коррективы в оптически точное фотографическое изображение: в его поверхность, цвет, тон, насыщенность.

Фотография становилась уникальной. Для многих художников XIX века работа ретушером в фотоателье была началом карьеры.

В исторической перспективе (в сравнении с многовековой историей живописи) лишь к концу XIX века формируется достаточно зрелая технология фотографии с использованием передающих цветное изображение фотопластин («автохром»), чтобы использовать ее и в цветном кинематографе.

Фотовыставка в МАММ, посвященная истории цветной фотографии в России, имела четко обозначенные границы: 1860-е – 1970-е годы. Этот

временной промежуток охватывает период с начала опытов по введению цвета в фотоизображение до пика развития цветной фотографии, после которого все более распространенными носителями цветных изображений становятся сначала цветные диапозитивы (слайды), а после 1990-х годов их вытесняет цифровая фотография.

Конец XIX века можно считать временем рождения цветной фотосъемки.

Одноразовая светочувствительная цветная негативная пленка имеет три слоя светочувствительной фотоэмульсии, которые воспринимают соответственно красный, зеленый и синий цвет. После прохождения света на каждом слое остается собственное монохроматическое изображение. Таким образом, финальная работа с пленкой и масштабирование равноценны полному смешиванию и нанесению на холст за один раз краски трех цветов, или, как при прозрачном методе в масляной живописи, комбинации нескольких слоев краски друг с другом.

В 1851 году коллодионная эмульсия, изобретенная фотографом и скульптором Ф.С. Арчером (1813-1857), значительно повысила светочувствительность, улучшив качество передачи изображения. Правда, у метода был один недостаток: разная светочувствительность для синего и зеленого приводила к тому, что при съемке пейзажей, когда в качестве показателя светочувствительности использовались зеленые горы и деревья, все зеленые объекты получали правильные значения, а голубое небо и облака были переэкспонированы и становились белыми. И наоборот, когда в качестве показателя светочувствительности использовалось голубое небо, зеленые горы и луга становились черными из-за недодержки.

Поэтому при съемке пейзажных фотографий делались два негатива (с небом и землей в качестве чувствительных значений), которые затем накладывались один на другой. В первые годы после появления фотографии печать с нескольких негативов была довольно распространенным методом.

Монтаж

Этот недостаток активно использовали фотохудожники. Оскар Густав Рейландер (1813–1875) изначально был художником, а в 1853 году занялся фотографией. Его произведения – это типичные «картины», но выполненные с помощью фотографического носителя. Жозеф Нисефор Ньепс назвал свою первую фотоработу «картина солнечного света», но это была просто метафора – она не имела прямого отношения к живописи, в то время как фотография Рейландера была настоящей «фотографической живописью».

В 1857 году появилась масштабная работа Рейландера «Два жизненных пути». Подобно современному кинорежиссеру, он снял и смонтировал масштабную панораму из 16 сцен, используя 16 моделей, чтобы изобразить психологическую трансформацию персонажей. Рейландер сделал более 30 негативов и объединил их в фотографию, похожую на картины Рафаэля. Она описывает надежды и заботы отца о своих детях и показывает жизненную историю двоих сыновей: один идет по пути трудолюбия, знания, семьи и веры, а другой движется в противоположную сторону. Эта работа представляет собой аллегорический образ праведной и неправедной жизни – таким образом мастер пытался доказать художественную функцию фотографии.

Генри Пич Робинсон (1830–1901), также изначально художник, в 1858 году представил на фотографии реальный сюжет, составленный, как и у Рейландера, из нескольких негативов. Это похоже на драматический сюжет, который связывает прошлое и будущее, что является обычной техникой традиционной живописи.

Сохранились его наброски к постановочным фотографиям, из которых он собирал свои композиции, что подтверждает тесную связь классических пластических искусств и фотографии.

Вне зависимости от того, что люди думают о художественной фотографии, она демонстрирует глубокую внутреннюю связь с живописью, но также является предшественницей современного кино. Развитие науки и техники привело к появлению множества новых видов искусства, истоки

которых лежат в живописи.

Световые акценты

В контексте активного развития фотографии в общественной и коммерческой жизни, она пыталась установить свой художественный статус, подражая живописи. Но что происходит, когда фотография не опирается на сюжетную линию, упорядоченную композицию, сложную съемку и намеренную имитацию живописи, а вместо этого направляет объектив непосредственно на живых людей? Что если такие фотографии сделаны осмысленно и художественно? Некоторые фотографы не только глубоко задумывались об этом, но и начинали смело практиковать.

Восприятие мира представлено светом и тенью, создаваемыми солнцем, однако мир, порожденный художником, излучает не естественный свет и тень, но свет, созданный им. Художник свободно и творчески использует свет, чтобы выделить тему, подчеркнуть художественный стиль, усилить или ослабить контрастное воздействие света и тени. С помощью «самодельных» света и тени мастер рождает классический художественный мир.

Некоторые фотографы уходят от имитирующей живопись постановочной фотографии с заранее продуманными световыми эффектами и используют естественный свет и реальные жизненные ситуации, чтобы «поймать» движущиеся лица и тела людей, отражающие их духовный мир. Они уверены, что фотографу нужны лишь пара острых глаз и цепкий ум, чтобы раскрывать и использовать естественный свет. Мгновенно «схватывая» меняющееся изображение, он может запечатлеть его и превратить в значимую фотографическую работу.

Таким выдающимся практиком была фотограф-любитель Джулия Маргарет Кэмерон (1815–1879). Кэмерон начала свою карьеру фотографа в 1864 году в возрасте 49 лет. Обнаружив у себя фотографический талант, она энергично взялась за дело. В то время Кэмерон использовала популярный метод освещенияв стиле Рембрандта и использовала естественный свет, чтобы умело

и выразительно подчеркивать характеристики образа персонажа, показывая его глубокий духовный мир. Простые и реальные, эти работы были яркими и даже шокирующими. Портреты «Сэр Хассел» и «Дарвин» ее работы можно отнести к категории редких шедевров.

В чем специфика фотоискусства?

Чтобы соперничать с живописью, фотограф, направляющий камеру на объект, должен столь же тщательно продумывать смысл своего произведения, его композицию, передачу настроения и т.д.

В 1889 году Питер Генри Эмерсон (1856–1936), британский фотограф, врач по профессии, сформулировал концепцию натуралистического подхода к фотоизображению. В своей книге «Натуралистическаяфотография» [63] он подверг критике попытки научить фотографию «видеть». Эмерсон считал, что фотографы должны изучать природные объекты, а не картины. На фокусировочном экране камеры можно наблюдать красоту природных пейзажей, создаваемых объективом, и ощущать атмосферу и эмоции, порождаемые изображением. Художественный эффект в основном заключается в использовании таких средств, как расстановка световых акцентов и выделение планов с помощью фокусировки. Эмерсон связывал эти процессы с пробуждением эстетического сознания фотографии.

Он также сравнивал характеристики изображений, представленных объективом камеры и человеческим глазом, и пришел к выводу, что, когда человеческий глаз наблюдает сцену, визуальный центр внимания располагается в определенном месте, а соседние детали кажутся менее реальными, размытыми.

Это объясняется неодинаковостью разрешающей способности человеческого глаза по всему полю изображения и наличием особого центра четкого зрения на сетчатке глаза. Фотография же позволяет получить картинку с одинаковой резкостью по всему полю изображения.

---

[63] Emerson Peter Henry. Naturalistic Photography For Students of Art. – London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1889. / Peter Henry Emerson. Naturalistic Photography for Students of the Art: The Death of Naturalistic Photography. - New York: Arno Press, 1973

Это фундаментальное наблюдение оказало огромное влияние на фотографический мир, в котором доминировала пикториальная фотография XIX века. В итоге фотография отошла от имитации традиционной живописи и вступила в мир природы.

Эмерсон обладал талантом творца: он не только сделал множество фотографий, но и выпустил 8 альбомов, которые оказали огромное влияние на фотографический мир. Однако в 1891 году Эмерсон объявил об отказе от натуралистической фотографии в публикации «Смерть натуралистической фотографии»[62]. Эти противоречия отражали его честность и научный поиск; его мысли не становились рабами созданной им теории. Он был горячим исследователем, верным своим убеждениям и реальности своего существования. Как ученый и медик, Эмерсон пришел к выводу, что фотография – это наука. Мы же можем сказать, что она имеет как бы двойственную природу искусства и науки, высвобождая мощную творческую энергию в обеих областях.

Таким образом, фотография и живопись оказываются близки не только в концептуальном плане при рассмотрении приемов изображения, композиционных схем, жанровых делений на портрет, пейзаж, натюрморт, которые фотоискусство заимствовало из живописи.

Родство проявляется и в характере использования света и цвета как композиционных средств. Причем, фотоискусство восприняло как свой неистощимый арсенал всю историю изобразительного искусства и особенно историю станковой масляной живописи. Заимствование техник подкраски, буквальное использование масляных красок при тонировании и подкраске фотоизображений подтверждает эту связь уже на уровне родовых взаимоотношений искусств, имеющих дело с поверхностью, плоскостью создания иллюзорного изображения.

Цвет в масляной живописи за счет своего творческого потенциала выявляет богатый, всесторонний набор внутренних взаимосвязей. Другими

словами, речь идет не только о яркости (светлота), а больше даже о комплексе понятий, в который входят насыщенность цвета, его оттенки, сочетания холодных и теплых тонов. Установление таких отношений между цветами в фотографии ограничивается возможностями техники исполнения, а потому фотография, в сравнении с масляной живописью, не отличается большой свободой творчества. С точки зрения приемов, механизмов создания зрительных образов в масле и в фотографии есть масса общего, но в масляной живописи изначально куда больше возможностей для субъективной, личной передачи замысла художника, где последний заимствует метод контрастов для заполнения пробелов, связанных с трудностями цветопередачи и светопередачи на холсте.

В дофотографическую эпоху в масляной живописи под влиянием классической школы появились понятия соотношения интенсивности света и блеклости цвета. После появления фотоискусства его подражание масляной живописи в плане использования цвета постепенно становилось более зрелым, с развитием технологий возникли свои особенности творческого исполнения.

Одновременно с этим цветопередача в масляной живописи подверглась влиянию со стороны манеры использования цвета в фотографии: был расширен набор художественных эффектов; усилено изначальное преимущество масляной живописи в воплощении, выражении отображаемых объектов; стало возможным контролировать субъективную цветопередачу на микроуровне, что также является одной из главных тенденций цветопередачи масляной живописи в век фото и видео.

Первый этап развития фотоискусства в XIX веке привел к постоянным тесным контактам живописи и фотографии. Цвет использовался в фотоизображении именно в его живописной технике, материалах – используя масляную живопись. А сама идеология передачи цвета и света повторяла развитие стилевых направлений, композиционных приемов в живописи. Реалистическая живопись оказывала, таким образом, влияние на фотоискусство,

а фотоискусство и его оптические инструменты, в свою очередь, оказывали уже технические, изобразительные услуги живописи.

Ранняя культура организации пространства фотоателье на основе театрализации среды диорам перешла в принципы дизайнерскогой организации современных фото и телестудий.

Для этапа ранней фотографии было характерно копирование и внедрение живописных технологий в работу с фотографией, как-то: подкраска, тонирование отпечатков, воспроизводя коричневатую живописную гамму «старых мастеров», имитация живописных эффектов. Фактически, для каждой авторской работы или серии проектировалась уникальная технология использования цвета, живописных материалов, химико-физических процессов. Среди продукции фотохудожников были как уникальные, так и тиражные произведения фотоателье, которые сближают эти работы с произведениями тиражного графического дизайна.

Эволюция живописных технологий в фотографии показывает, как эта область работы с визуальными образами все больше превращается в универсальную экспериментальную лабораторию для различных областей дизайна, лабораторию новых визуальных образов.

Художественный и технологический опыт станковой масляной живописи, включая и эксперименты с оптикой и пигментами пикториализма обладает большим творческим потенциалом для встраивания в современную педагогическую практику дизайн-образования в области графического дизайна, фотодизайна, рекламной фотографии.

Глава 2. ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТВОРЧЕСКИХ ТЕЧЕНИЙ В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА НА ЭСТЕТИКУ ЦВЕТА И СВЕТА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФОТОИСКУССТВА, ФОТОГРАФИКИ И ФОТОДИЗАЙНА.

2.1. Отражение художественно-композиционных поисков модернизма в формировании проектных принципов фотоискусства XX века. Свет, цвет, монтаж, ракурс.

В первой четверти XX века под влиянием модернистских тенденций целый ряд фотографов в разных странах отошли от ставшего несколько претенциозным и превращавшегося в стилизацию (штамп) пикториального направления в фотографии. Они искали пути самовыражения с использованием ее собственных художественных и технических средств.

Сторонники «чистой фотографии» (фотографии, максимально сохраняющей оптическую связьс натурой) [64] стремились полностью отказаться от дополнительной «художественной» обработки изображения (вираж, подкрашивание, бромойль) после съемки. Самая влиятельная фигура этого течения – Эдвард Стейхен (1873-1979), выходец из Европы, выросший и реализовавшийся как мастер в Соединенных Штатах. Его фотографии были высоко оценены лидером нового фотографического движения в США, Альфредом Штиглицем (1864-1946), он участвовал в знаменитой выставке фотографий в Национальном художественном клубе Нью-Йорка в 1902 году и помог Штиглицу основать галерею «291». Вернувшись в Европу, он продолжил рисовать и фотографировать. Стейхен отправлял работы неизвестных в США художников того времени, таких как Роден, Матисс, Сезанн, Пикассо и др., в галерею «291» для показа.

[64] Термин «Чистая фотография» широко применяется в истории и теории фотоискусства. Впервые его использовали в журнале “Camera Work” в 1902 году. Альфред Штиглиц применял его в 1900-е и 1910-е годы чтобы отметить отличие от тенденции пикториальной фотографии с ее усложненными авторскими технологическими процессами, направленными на передачу субъективного состояния и впечатления художника.

Одним из первых после поездки в Париж, Стейхен в 1907 году стал использовать цветную технику печати автохром для создания фотографических произведений, реализовывавших его видение и восприятие цвета как художника[65]. Он не просто снимал портреты в цвете, но для каждой постановки подбирал соответствующую цветовую гамму: легкую золотисто-желтую, напоминающую полотна импрессионистов для портрета Шарлотты Сполдинг (1908) или темно- коричневую, в духе «старых мастеров» для портрета Мэри Стейхен с матрешками.

Художественное творчество Стейхена отразилось и в его фотографических работах: в 1921 году они были пронизаны духом классической живописи и новыми возможностями композиции. Это художественное начало позволяло ему позднее передавать захватывающую дух атмосферу мира моды и выделяло его портреты знаменитых актеров среди других мастеров художественной фотографии. Как живописец он привнес характеристики фотографии в живопись, демонстрировал красоту фотографии в эстетике живописи, тонко сочетая подлинность фотографии с живописным воображением.

Во время Первой мировой войны Стейхен был на военной службе в Соединенных Штатах и обучал аэрофотосъемке. Этот опыт повлиял в дальнейшем на его отказ от живописи.

Свои первые фотографии моды с платьев Поля Пуаре он опубликовал еще в 1911 году в журнале Art et Decoration. В 1920-е и 1930-е годы он стал главным фотографом двух модных журналов – Vogue и Vanity Fair, заложив художественные основы постановочной рекламной фотографии, воплотив в фотографии характерные утонченные образы моды и дизайна ардеко. Его

[65] Photography. The Whole Story. Edited by Juliet Hacking, foreword by David Campany. – London: Thames&Hudson, 2012. P.175. Техника автохромной печати была разработана братьями Люмьер, запатентована в 1903 году. В результате экспонирования специально приготовленной пластинки с многослойной эмульсией из светочувствительного материала и слоев светофильтров в виде окрашенных прозрачных зерен картофельного крахмала, последующей обработки по позитивному процессу - получался диапозитив с цветным изображением.

модели живут в точно подобранном и освещенном пространстве интерьера. Каждая фотография – целостный проект, воплощающий единство стиля интерьера, постановки модели, силуэта модной одежды, тонко выдержанной композиции за счет освещения.

В дальнейшем его смелые ракурсные снимки архитектуры 1930-х годов стали яркой страницей мирового фотографического модернизма.

В более поздних работах Стейхен полностью отказался от художественных элементов в изображениях, чтобы увидеть мир исключительно глазами фотографии. Его «Чарли Чаплин», снятый в 1938 году, – это картина из света и тени, которые занимают основную часть изображения, с менее акцентированным портретом и преувеличенной проекцией теневого силуэта актера. Эта работа представляет новый метод композиции, прекрасно передающий полную юмора и самоиронии натуру Чаплина.

Пример Стейхена показывает этот переход от эстетики пикториализма и «живописной» фотографии – к фотографии точной, композиционно-выверенной сочетаниями линии, пятна, крупных и более детализованных элементов. Его рекламные снимки в полной мере спроектированы и по пространству, и по свету, и по воздействию на зрителя. Экспрессивные, динамичные фотоработы Стейхена формировали новый визуальный язык фотоискусства.

Стейхен был разнообразно одарен; он участвовал в развитии многих прикладных жанров фотографии, особенно в области моды и рекламы; его деятельность способствовала появлению современных коммерческих СМИ. Коммерческие фотографии Стейхена являются не прямой демонстрацией товара, но образцом художественного творчества. Яркими примерами художественно выразительных произведений могут служить такие его работы, как «Марин Дадели» и «Кролия Соусон», пейзажная фотография «Подсолнух» убедительно передает геометрическую суть структуры и значение абстрактной формы.

Пол Стрэнд (1890–1976) – мастер чистой фотографии. Он создавал свои работы исключительно щелчком затвора фотоаппарата без дальнейшей обработки в темной комнате, чтобы обеспечить подлинность фотографии. Стрэнда отличает острый взгляд и творческий подход в передаче духа современности. Его уникальный стиль – подчеркнуто холодный, жесткий и геометрический.

В годы учебы в Школе этической культуры в Нью-Йорке Стрэнд находился под сильным влиянием своего учителя биологии Льюиса Уикса Хайна (1874– 1940), замечательного фотографа-документалиста, чьи новаторские идеи легли в основу творческого подхода Стрэнда. Хайн высоко ценил работы Штиглица и его журнал “Camera Work”, последний номер которого вышел в 1917 году. Хайн привел Стрэнда в галерею «291» Стайхена, где можно было познакомиться с живописью Пикассо и Маттисса[66]. Хайн отмечал особое внимание Стрэнда к деталям. Любой фрагмент приобретал на его фотографиях значение.

В интервью журналист Фрэнка Клейнхольц 1945 года старается навести Стрэнда на разговор о цвете в черно-белой фотографии, говоря, что в его снимках он замечал редкое для фотографии богатство оттенков черного и белого, теплых и холодных тонов.

Стрэнд стремился при съемке максимально учитывать контраст освещенности планов и акцентировать пространство за счет фокусировки. Эта идея легла в основу его концепции «чистой фотографии». Журналы и книги, выставки 1900-х и 1910-х годов в США были известны и китайским фотографам в те же годы, что повлияло как на развитие живописно-пикториальной тенденции, так и поворот в сторону точности и объективности «чистой фотографии».

Знаменитый фотограф Анри Картье-Брессон (1908–2004) с детства любил

[66] Интервью Фрэнка Клейнхольца с Полом Стрэндом, 25.04.1945. https://www.wnyc.org/story/paul-strand-wnycs-art- new-york/ (дата обращение 17.06.2022)

рисовать, учился живописи у кубиста Андре Лотте в Кембриджском университете и изучал литературу. С помощью камеры Leica он сделал серию превосходных фоторабот и, став признанным мастером фотографии, предложил концепцию «решающего момента». Брессон видел различия между моментом в фотографии и в живописи, и в полной мере использовал возможности фотографии, позволяющей зафиксировать в реальности удивительные моменты бытия сложных объектов.

Новации визуального языка фотографического модернизма проявились и в преобладании геометрических схем в композиции, поиске необычных точек съемки, акцентах на динамике изображения, внимании к повседневности. Модернистское искусство первоначально занималось изучением формального языка живописи, на который повлияла реалистическая методология фотографии с ее задачей воспроизвести естественный мир, точностью оптического рисунка и передачи фактуры разлиных материалов. Такие направления, как импрессионизм, фовизм, абстракционизм полностью изменили мировое искусство, что, в свою очередь, оказало значительное влияние и на фотографию. Живопись и фотография всегда находятся в повторяющихся диссоциированных отношениях: в некоторых точках они объединяются, в других расходятся. Произведения, которые они создают, взаимодействуя друг с другом, вдохновляют мастеров живописи и фотографии на новые творческие достижения.

Как отмечал в своем исследовании фотографии модернизма куратор и историк фотографии Стив Йейтс – художественные направления и стили в фотоискусстве идут наравне с развитием стилевых направлений в живописи и графике, движениях искусства в целом. Он считает, что фотография играла интегральную, объединяющую роль в развитии художественных течений модернизма от футуризма, кубизма, дадаизма и конструктивизма – до сюрреализма. Одни расширяли круг объектов для съемки варианты использования фотоаппарата, другие изобретали новые творческие жанры,

используя элемент случайности (Йейтс имеет ввиду съемку врасплох и фотографию без аппарата – фотограмму), третьи выводили фотоизображение на печатные страницы, в СМИ[67].

Эксперименты периода фотомодернизма отозвались по-своему на кубизм, с его разложением формы; футуризм, с его акцентом на исследовании движения; геометрическую абстракцию, с вниманием к базовой структуре изображения и форм, линейным схемам композиции, игре света, тени и пространства; абстрактный экспрессионизм с его кинетическими ритмами и музыкальными ассоциациями; дадаизм и сюрреализм с их парадоксальностью и метафоричностью.

В итоге, понятие модернизм в фотографии – столь же широко, как и в художественном творчестве в целом. Однако, несмотря на эту широту и расплывчатость в творчестве фотографов разных стран можно выявить ряд базовых пластических проблем и составляющих визуальный язык фотографического модернизма, интерпретирующий визуальные характеристики тех или иных направлений. К их числу относятся: проблемы передачи и исследования движения, язык коммуникации фотомонтажа (наследующий принципы коллажа), абстрактную фотографию, игру с невозможными состояниями и визуальными метафорами сюрреализма.

Фотография движения

Передача движения в фотографии осуществляется методом многократных экспозиций на одной и той же пленке, при котором движущийся объект записывается многократно, что позволяет получить символическое

---

[67] Yates Steve. IDEA Photographic: After Modernism. - IDEA Photographic: After Modernism. Exhibition catalogue. – Santa Fe, New Mexico: Museum of Fine Arts, Museum of New Mexico. 2002. P.9

Выставка подводила итог коллекционной деятельности музея, благодаря которой удалось собрать основных представителей фотографического модернизма разных стран и в тол же время продолжала исследования, начатое еще в 1971 году выставкой «Фотоглаз 20-х» (Photo Eye of the 20s), подготовленной Бомонтом Ньюхаллом (Bomont Newhall) и проходившей в George Eastman House и MOMA (Нью-Йорк). Однако, ее отличием от аналогичных выставок модернистской фотографии стало то, что куратор проследил дальнейшую эволюцию фотографического языка в эпоху постмодернизма, создание фотоинсталляций, активную работу с цветом и фактурами, символикой и семантикой.

изображение, состоящее из разных моментов времени. Фотографы обнаружили эту возможность еще на заре появления фотографии.

Впервые такие эксперименты провел французский естествоиспытатель и фотограф Этенн Жюль Маре (1830–1904) и получил замечательные результаты. В то время это был не более чем эксперимент в области фотографических технологий, без осознания художественного потенциала, заключенном в этом методе. Движение в работах фотографов уже во второй четверти XX века художественно осмысливалось как результат возникновения новой форм: составленного из фаз изображения, деформации при съемке с выдержкой, светового следа движения[68].

Гарольд Эджертон (1903–1990), почетный профессор Массачусетского технологического института, использовал стробоскопическую фотографию для изучения работы электродвигателей. В 1935 году он применил этот метод для съемки движущихся объектов. В 1938 году появился ряд работ, в том числе

«Непрерывная фотосъемка гольфа в нескольких вспышках», где обычные виды спорта, привычные для наших глаз, предстают в новом сюрреалистическом свете. В 1942 году Джон Мили (1904–1984) воспроизвел «Обнаженную, спускающуюся по лестнице» Марселя Дюшана с помощью многократной экспозиции.

Соответствующая работа Хуана Миро (1893–1983) также имела большой успех в 1937 году. Инициатива создания ощущения движения в фотографии связана с влиянием футуризма. Художники-футуристы следовали идеям передачи света, скорости и движения в двухмерной плоскости, что нашло яркий отклик и в фотографии.

Ярким экспериментатором футуристической фотографии был итальянец Антон Джулио Брагалья (1890–1960), автор манифеста «Футуристическая

[68] Все эти возможности в передаче движения в фотографии были предствлены в виде произведений фотографов- ученых и фотографов-художгнирков на выставке «Прыжок во времени». – См. Sprung in die Zeit& Bewegungen und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfangen bis zu Gegenwart. – Berlin: Ars Nikolai, 1992. – 272 s.

фотодинамика» (1912). Его работа «Пощечина», снятая в 1911 году, объединяет в одном кадре время и пространство, передавая сильное ощущение движения.

На передаче фаз движения в футуристической живописи основаны многие картины художников, воспроизводящих в живописи подобные опыты с многократной экспозицией. «Динамизм собаки на поводке» итальянца Джакомо Баллы (1912) или «Точильщик» создателя супрематизма Казимира Малевича (1912-1913) – передают движение через множестенность фаз, представленных одномоментно в одном изображении. Вместе с тем, для передачи динамики художники прибегали к еще к одному средству изображению: не предметов или фигур, а траектории, результирующих форм, полученных в результате движения. Аналогом подобного подхода можно считать как раз фотографии Брагалья с выдержкой, в которых происходит деформация предмета, смазка контуров, появление новой формы как результата записи движения, следа движения формы.

Дадаизм, конструктивизм, фотография и фотомонтаж

Дада-фотография является еще одним направлением в авангардной художественной фотографии начала XX века. Коллаж из разнородного материала, смелая обрезка печатной продукции, в том числе и фотографий, наслоение изображений и монтаж композиций дадаистами внесли значительный вклад в методологию фотографии, создав фотомонтаж.

Фотографы смело смешивали в одном изображении сразу несколько временных состояний, соединяли фрагменты соверешенно разных типов изображений – фигуры и портреты человека, технические детали, фотографии животных, газетные и журнальные заголовки, комбинируя объекты, не имеющие логической связи, для создания нового изображения. Метод монтажа игнорировал единую перспективу для всех входящих в него фотоизображений и менял натуралистическую природу фотографии.

Ранние дадаистские коллажи и фотомонтажи в Германии в 1915-1919 годах носили скорее чисто экспериментальный, эпатажный характер.

Алогичные коллажи и картины Казимира Малевича по-своему отозвались в групповой фотографии создателей экспериментальной постановки «Победа над Солнцем».

Художник и композитор Михаил Матюшин, поэт-футурист Алексей Крученых и художник Казимир Малевич сфотографировались в фотоателье на фоне перевернутого живописного задника, изображающего рояль. Перевернутая картина-задник, перевернутая табуретка – все это вместе с невозмутимыми позами и выражением лица позирующих должны были создавать впечатление нереальности и парадоксальности. Этот снимок напоминает о живописных холстах кубофутуристов с фрагментами предметов и секущими плоскостями, измененном облике мира, новой оптике пространства, разрыве с традицией[69].

В 1920-е годы в СССР фотомонтаж активно использовался как способ иллюстрирования книг (поэта В.Маяковского «Про это» с фотомонтажами А.Родченко, 1891-1956), в рекламных плакатах, на обложках журналов[70].

Фотомонтаж был часть конструктивистской концепции графического дизайна. Для того, чтобы продуктивно и качественно работать в этой области, то есть иметь возможность технически контролировать и управлять процессом репродукции, фотографирования и печати многие художники авангарда осваивали фотографические техники, покупали фотоаппараты, экспериментировали с различными техниками позитивного процесса в фотолаборатории. Известные дизайнеры 1920-х и 1930-х годов: Г.Клуцис, Л.Лисицкий, А.Родченко, С.Сенькин занимались фотографией.

С.Сенькин (1894-1963), помимо создания выразительных плакатов с фотомонтажом, планировал в конце 1920-х годов разработать технологию

[69] Фотография из собрания Российского государственного архива литературы и искусства. Воспроизведена наряду с другими уникальными фотографическими работами российских и советских фотографов в издании: Фотографическая история. 1840-1950. Из фондов Российского государственного архива литературы и искусства. – М.: Арт Волхонка. – 344 с. Вступительная статья И.Ю.Чмыревой.
[70] Александр Лаврентьев. Лаборатория конструктивизма. – М.: ГрантЪ, 2000. 256 с.

фотофрески [71] . Технология была основана на том, что на специально подготовленную штукатурку на поверхности зданий в ночное время проецировалось фотоизображение, а затем обрабатывалось при помощи растворов, наносимых пульверизатором. Таким образом, можно было создавать гигантские декоративные монументальные фотопанно на стенах, правда лишь в ахроматической черно-белой или монохромной гамме.

Точность фотоизображения, богатая ахроматическая шкала, возможность интегрировать в фотокомпозицию шрифт, комбинировать позитивное и негативное изображение, дорисовки – все это привлекало Эль Лисицкого (1890-1941). В ряде книжных обложек и иллюстраций, например, в альбоме

«Архитектура современого Запада» (1932), автопортрете «Конструктор» (1924) и плакате к выставке советского искусства в Цюрихе (1929) Лисицкий использовал метод проекционного монтажа, то есть комбинировал при печати изображения с разныхнегативов[72].

В 1930-е годы фотомонтаж стал своего рода «визуальным оружием» в пропаганде нового социального строя. Черно-белая фотография в дополнение с ярким красным цветом букв, иногда стилизованными графическими изображениями убеждала и агитировала гораздо более действенно, чем традиционная рисованная графика. Особенно, когда это касалось введения в изображение конкретных исторических фигур, политических деятелей или социальных типажей: красноармейцев, рабочих и колхозников[73].

Свойство фотомонтажа изменять контекст изображения, создавая нужные смыслы и акценты, активно использовалось в агитационных фотоплакатах в СССР и антивоенной графике в Германии в середине 1930-х

[71] Senkin Sergei Yakovlevich. An explanatory note pertaining to the photo-fresco work program. –From Painting to Design. Russian Constructivist Art of the Twenties. Exhibition catalogue. – Cologne: Galerie Gmurzynska, 1981. P. 146- 148

[72] Хан-Магомедов С.О. Книжная серия «Кумиры авангарда. Лазарь Лисицкий» - М.: С.Э.Гордеев, 2011, - 272 с.

[73] Un arma visual. Fotomontajes sovieticos 1917-1953. Catalogo. – Tenerife: Centro de Fotografia isla de Tenerife, Moscow House of Photography. 2008 (Визуальное оружие. Советский фотомонтаж 1917-1953. Каталог выставки).

годов. Известная работа Джона Хартфилда (1891–1968) «Адольф Сверхчеловек: глотает золото – выплевывает мусор» с использованием фотомонтажа, напечатанная на обложке еженедельника Arbeiter-Illustrierte-Zeitung (1932), глубоко раскрывает природу Гитлера.

В изданной в СССР в 1936 г. монографии о фотомонтажах Хартфильда подчеркивался разоблачающий характер его фотомонтажей, превратившихся в визуальное оружие в борьбе с фашизмом. В своем выступлении в Полиграфическом институте в Москве Джон Хартфильд говорил о необходимости для пролетарского художника использовать выразительный арсенал фотографии.

«… Многие художники испугались развития фотографии, испугались технического глаза. Они бежали от механической репродукции. […]

Пролетарский художник должен смело смотреть в лицо факту изобретения технического глаза, ибо этими фактом в значительной степени определяется его дальнейшее развитие…

Фотография – это механическое средство. Фотомонтаж – работа с его продуктом. Процесс всей этой работы представляет единое целое» [74].

С точки зрения инструментов работы в фотомонтажах и коллажах-иллюстрациях художников России и Германии мы встречаем две характерных технологии. Во-первых, фотомонтаж при помощи ножниц и клея, при котором изображение собиралось из самостоятельных изображений-символов (портретов, фигур людей, зданий, предметов, растений и животных, машин и механизмов), тщательно вырезанных по контуру и комбинировавшихся вместе с новым фоном или фотоизображением на листе бумаги. Эта техника является продолжением техники коллажа в живописи и графике, благодаря которой в произведение вводились элементы реальности: буквальные фрагменты фактур, вырезки из печатных изданий, фотографии, воспроизведенные в журналах. Эту технику чаще

[74] Джон Хартфильд. Монография. С.Третьяков и С.Телингатер. – М.: Огиз, Государственное издательство изобразительных искусств, 1936, с. 6.

всего использовали А.Родченко, Г.Клуцис, С.Сенькин, В.Степанова.

И второй вариант – проекционный фотомонтаж, к которому чаще всего прибегал, например Эль Лисицкий. В этом случае стыки между изображениями нивелировались, одно изображение мягко переходило в другое без резкой границы.

Этот принцип родственен ранним фотомонтажным панно Рейландера и преследует цель создания гомогенной изобразительной поверхности, единого изобразительного поля без резких стыков и переходов изображений, аналог сюжетной многофигурной живописной композиции.

В современной практике фотографии оба приема объединились в техниках многослойного монтажа с использованием компьютерной программы Photoshop или любой аналогичного графического пакета.

Абстрактная фотография

Теория абстрактной фотографии основана на том, что некоторые изображения в реальной жизни приобретают чисто геометрическую композицию за счет кадрирования, выбора, угла зрения. Формальную семантику фотоизображения в этом случае сходна с абстрактный живописью.

В 2000 году в Кунстхалле в Билефельде состоялась выставка под названием «абстрактная фотография (концепция Томаса Келлейна и Анжелы Лампе /Thomas Kellein, Angela Lampe) [75]. В качестве истоков абстрактной фотографии авторы приводили примеры астрономической фотографии XIX в, хронофотографию Этьена Жюль-Маре и Эдварда Мэйбриджа. А в числе родоначальников – упоминались Пол Стрэнд и Эдвард Стайхен с их фотографиями фрагментов архитектуры.

Однако, «абстракция», полученная с помощью фотографии, – это просто объект, который человеческий глаз не видит или не обращает на него внимания, настолько он необычен для привычного человеческого взгляда. Абстрактная

[75] Abstracte Fotografie. Herausgegeben von Thomas Kellein und Angela Lampe. – Ostfildern-Ruit: Hatje Canntz Verlag, 2000. – 240 s.

фотография наглядно демонстрирует тот факт, что формальный язык абстрактной живописи не рождается из воздуха, но имеет реальные корни в предметном окружении. Фотография как среда, которая точно воспроизводит зримое изображение реальности (хотя его можно менять, используя некоторые вспомогательные средства), никогда не сможет получить чисто абстрактную картину – она может лишь максимально приблизиться к абстрактной форме живописи: геометрической, экспрессионистской или метафизической.

Вид с высоты птичьего полета на Нью-Йорк, снятый британским фотографом Элвином Лэнгдоном Коберном (1882–1966) в 1913 году, показал стремление к абстракции в фотографии. Когда он смотрел на землю с высокой точки, он подчеркнул композицией кадра параллельность геометрической структуры городской планировки, объем при этом нивелировался, а изображение уплостилось до состояния орнамента. Реалистичные объекты были размыты на фоне резко уменьшенного пейзажа, и получилось абстрактное изображение. В 1917 году Коберн поместил объектив камеры в треугольную призму, чтобы создать более случайную, изменчивую и сложную абстрактную картину. Из-за многократного отражения в трехсторонних зеркалах простые объекты превратились в бесконечно сложные и случайно меняющиеся зеркальные изображения[76]. В результате получились уникальные снимки, максимально отражающие абстрактную природу фотографии. Коберн назвал свои произведения вихревыми фотографиями, или вортографиями.

Будучи художником, Ласло Мохой-Надь (1895–1946) находился под сильным влиянием дадаизма и геометрической абстракции, когда в 1923 году преподавал на отделении металла в Баухаусе и параллельно специализировался на фотографии.

Он отказался от применения камеры и использовал принцип

[76] Серия фотографий, выполненных при помощи призм и зеркал вошла в состав выставки «Футуризм и футуристы» (куратор Понтус Юльтен) и демонстрировала один из вариантов британской интерпретации футуризма «Вортицизм» (вихрь) средствами фотоискусства. В названии серии работ 1917 года Коберн использовал слово “Vortografia”. См. Futurismo&Futurismi. A cura di Pontus Hulten& - Milan: Gruppo Editoriali Fabri Bom[piani, 1986. - 638 p. (p.296-297)

«одноступенчатой» фотографии для визуализации абстрактных экспериментов. Данный метод был опробован британцем Томасом Веджвудом (1771–1805) в 1800 году. Он наносил на кожу нитрат серебра, прикладывал к ней листья и выставлял под солнце.

Подвергаясь воздействию света, кожа становилась черной, а область, покрытая листьями, оставалась белой. Полученные таким образом изображения были весьма простыми и грубыми. Аналогично, уже на очувствленной фотобумаге, Генри Фокс Тальбот копировал изображения растений.

В 1922 году Мохой-Надь и его жена Лючия раскладывали предметы различной прозрачности на светочувствительной бумаге, формируя геометрические композиции, напоминающие супрематические штудии К.С.Малевича. Абстрактные отношения свободно расположенных предметов и различия проходящего сквозь них света позволяли получить изображения новых разнообразных форм. Примеры подобных композиций вошли в авторский фотоальбом «60 фотографий», подготовленный в рамках библиотеки современной фотографии «Фототека», задуманной критиком Францом Рохом[77].

Снимок «Эйфелева башня» 1925 года также демонстрирует характеристики физической фотографии. Чтобы научным и точным образом контролировать процесс производства физической фотографии, Мохой-Надь создал кинетическую установку -«свето- модулятор» для свободного поиска светопространственных композиций.

В своей книге “Malerei, Fotografie, Film” (1925, переиздана в 1929 году на русском языке) он предсказывал преобладающее развитие ахроматической, черно- белой гаммы, не только в фотографии и кино, но и в окружающем мире в целом, связывая это не только с проектно-художественными факторами (развитие абстрактного искусства, кинетизма, конструктивистской архитектуры с доминированием металла, бетона и стекла), но и с

[77] L.Moholy-Nagy. 60 fotos. Herausgegeben von Franz Roh. – Berlin: Klinkhardt&Biermann Verlag, 1930. – 76 s.

биологическими.

«…элементарные отношения яркости красок и свето-тени, которые в первобытной культуре возникали и выполнялись иначе (платье, утварь и т.п.), теперь осознаются и выявляются с особой силой. Отсюда идет значительное развитие врожденных изобразительных способностей, как совершенствование элементарных биологических основ. <…>

Так и живопись пришла к выявлению и осознанию своих основных средств: цвета и плоскости, причем осознание это было ускорено изобретением механического способа изображения – фотографии» [78].

Американский фотодизайнер (фотограф рекламы, архитектуры) Фрэнсис Жозеф Брюгье (1879–1945) экспериментировал с созданием специальных макетов и моделей для съемки, относился к фотографии как к своеобразной форме абстрактной визуализации эмоций. Чтобы придать больше чувства абстрактным работам, он выбрал уникальный метод – использовал вырезанную бумагу и создавал абстрактные формы с помощью различных способов ее фальцовки, скручивания и переплетения. Играя с освещением, Брюгье снимал необычные сцены и пространства. В этом случае он фактически снимал спроектированные и построенные им же самим экспериментальные объекты. Этот прием использовали в 1920-е годы чешские фотографы Яромир Функе (1896-1945) и Ярослав Росслер (1902-1990). Данная тенденция сближает фотоискусство с дизайном и становится лабораторией поиска новых пространственных, световых и композиционных решений для рекламы, проектирования интерьера, театральных декораций.

Лотте Якоби (1896–1990) в ходе своих фотоэкспериментов обнаружила, что длительные выдержки на одной и той же пленке могут записывать следы света в движении и формировать абстрактные узоры света и тени. Этот метод, как и многократные экспозиции, связан с особенностями самог***о*** фотографического носителя, что использовали некоторые фотографы, создавая

[78] Моголи-Наги Л. Живопись или фотография. – М.: Акц. об-во Огонек, 1929. С.20.

«движущиеся» абстрактные фотографии. В 1957 году Андреас Фейнингер (1906–1999) сфотографировал свет и тень взлетающего вертолета. Это выглядит намного более впечатляюще, чем метод многократных экспозиций, о котором мы говорили ранее.

Элементы абстрактной живописи входят в китайское фотоискусство с работами Luo Bonian (1911-2002) 1930-х годов. Его внимание привлекают технические детали в натюрморте, показанные крупным планом предметы.

Иногда он буквально повторяет (возможно, и не зная) геометрические мотивы Ласло Мохой Надя в фотограммах, но не на вырезанных из бумаги геометрических фигурах, а находя эти формы в природе, снимая диск солнца на заре через узкую листву. Он экспериментирует и с построением ритмического фотографического орнамента, предвосхищая инструментарий компьютерной графики.

Сюрреалистическая фотография

Появление сюрреалистической фотографии в ходе развития модернизма очень логично. С одной стороны, фотографический носитель обладает присущей ему способностью воспроизводить реальность, с другой – фотография пытается использовать воображение, чтобы повысить свой художественный статус.

Сочетание этих двух факторов стало сюрреалистической методологией фотографического творчества. Сюрреалистическая фотография – один из самых устойчивых жанров этого вида искусства.

В 1926 году Мохой-Надь фотографировал кукол на балконе, освещенных прямым солнечным светом. Сочетание фигур кукол с резким рисунком тени от решетки дало мощный сюрреалистический эффект.

В 1933 году «Деформированное человеческое тело», снятое Андре Кертесом (1894–1985) с вогнуто-выпуклым зеркалом, искажало форму человеческого тела, создавая странный визуальный эффект.

«Автопортрет» Герберта Байера (1900–1985), снятый в 1932 году,

разобрал на части реального человека, чтобы воссоздать сюрреалистическую атмосферу подсознания и снов, где проявляются жестокость и беспомощность.

Художник, декоратор и фотограф Ман Рэй (1890–1976) обнаружил уникальное творческое применение фотографии, снимая свои объекты, “objets de mon affection”[79]. Его художественной целью стало выражение того, что не может быть выражено фотографией. Его позиция по поводу того, является ли фотография искусство или нет была однозначно выражена в тексте «О фотографии» и публикации «Фотография – не искусство». Скорее в его понимании это система художественных практик, включающая и рекламно-маркетинговые задачи, и концептуализацию, и опыты с технологиями съемки и обработки материалов (например, применявшийся им метод соляризации, создававший необычные сочетания позитивного и негативного изображения на одном снимке).

«Я всегда рассматривал это искусство как современное развитие графической экспрессии, вдобавок к уже существующим: живописи, рисунку, скульптуре, графике, литографии и пр. Это исключает вопрос о том, является фотография искусством, в том смысле и в той же степени, в каком и другие медиумы могут ее достигать. Моя забота всегда заключалась в том, чтобы расширить поле этой новейшей сферы до пределов художественного выражения доступного другими» [80].

Ман Рэй выработал свой собственный метод, известный как «фотограмма» (fotogramm) или «рейограмма» (rayogramm), получение светлых силуэтов различных предметов, разложенных на светочувствительной фотобумаге и засвеченных светом.

---

[79] «Объекты моей привязанности», как называлась одна из серий Ман-Рея, посвященная необычным сюрреалистическим сочетаниям простейших предметов. – См. Man Ray. Objets de mon affection. Ptreface Jean- Hubert Martin. – Paris: Philippe Sers, 1983. Сами же опыты фотограммы и снимок со стеклянными слезами в книге Man Ray. Photographs. 1920-1934 Paris. (second edition). – New York, Random House. 1934

[80] Цит по: Аверьянова Ольга Николаевна Между фотографией и искусством. Некоторые аспекты публикации "фотография - не искусство". Ман Рэй/Андре Бретон (1937) // Человек и культура. 2019. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-fotografiey-i-iskusstvom-nekotorye-aspekty-publikatsii-fotografiya-ne-iskusstvo- man-rey-andre-breton-1937 (дата обращения: 14.04.2020).

Одна из ярких его работ в области сюрреалистической фотографии - «Стеклянные слезы», 1932. Он поместил пять стеклянных бусин вокруг глаз женщины, создав реалистичный и преувеличенно сюрреалистический образ. В другой работе Ман Рэя «Черное и белое» (1926) лицо человека и африканская маска оказались рядом, открывая возможности для многочисленных интерпретаций.

В живописи художник Сальвадор Дали, желая более точно выразить свое понимание и стремление к сюрреалистической живописи, выбрал фотореалистический метод, который стал важным каналом визуального психологического общения с современными людьми. Благодаря своему прекрасному воображению он смог предложить зрителям анти-рациональную, анти-традиционную, невообразимую картину мира, полную «сновидений». Метод Дали оказал большое влияние на фотографию, и эта техника нашли широкое применение в средствах массовой информации. Сюжеты кошмаров, фантазии, фантастические образы и сцены из жизни переплетаются, позволяя создавать безумный и глубоко одержимый мир.

Филипп Халсман (1906–1979) познакомился с Дали в 1940 году, и их общие убеждения легли в основу совместной работы над созданием серии сюрреалистических фотографий. Дали и Халсмана связывала глубокая дружба. За 30 лет сотрудничества Халсман воплотил в своих фотографиях различные сюрреалистические идеи Дали и сделал множество его классических портретов. В 1931 году Дали написал знаменитую сюрреалистическую картину «Постоянство памяти». Часы на картине мягкие, текучие. В своей версии написанной маслом картины Халсман заменил их на портрет Дали. В ту эпоху он смог реализовать свой сюрреалистический замысел без программы Photoshop, полагаясь лишь на свой опыт съемки и работы в темной комнате. В некоторых других работах Халсмана с Дали он выбрал метод пост-композиционного синтеза или синтеза в темной комнате, чтобы довести очарование сюрреализма до максимума.

Проанализируем работу Халсмана «Атомный Дали», в котором абсурдное ощущение сюрреализма доведено до крайности. Эта работа вдохновлена картиной Дали «Атомная Леда», где обыгран классический сюжет греческой мифологии – соблазнение Леды лебедем.

Этот классический миф был отображен в живописи бесчисленными мастерами. Дали подумал, что это хорошая история; он хотел использовать ее, чтобы выразить чувство к своей возлюбленной. Жена Дали Гала стала таким образом прототипом Леды, а сцена должна была отражать любовь между супругами.

Следует учитывать, что важный исторический фон той эпохи, когда творил Дали, составляла теория относительности Эйнштейна и открытия в области атомной физики, строения атомного ядра. Атом оказывался далеко не самой мелкой частицей материи, в составе ядра атома физики выделили протоны и нейтроны, а также и вращающиеся вокруг него электроны. Таким образом, можно сказать, что объект, состоящий из атомов, фактически парит в воздухе. Дали решил использовать это состояние подвешенности в пространстве в качестве визуального образа. Вдохновившись этой теорией, Дали создал «Атомную Леду», где греческая мифология сочетается с современной физикой. Всё на картине, включая Галу и Зевса, который превратился в лебедя, подвешено в воздухе.

Халсман был вдохновлен этой картиной, и захотел создать работу под названием «Атомный Дали», где Дали, его мольберт, холст и т.д. парили бы в воздухе. Халсман использовал созданную им широкоформатную камеру с двумя объективами 4x5 и пригласил четырех помощников, а также свою дочь и жену.

Трое из помощников держали каждый по кошке, четвертый – ведро с водой; жена Халсмана держала высоко в воздухе стул, а его дочь ловила брошенного кота.

Справа висит произведение Дали «Атомная Леда». По команде Халсмана

помощники бросали котов и воду, затем Дали должен был вскочить, а Халсман – нажать на затвор. Но слишком сложно совместить столько объектов: Дали опаздывал с прыжком, кота бросали раньше, чем нужно, а вода закрывала лицо Дали. После 6 часов мучений было сделано в общей сложности 26 снимков. После каждого кадра помощникам приходилось убирать воду с пола. Поскольку эпоха не была цифровой, не было возможности сразу увидеть изображения – пришлось сначала обработать их в темной комнате. В итоге Халсман и Дали вместе выбрали фото № 16, где все элементы были представлены в наилучшем виде. Журнал “Life” предоставил две полные страницы для публикации этого произведения.

В исходном кадре №16 мы видим руки, поддерживающие стул слева. Халсман затем обрезал его, чтобы все парило в воздухе.

В «Атомном Дали» художнику, наконец, удалось войти в область трансцендентности, которую он преследовал всю свою жизнь: гравитация преодолена, и группа кошек, стульев, мольбертов и сам Дали находятся в ошеломляющем положении, а вода зигзагом пронзает всю картину. Перед нами «реальная» сюрреалистическая сцена.

Другое известное совместное произведение Халсмана и Дали – «Смерть в наслаждении». Образ черепа часто встречается в картинах Дали, причем это не просто изображение объекта, а несколько интегрированных элементов, создающих эффект черепа. Он любил подобную двойственную образность.

Халсман вдохновился работами Дали и применил эту технику к своим фотографиям. В 1951 году он и Дали пригласили 7 моделей и за 3 часа сделали 28 снимков. На видеозаписи, снятой помощником Дали, мы можем видеть, как Дали и Халсман размещали моделей, чтобы сформировать этот сложный и странный составной образ.

В конце Дали переоделся волшебником, здесь он действительно похож на фокусника, создававшего в 1950-е годы поразительные сюрреалистические произведения.

С момента появления на свет этого изображения прошло более 70 лет. Оно не раз заимствовалось и воспроизводилось на постерах к фильмам. Многие фотографы подражали этой работе. Это яркое доказательство того, что хорошие идеи никогда не устаревают и продолжают вдохновлять людей искусства спустя десятилетия.

Сюрреалистическая картина впускает воображение в подсознание, открывает для людей мир снов. В сюрреалистической фотографии «подлинность» фотографического носителя заставляет зрителя внезапно замереть между реальностью и иллюзией. Люди не могут не колебаться, ступая в этот несколько пугающий, часто непредсказуемый волшебный мир. Порождая сомнения в истинном существовании вещей, сюрреалистические идеи имеют особое значение в истории искусства, дизайна, архитектуры не в последнюю очередь благодаря фотографическим вариациям.

2.2. Субъективная фотография и влияние новых технологий на использование цвета в художественной фотографии[81]

Субъективная фотография 1950–1970-х годов остается еще недостаточно изученным явлением в российской науке, в отличие, например, от документальной фотографии военных и послевоенных лет. В то же время данное течение — как в Европе — «дюссельдорфская школа», так и фотография времен «Оттепели» в СССР, продолжило эксперименты авангардной фотографии 1920– 1930-х годов. Ее уделом была сфера субъективного, сентиментального, личного. В статье освещаются основные вехи развития течения, творчество отдельных представителей, в частности, идеолога Отто Штайнера, а также дается характеристика художественных средств и приемов фотохудожников во взаимосвязи с процессами в художественном мире того

[81] Теме субъективной фотографии посвящена отдельная статья автора: Гэ Сяофан (совместно с А.Н.Лаврентьевым). Субъективная фотография и особенности развития искусства 1950-1970-х годов. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова. 2023 №3, ч. 3. С. 124-132.

времени.

Послевоенный период развития европейского фотоискусства, как считают критики и историки фотографии [82] , связан с переходом от документальной традиции фиксации исторических событий к использованию камеры для артикуляции индивидуального видения окружающего мира. Направление, зародившееся в послевоенной пост-тоталитарной Германии, получило название «субъективная фотография». Грандиозные социокультурные, политические, экономические потрясения во всем мире оказали влияние на сферу искусства, дизайна, архитектуры. Сформировались новые интернациональные стили и течения, определившие облик XX века: интернациональный стиль в архитектуре и дизайне, кинетическое и оптическое искусство, поп-арт, перформанс и ситуационизм, ташизм и т. д. Часто их представители отрицали необходимость создания реалистических изображений, искали новые художественные формы, обращались к сфере спонтанного, ассоциативного, иллюзорного. В этом бурном водовороте идей и связанных с ним «измов» родился феномен субъективной фотографии.

Отечественным аналогом субъективной фотографии можно считать фотоискусство периода «оттепели». Этот поворот в фотоискусстве связан с клубным движением, фотолюбительством, индивидуальными поисками, расширением круга авторов, связанных с художественным творчеством благодаря фотографии[83]. Они черпали вдохновение в художественных музеях и произведениях живописи различных времен, мастерах фотоискусства 1920-х и 1930-х годов, а также творчестве представителей мировой «гуманистической фотографии» Анри Картье-Брессона, Роберта Капы, Робера Дуано и других.

Говоря об этом периоде в фотоискусстве СССР, мы чаще используем термин «шестидесятники» или «фотоискусство времен оттепели».

Художественно-эстетический и социокультурный базис появления этого

[82] Photography. The Whole Story. General editor Juloet Hacking, foreword by David Campany. — London, Thames and Hudson, 2012. — 576 p. (p.330)
[83] Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994. — Москва: КомКнига, 2005. — 392 с.

направления в СССР точно подметил теоретик и историк культуры Н.А. Хренов. Шестидесятники «учатся воспринимать мир заново в соответствии с существующими в нем объективными связями. (…) Эта фотография зафиксировала исключительный момент истории, когда с глаз человека начинает спадать пелена коллективного мира, и человек начинает видеть мир не только заново, но в соответствии с присущим только ему индивидуальными акцентами» [84].

Субъективная фотография в российской науке как самостоятельное явление не рассматривалась. В числе других течений фотоискусства она в общих чертах анализировалась в трудах О.В. Аронсона, В.А. Подороги, В.В. Бычкова, В.Ю. Борева и рядом других исследователей. При этом в России существует ряд научных трудов, связанных с оценкой меры объективности и субъективности, в отечественной[85] и западноевропейской фотографии. Однако особенности и значение субъективной фотографии в художественном и культурном контексте времени ее зарождения и развития специально не рассматривались.

Возникновение субъективной фотографии связано с немецким фотографом-самоучкой Отто Штайнертом (1915-1978), медиком по образованию. Он увлекся фотографией, считая, что в условиях упаднических настроений, которые тогда царили в поверженной и разобщенной Германии, необходимо найти то, что могло сплотить множество разных, но творческих людей, причем не только немцев.

Этим объединяющим началом для него и стала фотография. Немецкие и ряд иностранных фотографов объединились в арт-группу «Художественная форма». Они не желали фиксировать просто красивые объекты, а стремились найти новые и экспериментальные техники и приемы их воплощения.

В 1950-х годах Штайнерт инициировал проведение трех передвижных

[84] Хренов Н. Фотография в контексте культуры // Фотография: Проблемы поэтики. — Москва: Издательство ЛКИ, 2008. С. 58 (— 296 с.)
[85] Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994. — Москва: КомКнига, 2005. С. 217-230 — 392 с.

выставок «Субъективная фотография», в которых, помимо него, приняли участие фотографы-экспериментаторы Анри Картье-Брессон, Рауль Хаусманн, Робер Дуано, Ирвин Пенн, Уильям Кляйн, Моника фон Бах, Марта Хёпфнер, Герман Клаасен, Роберт Хойссер, Адольф Лази, Герберт Лист и др. Их работы показывали, как можно показать реальность так, чтобы она проходила сквозь видение автора и по-своему интерпретировалась зрителем. Отсюда и название «субъективная фотография». В манифесте арт-группы «Художественная форма» она именовалась как «очеловечивающая, индивидуализированная фотография» [86].

Отто Штайнерт, являясь антифашистом, связывал новое течение со стилем фотографов Баухауза и других пионеров экспериментальной фотографии 1920-х годов. Нацисты, пришедшие к власти в 1933 году, расценивали их работы как «декадентские» и запрещали их. В 1945 году в связи с крахом нацистского режима некогда пустовавшая область «экспериментальной фотографии» начала [87] возрождаться. В контексте искусства того времени субъективная фотография, которая, благодаря выставочным проектам, быстро завоевала популярность во всем мире, резко контрастировала, например, с не менее известной «дюссельдорфской школой», представленной Берндом Бехером. Последний также считал свое течение логическим продолжением идей фотоискусства 1920–1930-х годов. Бернд (1931-2007) и Хилла (1934-2015) Бехер и их последователи фотографировали знаковые промышленные здания своей эпохи как уникальные эстетические объекты, тем самым, преодолевая простую документацию архитектуры. Они выбирали съемку с точной экспозицией, композицией и усиленным чувством порядка. Их фотографии не только возвращали зрителя в амбициозный механический век, к вере в прогресс, но и усиливали эстетику

[86] Essay The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language, 2018. — URL: https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/ (дата обращения: 18.05.2022).
[87] Хренов Н. Фотография в контексте культуры // Фотография: Проблемы поэтики. — Москва: Издательство ЛКИ, 2008. С.225 — 296 с.

трансцендентности вещей.

Идеолог течения субъективной фотографии в противовес «дюссельдорфской школе» позиционировал фотографию как язык среды, подчеркивая, что фотография является средством выражения стиля и индивидуальности, разнообразия и возможностей, в том числе самого зрителя. На первом месте для фотографа и его соратников стояло создание особого мира, который был увиден ими в реальном сквозь камеру. С течением времени они выработали определенный набор приемов, который позволял им выхватывать, казалось бы, вполне обычные вещи, но так, что они после фиксации казались иноземными, абстрактными, сюрреалистичными.

Отто Штайнерт, как и его соратники, часто обращался к пейзажной фотографии. При этом он старался показать образ с неожиданного ракурса, например, с высоты птичьего полета, и так, что он с первого взгляда кажется чем- то совершенно иным, не тем, что он есть на самом деле. Например, ряды пшеницы в поле на фотографии 1950-х годов образуют сложный геометрический узор из разнонаправленных линий. Только приглядевшись, можно обнаружить в нижней части бело-черные пятна домов владельцев этого участка. Тогда и происходит «опознание» объектов реальности. Причем, если то, что связано с природой, авторы изображали весьма четко и монументально, то фигура человека нередко давалась ими маленькой, размытой, смазанной, будто мерцающей и готовой вот-вот исчезнуть. Столь зыбкая роль второго обусловлена тем, что искусство того времени в принципе отказалось от изображения человека, уйдя в мир абстрактного или подчеркнуто предметного. Эффект от фотосъемки на длинной выдержке позволял визуализировать быстротечность человеческой жизни, в сравнении с природным абсолютом, что и стало «визитной карточкой» фотографов данного течения и Отто Штайнерта в частности.

В работах представителей субъективной фотографии содержатся и фигуративные элементы, но они не могут быть отнесены к реалистической

фотографии. Это связано с тем, что фотографы использовали различные фотографические эффекты и методы, такие как искажение света, переворачивание изображений на негативах, многократное экспонирование и необычные ракурсы, что порождало эффект чего-то нереального. Например, на одном из снимков Отто Штайнерта обычный забор из гнутых листов железа, обклеенный бумажной рекламой, на контрастах света и тени кажется ритмической последовательностью светлых и темных вертикальных полос, на которых проступают очертания букв.

С течением времени в 1959 году Отто Штайнерт открыл художественное училище в Эссене, в котором преподавали основы фотографии, в том числе субъективной. Учебное заведение привлекало множество начинающих фотографов из разных стран, которым импонировала идея акцента на индивидуальности учащихся, поощрения их творческих поисков и инноваций. Это было очень важно в стране, где культивировалось классическое художественное образование в академическом духе, а свобода творческого самовыражения в силу обстоятельств не поощрялась.

Идеи Штайнерта и его соратников постепенно проникали и в другие страны. Так, в конце 1950-х была в Испании была основана арт-группа «AFAL». Связи с субъективной фотографией можно заметить в творческих работах французского объединения «Club 30 x 40» и итальянской арт-группы «La Bussola». Нашлись сторонники субъективной фотографии и в странах восточной Европы, а также СССР. Например, чешский фотограф Йозеф Судек (1896-1976) также старался опираться на свои эмоциональные ощущения, поддерживая связь с ОттоШтайнертом[88]. Известный уличный фотограф и портретист Анри Картье- Брессон, участвовавший в выставках Отто Шатйнерта, также стремился показать свой «решающий момент» в мгновении «моментального распознавания». Робер Дуано (1912-1994) старался в образах

[88] Tīfentāle, A. Essay The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language, 2018. — URL: https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/ (дата обращения: 18.05.2022).

реальности выразить контекст, свое личное видение и переживание происходящего. Американский фотограф и дизайнер Ирвин Пенн фокусировал свою камеру на отдельных деталях и предметах, их эстетической составляющей, позднее перенеся свои находки в сферу рекламной фотографии. Тем самым, фотографы из самых разных стран объединились вокруг идеи создания субъективной фотографии, предлагая оригинальные идеи и пути ее развития и обогащая, тем самым, течение.

Субъективная фотография — это не просто экспериментальное изобразительное искусство, а свободное и неограниченное творчество, которое было созвучно духу времени и отличалось следующими характеристиками.

1. Все, что на снимке, является лишь «носителем» для самовыражения фотографа, поэтому понятие «конкретного» и «абстрактного» очень размыто.
2. Перспективные характеристики объектива становятся средством для «вырывания» предмета из реальности и «перемещения» его на снимок, его преобразования и превращения в идею, а затем волшебный и загадочный мир.
3. Использование крупного плана: чтобы усилить и выделить определенную деталь или форму объекта.
4. Применение приемов так, чтобы упростить первоначальный насыщенный тон объекта и преобразовать естественные светотеневые отношения в более эффектные визуальные образы.
5. Средства экспозиции, например, мультиэкспозиция или непрерывная вспышка, как способ отделить объект от его реального бытия и поместить его как в иное время и пространство.

Таким образом, субъективная фотография исследовала эмоциональное воздействие эффекта размытого движения, многократной экспозиции, темных тонов и высокой контрастности, иногда добавляя абстрактные и чисто геометрические элементы. В рамках направления, как правило, создавались черно-белые снимки, запечатлевшие графические структуры с ярко

выраженными линиями соприкосновения света и тени.

Между тем, в конце 1950-х публика постепенно начала отвергать субъективную фотографию. Причина была проста: чтобы понять субъективную фотографию, нужно было прочитать аннотации самого фотографа, объясняющего свое видение. Кроме того, многие приравнивали субъективную фотографию к элитарным формам искусства, обвиняли ее в уходе от реальности, эскапизме.

Действительно, немецкие фотохудожники и многие их иностранные сподвижники, испытав множество потрясений, если не ужасов войны, хотели обратиться к чистой эстетике, а не к сложным и болезненным социальным и политическим вопросам своего времени. В их адрес также звучали обвинения о том, что субъективная фотография исчерпала свои возможности собственным формализмом[89].

В конце 1950-х годов подобные настроения в немецком обществе повлияли на то, что Отто Штайнер отказался в 1959 году устраивать четвертую выставку «Субъективная фотография». Он сосредоточился на своей педагогической деятельности. Фотограф также организовал выставку по истории фотографии в Эссене, а затем — проект под названием «Штейнер и студенты». Вплоть до своей смерти в 1970-х годах мастер устраивал выставки по стране и за границей. Однако к субъективной фотографии как таковой мастер более не возвращался. По мере того, как новое поколение фотографов в США, Японии, Италии, Франции и других западных странах перенимало идеи субъективной фотографии из рук рассеянных по миру последователей Отто Штайнерта, течение постепенно сливалось с современным фотоискусством. Многие приверженцы идей субъективной фотографии стали классиками фотоискусства XX века, оказав сильнейшее влияние на художественные процессы в дальнейшем.

---

[89] Sougez M.L., Pérez G. Diccionario de historia de la fotografía. — Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. P. 43 — 425 c.

К 1950 году всевозможные изображения на серебряных пластинах, выполненные цветными красками или напечатанные на принтерах, распространились по всем регионам мира и всем слоям общества. В этот период традиционные методы и материалы фотографии все еще совершенствовались. К субъективной фотографии относится понятие «найденного объекта», то есть случайного объекта, который увидел и запечатлел фотограф. Это может быть и незначительный предмет, ставший значительным благодаря фотографии.

Действительно, выбор объекта для фотографирования уже делает его фактом визуальной культуры, опыта, визуальной памяти. Известный теоретик фотоискусства XX века, Сьюзен Зонтаг делает из этой способности фотографии вывод: «Сфотографировать – значит придать важность» [90].

Несмотря на многие общие тенденции в развитии модернизма в искусстве и фотографии, Сьюзен Зонтаг указывает на различия в подходах художников-живописцев и фотографов с конца XIX века: «Художник – строит, фотограф – раскрывает. То есть в нашем восприятии фотоснимка всегда доминирует узнавание, а в живописи это необязательно так» [91]. Она имеет ввиду, что художник строит свою реальность на холсте. Однако, как показывает опыт истории фотографии – проектный подход также всегда был присущ фотоискусству – начиная с момента выбора кадра, выбора той или иной живописной технологии для придания особый качеств изображению или в процессе монтажа изображений.

Другими словами, фотография хороша для воспроизведения, а живопись – для выражения. К середине XX века благодаря дальнейшему развитию технологий цветная фотография достигла уровня, который мог быть широко принят художниками и аудиторией. В воспроизведении внешнего объективного пейзажа фотография стала «живописать» и достигла вершин реализма.

---

[90] Зонтаг С. О фотографии. Перевод Хуанг Канран. Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2010. Зонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С.44

[91] Зонтаг С. О фотографии. Перевод Хуанг Канран. Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2010. Зонтаг С. О фотографии. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С.125.

Искусство масляной живописи этого периода с точки зрения субъективности и объективности развилось в максимальной степени. Что касается субъективного цвета, то после таких движений, как фовизм, экспрессионизм и абстракционизм, цвет стал важным элементом восприятия. В абстрактном экспрессионизме цвет является одновременно и формой, и содержанием.

Что касается объективного выражения в масляной живописи, прогресс фотографии также побудил ее искать новые направления развития. Из трех элементов – формы, цвета и текстуры – цвета слились друг с другом, а форма достигла своего пика. Только текстура могла стать новым направлением, поэтому появились гиперреалистичные работы – как результат появления новых приемов в фотографии. Настоящий гиперреализм имеет очень субъективный оттенок и зависит не только от базовых навыков и мастерства ручной работы в масляной живописи. Текстура и фактура используются лишь для того, чтобы выразить внутреннее состояние. С появлением постмодернистского искусства реалистическая живопись снова перешла от предельной простоты к творческому, изобразительному отображению, отсылая зрителя к новым смыслам посредством символических коннотаций.

Что касается цветной фотографии, то ее технологии в настоящее время совершенствуются день ото дня, и фотографам необходимо и дальше укреплять свой художественный статус. Получая импульс от эволюции цвета в живописи, они все меньше удовлетворены лишь отрисовкой внешних объектов. Фотографы создают более художественные работы в ограниченных условиях с помощью различных методов, что отражается в цвете, т.е. они более полно, субъективно и свободно контролируют цвет в своих работах, благодаря чему реализуется больше цветовых концепций.

Ярким примером может служить знаменитый мастер цветной фотографии Эрнст Хаас [92] (1921–1986). До него технология цветной фотографии была

[92] https://lensculture.com/articles/ernst-haas-ernst-haas-color-correction (дата обращения 10.11.2023).

достаточно зрелой, но люди всегда считали, что цветная фотография слишком реалистична и не предлагает тех коннотаций, которые должно иметь произведение искусства, поэтому она не получила широкого распространения. Во время своего пребывания в Нью-Йорке Хаас со свойственной ему чуткостью обнаружил, что меняющиеся цвета Нью-Йорка отражают перемены в значении этого мегаполиса. Фотохудожник отмечал неизбежную связь колорита цветной фотографии с яркими живописными направлениями XIX-XX века, в частности с импрессионизмом. Цвет, свет, композиция, мотив – все это вместе служило для него средством для передачи субъективного, поэтического отношения.

Фотография становится скорее выстроенной (спроектированной), нежели просто снятой как некая объективная данность момента. Меньше прозы – больше поэзии[93].

Хаас внес в цветную фотографию осмысленную работу с цветом, колоритом, цветовой гаммой. Нередко его снимки напоминали работы художников-импрессионистов. Он одним из первых открыл художественные, творческие, экспрессивные возможности цвета в фотографии, подготовив специальное издание[94].

В то время методы Хааса не приветствовались профессиональными фотографами – например, замедленная съемка и нестабильный кадр, позволявшие получить нерезкое изображение, эффект размытия и свечения цвета. В его сделанных с большой выдержкой и смазанных кадрах заметно влияние Дега и Ренуара.

Фильтры также являются важным средством, позволяющим фотографу выразить субъективные цвета. Очарование классического искусства не исчезает с течением времени. В глазах фотографов ограниченное цветовое выражение классического искусства является характеристикой его художественного качества. Даже изменение цвета с течением времени несет в себе оттенок

[93] Art Blart. Art Blart_art and cultural memory archive. URL: https://artblart.com/tag/ernst-haas-color-photography/ (дата обращения 18.12.2022).
[94] Ernst Haas. Color Photography. New York: Abrams, 1989

ностальгии. Помещение желтого или коричневого фильтра перед объективом создает объективную и естественную атмосферу.

Развитие фотолабораторий и компьютерных технологий способствовало расширению возможностей субъективного выражения цвета в фотографии.

Появление в 1963 году Полароида с одноэтапной визуализацией принесло в фотоиндустрию совершенно новый визуальный опыт. Поскольку в камере Полароида нет негативной пленки, все процессы формирования изображения и проявления выполняются за один шаг внутри камеры. В ней используется специальная формула с высокой плотностью, а получаемый цвет имеет размытый и тусклый оттенок. Что еще более важно, используя принцип визуализации в камере, фотографы получили творческий метод обработки цвета в реальном времени: за те несколько секунд, пока сделанные фотографии еще не полностью высохли, можно использовать разные инструменты для совершения на поверхности снимка различных манипуляций, и за счет этого получать нереалистические изображения.

По сравнению с достаточно дорогой камерой Полароид, в дальнейшем более популярной стала относительно дешевая «ломография». Сам ЛОМО Компакт- Автомат – недорогой фотоаппарат, который производился в Советском Союзе. Он был упрощен до такой степени, что фотографу вообще не нужно было его настраивать на съемку: резкость была постоянной по всему полю, выдержка автоматической. Эта техника полагается только на высокочувствительную пленку, чтобы обеспечить правильную экспозицию при различном освещении, и его объектив обладал слабой светосилой и невысоким разрешением. В результате получается грубое изображение, неровные тона, большие области с очевидными темными углами и одинаково тусклые цвета, но фотографы, которые использовали этот аппарат, и не стремились к яркости и точности изображения. Процесс фотосъемки был одновременно субъективным и произвольным: здесь не было принципа объективного документализма, фотографии не были ясными и четкими с точки зрения формы и отличались

яркостью цвета. Размытое изображение по краям, неравномерность цвета, широкоугольная оптика, которая воспроизводила пространство с гораздо большей глубиной и протяженностью, нежели это воспринималось глазом человека. – все это порождало ощущения из области фантастики и грез.

Еще более удивительные эффекты дает фотосъемка в инфракрасной части спектра. Использование инфракрасной пленки для фиксации световой цветовой волны отличается от традиционной пленки и характеристик восприятия человеческого глаза. Все объекты излучают инфракрасные лучи, и в черно-белом варианте в итоге получаются белые деревья и темное небо. Результат напоминает картины, увиденные во сне, и зрителю кажется, что предметы перед ним освещены лунным светом.

В отличие от этого, цветная инфракрасная пленка представляет непрерывные тона реального мира в виде отдельных и изменяющихся цветовых пятен. Таким образом, удается показать субъективный взгляд на цвета окружающего мира, что значительно отличается от тех цветов, которые мы привыкли видеть.

В написанных масляными красками картинах, цвет лессировок и мазков, по своей сути является раздельными цветами, потому что не могут содержать абсолютно непрерывные переходы цветового тона. В пуантилизме открыто декларируется, что цвет рождаемся из оптического смешения дискретных самостоятельных мазков, и эти отдельные цветовые пятна на расстоянии в восприятии зрителя имитируют непрерывность. Современные изображения, обработанные в цифровой программе Photoshop или реально в процессе фотопечати в фотолаборатории, позволяют легко добиться тонального или оттеночного разделения по тому же принципу.

Независимо от концепции и композиции изображения, одно только разделение тонов приводит к эффектам цветной живописи Жоржа Сера или Поля Сезанна и оказывается неизбежным продуктом «смешения» современной фотографии и масляной живописи.

После анализа цветов в кадрах фильма «Титаник» было получено цифровое изображение, похожее на карту распределения цветовой гаммы. Состав этого изображения подобен морским волнам[95]. Общий тон отражает атмосферу фильма и меняется от сцены к сцене. Трудно сказать, возникли ли эти решения под влиянием живописи – или визуальной культуры операторской работы, во многом опирающейся и на фотографию. Это свидетельствует лишь о том, что во взаимодействии между фотографией и масляной живописью может быть получен общий творческий знаменатель.

Поскольку существует фотография, масляная живопись развивается и становится все более естественной, совершенной. Она отходит от реальности и получает все больше творческой выразительной неповторимости, демонстрируя усиление декоративности, структурности. Факт становится импульсом воображения, а затем снова возвращается в реальность, говоря словами Эрнста Хааса.

2.3. Концепции документальной фотографии 1990-х годов.

После хаотических страстей 1980-х годов китайское общество вступило в новый период бурного развития в 1990-х годах. В то же время в Китае начали проявляться симптомы общества потребления и урбанизации. Масштаб кино- и фото- историй, журналистских очерков варьировался от «мелодрамы» до «очерков жизни», от грандиозных человеческих повествований до микроисторий. Много нового стало смешиваться в едином пространстве и времени, перед фотографами встал ряд новых вопросов, которые стали благословением для китайских фотографов. Когда идеалы и страсти угасли, и люди начали возвращаться к здравому смыслу, началась долгожданная «лихорадка документальной фотографии».

---

95 Cinematography analysis of titanic (in depth). URL: https://colorculture.org/cinematography-analysis-of-titanic-in-depth/ (дата обращения 09.09.2023); Titanik (1997) Movie Palette. URL: https://moviepalette.com/products/titanic-1997?srsltid=AfmBOoqWclo5huN1S1Zl2I5AO_c197CjmWxKR_41GTE-P4KZah4wZiiO (дата обращения 10.09.2023)

Кроме того, новая волна фотографии, возникшая в 1980-х годах и имевшая ярко выраженный модернистский характер, вступила в 1990-е годы и, в соответствии с эволюцией художественных тенденций, начала новые эксперименты и исследования вместе с тенденциями современного искусства. В результате мы видим, как вид современной художественной фотографии - концептуальная фотография — вступает в активный период экспериментов. Концептуальная фотография очень сильно отличается от новой волны фотографии 1980-х годов, с точки зрения ее тематики, подхода, творческих методов и даже понимания фотографии.

На протяжении 1990-х годов современная китайская фотография развивалась параллельно с развитием китайского общества и трансформацией художественных направлений и концепций фотографии. В этом процессе эволюции документальная фотография и концептуальная фотография, в частности, претерпели самые значительные изменения и представляют наибольшую ценность для академических исследований. Одним из наиболее сложных аспектов данного исследования является то, что документальная фотография и концептуальная фотография в 1990- х годах принадлежали к двум различным областям, и между ними было мало пересечений. Сложно обсуждать вместе эти два жанра, которые изначально были отдельными областями. Поэтому важно пересмотреть параллельные структуры и дискурсивные напряжения между фотографией как связующим звеном между индивидуальным, углубленным и систематическим способом социального наблюдения и концептуально доминирующим опытом просмотра современного искусства в 1990-х годах, еще одним новым этапом в процессе реформ и открытости, который составляет ядро данного исследования.

Если документальная фотография в Китае 1980-х годов принадлежала к некоей национальной версии фотожурналистики, то новая документальная фотография 1990-х годов начала развиваться в направлении дискурса, более соответствующего западной системе документальной фотографии. Различные

фотографические явления, связанные с документальной фотографией, возникшие в 1988-89 годах, как считается, вдохновили и мобилизовали культурное движение документальной фотографии, которое возникло в 1990-х годах. Кроме того, по мере того, как фотографы становились старше и опытнее, продолжая ставить под сомнение традиционную концепцию документальной фотографии (фотограф снимает по заказу редакции), и после долгих размышлений и практики, «новая документальная фотография» 1990-х годов постепенно приобрела типичные характеристики симбиоза журналистики, литературы, социокультурного проекта и фотоискусства.

По мере того, как китайское общество вступало в период бурного развития, многочисленные социальные проблемы, которые выявлялись, предоставляли фотографам все новые и новые объекты для изучения. В отличие от западных фотографов-документалистов, им не нужно было ехать в другие страны, чтобы снимать, поскольку их страна уже прошла через ранние стадии индустриализации и явления радикальных социальных изменений больше не существовало. В некотором смысле, огромные изменения в китайском обществе с 1990-х годов предоставили китайским фотографам-документалистам одно из самых выразительных визуальных полей. Это является как благом для местных фотографов, так и фундаментальной причиной их чрезмерной привязанности к тематике и акцентирования внимания на содержании изображений в ущерб визуальному фотографическому языку. Они осознали, что существует неисчерпаемый ресурс для документирования китайского общества с помощью фотографии. Поэтому изображения просителей, психиатрических больниц, детей, не посещающих школу, проституток и работающих девушек стали альтернативными репрезентациями документальных изображений этого меняющегося общества[96].

[96] О направлениях новой документальной фотографии и фотоискусстве 1990-х годов в Китае см,: Руан Ичжун. Современная фотография: 17 новых поколений фотографии [M]. Пекин: Издательство

Неоспоримо, что китайская документальная фотография в 1990-х годах начала находить свою собственную манеру говорить и значительно повысила качество как в смысле повествования, так и тематике по сравнению с "документальным" подходом "новой документальной фотографии" 1980-х годов.

Это связано с опытом и впечатлениями от жизни и общества 1980-х годов, накопленными профессиональной фотографической культурой; кроме того, это связано с новым этапом реформ и открытости, когда социальная реальность излучает большую привлекательность и очарование[97]. В результате стала появляться более рациональная документальная фотография, фокусирующаяся на представителях низшего класса.

В своей статье «Исчезающая техника» Бодрийяр напоминает: вы думаете, что фотографируете сцену, потому что она вам нравится, но на самом деле это сама сцена хочет быть сфотографированной. Выступает, проявляет себя пейзаж, а вы - лишь актер второго плана[98].

2.3.1. Влияние Запада: новые концепции и перспективы

1989 год стал поворотным не только для китайского общества, его можно рассматривать и как поворотный момент для современной китайской фотографии. После трех лет размышлений, весной 1992 года южное турне Дэн Сяопина открыло новый этап реформ и открытости, и документальная фотография начала участвовать в построении социального процесса новой эпохи вместе с этими изменениями.

Начиная с 1993 года, журнал "China Photography" опубликовал ряд теоретических статей о документальной фотографии, среди которых наиболее

"Китайская фотография", 1990. Гу Чжэн. Поворот века: Визуальная память о социальных изменениях в Китае [M]. Пекин: Издательство "Хуася", 2004.

[97] Цитируется по изданию Martha Rosler. Внутри, вокруг и послесловие: о документальной фотографии [M]. Фотография - Общество - Космос. Шанхай: Shanghai Jinxiu Article Press, 2010. С. 82. Гу Чжэн. Фотография - Общество - Космос [M]. Шанхай: Шанхайское издательство статей "Цзиньсю", 2010.

[98] франц.) Жан Бодрийяр. Общество потребления [M]. Перевод Лю Чэнфу и Куань Чжиган, Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2000.

заметными стали переводы западных теорий документальной фотографии и знакомство с мастерами документальной фотографии, выполненные господином Хуан Шаохуа. Публикация этих статей стала новым витком теоретической подготовки к развитию документальной фотографии в Китае. Когда

документальная фотография стала широко обсуждаться в теории фотографии, фотографы начали перенимать этот подход. Вскоре, однако, появилась тенденция к упрощению и однообразию документальной фотографии, отсутствию глубины и глубокого понимания, и фотографы начали размышлять об этом.

1996 год — еще один поворотный момент для документальной фотографии в Китае, потому что в этот год произошел ряд важных событий, связанных с документальной фотографией. 1996 год ознаменовался проведением двух семинаров по «китайской документальной фотографии», один на севере, другой на юге: отсюда и названия «Конференция "Юг" и "Север"».

С 19 по 23 января в Гуанчжоу прошла "96 China Reportage Photography Exchange", как ее назвали позже. Конференция была организована Гуандунской ассоциацией фотографов прессы и проведена Гуандун-Гонконгской информационной газетой. Она стала продолжением «Обмена фотожурналистами между Гуандуном и Гонконгом», состоявшегося в 1995 году. Более 80 человек из материкового Китая, Тайваня и Гонконга, достигших больших успехов в области фотографии, таких как Хэ Яньгуан, Ло Сяоюнь, Цзэн Хуан, Юань Дунпин, Ху Угун, Хоу Дэнцзе, Юй Дэшуй, Цю Сяомин, Ян Янькан, Чжан Синьмин, У Цзябао и Фэн Ханьцзи, были приглашены для участия в этой встрече. На мероприятии преобладали наблюдения за слайдами, было много дебатов, и именно благодаря этим дебатам взгляды фотографов на документальную фотографию становились все более трезвыми.

Вскоре после этой встречи книга документальной фотографии Юань

Дунпина «Убежище» была опубликована издательством China Photography Press, а Хоу Дэнкэ, Ху Угун и Цю Сяомин начали работу над документальной фотографией «Город четырех направлений». В конце того же года в издательстве «Народное искусство Шэньси» была опубликована книга фотографий «Сифанчэн».

С 25 по 26 октября отдел фотографии информационного агентства "Синьхуа" провел в Пекине семинар по фотожурналистике, пригласив для участия экспертов из голландского фонда World Press Photo и проведя ежегодную фотовыставку WPP 1995. После встречи делегаты остались недовольны мероприятием, они связались друг с другом, что вскоре превратилось в семинар, состоящий из более чем 30 человек, включая Ань, Юань Дунпина, Хуан Вэня, Цзэн Хуана и Сунь Цзинтяо. Они начали очень непринужденную и прямую беседу во время демонстрации слайдов в пекинском офисе «Народной фотогазеты». Обсуждение продолжилось на тему документальной фотографии. Эта встреча повторяла предыдущую «Южную встречу», которая позже была названа «Северной встречей».

Начавшись с фотодокументализации 5 апреля в 1976 году, документальная фотография в Китае в новое время достигла своего 20-летия в 1996 году.

Во время этих двух встреч фотографы, посетившие конференцию, показывали друг другу слайды и бурно обсуждали свое понимание документальной фотографии. С одной стороны, это показывает, что фотографы-документалисты начали развивать мышление о документальной фотографии. С другой стороны, дискуссии и обмен мнениями также облегчили формирование относительно единого понимания. Это способствовало дальнейшему развитию документальной фотографии в Китае. Поскольку китайские фотографы продолжали ставить под сомнение концепцию документальной фотографии, и благодаря обширной практике документальной фотографии, этот жанр стал неотъемлемой частью китайской фотосцены. Это

привело к тому, что данный жанр стал основным направлением китайской фотографии того времени. В этом смысле два семинара по документальной фотографии на севере и юге оказали глубокое и прямое влияние на развитие документальной фотографии в Китае. Таким образом, 1996 год можно считать поворотным моментом.

Субъективная документальная фотография

Начиная с 1960-х годов, документальная фотография на Западе претерпела значительные изменения. Ряд фотографов-документалистов начали отходить от чисто объективной фиксации реального мира в сторону изображения внутреннего «я». Документальная фотография начала опираться на средства выражения и мышления концептуальной фотографии, и начала предлагать свои собственные выражения повествования документальной фотографии, делая больший акцент на субъективном эмоциональном выражении фотографа. Это нарушает подход к рассказу о фотографии и даже уменьшает повествовательность работы, подчеркивая использование изображений. В результате возникает неоднозначное, размытое, психоделическое, туманное качество света и тени. Ли Френдландер (1934-) Гари Виногранд (1928-1984) Брайан Гриффин (1948-), Диана Арбус (1923-1971), Уильям Кляйн (1928), Нан Голдин (1953-) и ряд других «наследников документальной традиции». «Наследники документальной традиции» стали появляться как самые новые из западных современных фотографов после 1970-х годов. Большинство из предыдущего поколения фотографов-документалистов делали снимки «ради социальной цели», — отметил Жарковский, директор отдела фотографии Музея современного искусства (МОМА) в Нью-Йорке. Они использовали свои фотографии, чтобы показать проблемы мира и убедить своих сограждан предпринять практические действия для их решения. Новое поколение фотографов перешло к документальному подходу с более личными целями. Их цель — не улучшить жизнь, а понять ее. Их работы показывают симпатию - даже любовь — к недостаткам и слабостям

общества. Более того, «наследники документальной традиции предложили новые ракурсы осмысления документальной фотографии, чтобы выразить свою собственную увлеченность моментальным снимком: самой личной, неявной и многозначительной записью. Эти фотографы пытались сохранить убедительность и таинственность скромной и интуитивной записи камеры и в то же время усилить выразительный замысел и визуальную логику в изображении» [99], тем самым превращая субъекта в воспроизведение самого себя[100].

В начале 1990-х годов представление вышеупомянутых современных западных фотографов в Китае в ограниченном количестве публикаций изменило лицо документальной фотографии. Группа фотографов начала привносить новый дух экспериментов и исследований в создание документальной фотографии. Хань Лэй, Лю Чжэн, Ронг Ронг, Коргюань и Синь Даньвэнь - главные представители этого сдвига. Возможно, благодаря тесной связи с художниками- перформансистами, жившими в то время в Юаньминъюане и Ист-Виллидже в Пекине, их фотографические горизонты были более открытыми, а их работы начали приобретать оттенки «новой документальной фотографии», появившейся на Западе в 1960-х и 1970-х годах.

Например, начиная с 1993 года, Ронг Ронг и Синг Данвен сотрудничали с перформансистами, фотографируя и документируя исполнение перформансов. Важно отметить, что фотография повлияла не только на то, как выступают перформансисты, но и на их последующее представление о своей работе. В то же время, эти высококонцептуальные произведения перформанса также послужили источником вдохновения для фотодокументалистов (основная причина, по которой эта группа в конечном итоге обратилась к концептуальной

---

[99] Джон Шарковски, вступительный текст на стене выставки "Фотография: новые приобретения", апрель 1970 года. Цитируется в (США) Кристофер Филлипс. Магистериум фотографии [M]. Фотография - Общество - Космос.Шанхай: Shanghai Jinxiu Article Press, 2010. 145.

[100] (США) Кристофер Филлипс. Магистериум фотографии LM]. Фотография-общество-пространство. Шанхай: Шанхайское издательство "Цзиньсювэнь", 2010. 146.

фотографии). Это фотографическое документирование художников на городской окраине привело к отходу от традиционного понятия документальной фотографии. Они начали записывать художественные способы жизни и выражать свои собственные субъективные чувства; их работы казались направленными на реалии общества, но на самом деле они размышляли о своих собственных проблемах. Так в современной китайской фотографии начал зарождаться жанр документальной фотографии как способ заглянуть в сердце.

Начиная с 1994 года, Лю Чжэн, журналист пекинской газеты Workers' Daily, начал фотографировать серию «Портрет нации» (Portrait Of A Nation). Он фотографировал по всему миру, от отделов общественной безопасности до научно- исследовательских подразделений, от храмов до больниц, от сцен катастроф до музеев восковых фигур, от моргов до ярмарок в сельских храмах. Китайцы, которые появляются в серии «Китайцы» (серия “The Chinese” фотографировалась более 7 лет), варьируются от настоящих до поддельных, от живых до мертвых, от красивых до уродливых, от мужчин до женщин. Есть настоящие и ненастоящие, живые и мертвые, красивые и уродливые, мужчины и женщины, старые и молодые, богатые и бедные. Смотреть на это - леденящее душу зрелище. Автор как будто раздвигает визуальные границы и этические границы зрителя.

Из «Нации» легко понять, что автор пытается исследовать тему, связанную с жизнью и смертью, с помощью фотографии. Лю Чжэн говорит: «Сначала это было просто выражение отношения к выживанию, а другая сторона выживания — это смерть. Постепенно направление менялось ..... Я думаю, что китайцы, которых я фотографировал, в основном фотографировали меня и мое собственное настроение. На меня в основном влияла традиционная культура, каждая история и фрагмент влияли на меня, и я хотел знать, кровную культуру нашего народа. Я, как и большинство молодых людей, хочу знать то, чего не знаю, поэтому следовать по какому-то пути вполне естественно. Фотография для меня — это больше средство искусства и выражения своих

взглядов» [101]. Документальная фотография - это лишь форма фотографии, заимствованная Лю Чжэном, в то время как то, что он действительно хочет выразить, — это его внутренняя одержимость, тревога и страх. Лю Чжэн говорит, что причина, по которой он не может забыть смерть, заключается в том, что у него существует страх, который он не может забыть[102]. Этот страх показан во всей красе в изысканно расположенных фотографических изображениях, которые представляют призрачное лицо и визуальный синдром китайского народа. Вы можете прямо почувствовать, что в нем есть мощная безжалостность, безжалостность, которая, кажется, является освобождением от некоторых давних внутренних пут, даже от чувства паранойи. Если почти все люди в «нации» проявляют патологический симптом и состояние вытеснения, то это состояние также является симптомом, от которого сам автор не может освободиться.

В отличие от Лю Чжэна, «отстраненность» Хань Лэя проистекает из накопления и реорганизации фрагментов личной памяти, самые ранние из которых датируются 1986 годом. Однако, если не смотреть на дату фотографии в подписи, невозможно однозначно судить о дате этой фотографии. Это также могло быть сделано и вчера. Если посмотреть на всю группу фотографий в контексте традиционной документальной фотографии, то действительно трудно вынести однозначное суждение. Хань Лэй, кажется, ищет в своих фотографиях что-то или кого-то потерянного, возможно, они не имеют значения в его фоторабoтах, но важно то, что он хочет выразить некую многогранную фрагментарную память; или найти некий духовный комфорт между реальностью и собой, организация фотографий, возможно, лучшее лекарство для его самосострадания. В этом процессе сортировки фрагментов изображений и сшивания их воедино, «расчистка» Хань Лэя выражает «поэтический реализм» фотографии.

---

[101] Ruan Yizhong. Визит Лю Чжэна [J]. Журнал фотографов. 2001. 12 (58) :4-5.
[102] Ruan Yizhong. Визит Лю Чжэна [J]. Журнал фотографа. 2001. 12 (58) :5.

Хань Лэй описывает свои чувства очень эмоционально и поэтично.

«На самом деле, мне вообще ничего не нужно. Я не могу понять, что именно я получаю от этого: это фотография, изображающая боль? Зачем мне показывать чужое несчастье? Могу ли я получить удовольствие от съемки этих фотографий?» [103].

Из этого фрагмента ясно, что Хань Лэй размышлял о том, что документальная фотография «показывает боль и страдания других».

С 1990-х годов быстрое экономическое развитие Гуандуна привело к развитию медиа-бизнеса, газеты и журналы были реформированы или созданы вновь. В результате один за другим появились такие фотоиздания, как Focus, Street, Southern Weekend, New Weekly, Southern Metropolis Daily и City Pictorial, которым стала отдавать предпочтение публика, особенно городская молодежь.

Ряд молодых фотографов, таких как Ван Ниндэ, Цзэн Хань и Яню, присоединились к этим СМИ и занялись документальной фотографией как средством журналистики. В сентябре 2002 года на втором Международном фестивале фотографии в Пинъяо дебютировало «Новое поколение Гуандуна» в составе Ван Ниндэ, Янь Ниу, Цзэн Хань, Цзэн Ичэн, Сюй Пэйву, Янь Чанцзян и Ван Цзинчунь, дебютировали как коллектив. На показе слайдов, организованном гуандунским фотографом Аном, разгорелась жаркая дискуссия о документальной фотографии, в какой-то степени показывающая растерянность и недоверие традиционных фотографов- документалистов к исследованиям этих молодых людей. Этот вид документальной фотографии, которая смотрит в самое сердце, трудно измерить традиционным документальным взглядом. То, что они фиксируют, — это не столько объективная правда, сколько субъективная внутренняя правда фотографа. Они начинают включать в свои работы более субъективные эмоции. Но эта субъективность отличается от субъективности концептуальной фотографии; их работы больше похожи на использование фотографии для подчеркивания

[103] Хань Лэй. Автобиография [M]. Хань Лэй. Пекин: China Workers Press, 2004.6.

эмоций, личного опыта, и их работам присущ более поэтический реализм. Таким образом, документальная фотография, которая смотрит в сердце, является скорее формой фотографии между концептуальной фотографией и документальной фотографией.

С точки зрения изображений, она ближе к документальной фотографии. Например, она подчеркивает текстуру черно-белой фотографии и следует языку и правилам самого медиума. Кроме того, они начинают вступать в процесс сознательного и бессознательного «позирования», что приводит к появлению сильных концептуальных устремлений в их работе. Это более очевидно в работах Лю Чжэна и Ронг Ронга. В отличие от документальной фотографии, которая подчеркивает объективность, документальная фотография, которая смотрит в самое сердце, не имеет четкого повествования; в ней нет сильной озабоченности тем, что лежит в основе повествования; в ней нет сильного желания обнажить реальность. Если, например, документальная фотография, которая подчеркивает объективность, является репортажем, то документальная фотография, которая смотрит в сердце, ближе к поэзии или прозе. Если линейное повествование документальной фотографии в традиционном понимании больше соответствует эстетическим потребностям китайцев, то документальная фотография, которая смотрит в сердце, отходит от этой линейной структуры и начинает подчеркивать многослойность повествований и структур.

2.3.2. Местные стратегии: отношение и выбор позиции

Как социальные фотографы, китайские документальные фотографы имеют определенный призыв к социальной справедливости и большое чувство исторической миссии (не оставить пустоту в истории) и ответственности (инструмент для социальных преобразований). Это похоже на определение «интеллектуала», данное Эдвардом В. Саидом. В книге Саида «Интеллектуал» ясно сказано, что интеллектуал - это человек, который делает

карьеру, представляя искусство, будь то ораторское искусство, писательство, преподавание или выступление на телевидении. И важность этой профессии в том, что она публично признана и связана с риском и приключениями, храбростью и уязвимостью для нападения[104] . Кроме того, Саид рассматривает интеллектуала как человека, полностью вовлеченного и критически мыслящего, который не желает принимать простые рецепты, готовые клише или потворствовать утверждениям или практике власть имущих или традиционалистов так, как это удобно другим. Его большая ответственность заключается в том, чтобы явно универсализировать кризис, понять страдания определенной расы или народа в более широком человеческом контексте, связать личный опыт со страданиями других. В этом смысле китайские фотографы- документалисты в той или иной степени приобрели некоторые черты интеллектуалов. Кроме того, по мере углубления своей заботы об обществе некоторые фотографы начинают придерживаться философии, отличной от других. Например, прежде чем приступить к новому проекту, им приходится собирать и изучать множество фоновых знаний по теме, а некоторые из них даже напрямую обращаются к социологам и антропологам за советами по методам полевой работы, например, как подготовиться, как начать, как провести расследование и даже как составить анкеты для полевой работы и собрать данные. Это не только изменение в том, как документальные фотографы представляют себе документальную фотографию, но и, что очень важно, изменение в их идентичности — сдвиг в сторону интеллектуальной идентичности. В некотором смысле, этот процесс трансформации сопровождался углублением подхода фотографа к документальной фотографии и его концепции, начиная с 1990-х годов.

Сначала, когда фотографы начали фокусироваться на феномене социальной группы, общение и обмен стали очень важными. Нужно было не только уметь взаимодействовать с людьми, но и обладать сильной

[104] Эдуард В. Саид. Теория интеллектуалов [M]. Пекин: Книжный магазин "Саньлянь", 2002. 17-18, 25, 41.

способностью убеждать других. Например, очень важен акцент на равенстве и общении с субъектом, примером чего является способ съемки Лу Наня, Хоу Дэнцзе и других. Впоследствии, из-за фрагментарного характера фотографий, было трудно сформировать полное повествование, поэтому фотографы посчитали, что такая форма коммуникации не дает четкого ощущения изображения, и некоторые фотографы стали широко использовать текст, чтобы проиллюстрировать послание фотографии[105]. По мере того, как фотографы все больше осознавали важность более длительных циклов съемки и более глубокого жизненного опыта, группа фотографов начала составлять тексты из своих бесед с объектами съемки. По мере того, как беседы становились все более углубленными и сфокусированными, в применении документальной фотографии проявилась четкая исследовательская техника с социологическим и антропологическим подходом к полевой работе[106].

Работы Чжан Синьмина «Окружающий город» и «Лю Кенг - последние образцы традиционного китайского сельскохозяйственного общества» явно характеризуются этим. Он использует критическую точку зрения, чтобы понять и представить болезненные переживания крестьян в этот особый период китайской истории, связанный с поляризацией общества, в более широкой перспективе. Чжан Синьмин — не единственный китайский фотограф-документалист, работающий над этой темой.

Но он был первым из этих фотографов, кто осознал социологическую ценность фотографических текстов. В окончательной документации этих двух работ, с одной стороны, он начал с повествования о реалиях и трудностях, с

---

[105] Именно это имел в виду Беньямин, когда говорил, что репортаж и правдивость не всегда имеют связь лицом к лицу, потому что фотографии в репортаже связаны друг с другом языком и функционируют как таковые. Чем меньше камера, тем лучше она сможет запечатлеть плавающие, скрытые образы, тем сильнее шок будет стимулировать воображение зрителя. Без этого процесса любая фотографическая конструкция будет менее четкой. См. Вальтер Беньямин (Германия). Краткая история фотографии, В эпоху угасающего света: Бенджамин об искусстве [M]. Перевод Сюй Цилин и Линь Чжимин, Гуйлинь: Издательство Гуансиского нормального университета, 2004. 52.

[106] Это антропологическое и социологическое качество уже присутствовало в фотографиях западных этнических меньшинств, сделанных в 1930-х и 1940-х годах фотографом Чжуан Сюэбеном, который был раскрыт после 2000 года.

которыми столкнулись крестьяне после того, как переехали в город на заработки. Это привело к созданию работы «Окружение города». С другой стороны, он обращается к сельской местности, когда начинается массовая урбанизация Китая и вакуум молодого сельского населения, образовавшийся в результате массовой миграции крестьян в города. Именно с этого момента начинается «Люкэн» - последний образец традиционного китайского сельскохозяйственного общества, объектом которого является деревня Люкэн в районе Фучжоу в Цзянси. В процессе съемок этих двух работ Чжан Синьмин провел большое количество интервью с испытуемыми, которые, несомненно, являются антропологическими полевыми исследованиями. До и во время съемок он уделял большое внимание сбору и обобщению информации по соответствующей тематике. Настолько, что две его одноименные книги стоят гораздо больше, чем документальная фотография. Важно отметить, что именно появление этих литературных интервью демонстрирует сильное желание фотографа «присутствовать»

Нельзя отрицать, что сегодня документальная фотография сама по себе стала мощным изобразительным подспорьем для социологов в их исследовательских процессах. Однако фотографы-документалисты четко интегрировали свою фотографическую практику в социологический подход, который сильно отличается от документальной фотографии прошлого. У китайских фотографов- документалистов очень мало официального финансирования, и фотография является исключительно личным делом. Они больше сосредоточены на собственном понимании общества и на выразительной и искупительной силе фотографии, которая действует как на объекты, так и на самих фотографов. Их личность и характер их работы, как и у их современников в документальном жанре, — это почти всегда социологическое исследование изображения с независимой гражданской позиции. Поэтому в этом смысле китайские фотографы- документалисты приобретают еще одну характеристику интеллектуалов — независимую

личность и позицию. Однако по мере дальнейшего развития этого метода исследования, вероятно, возникнет новая концепция документальной фотографии, доказывающая, что понятие документальной фотографии не является фиксированным.

На Западе, с быстрым развитием фотографических визуальных стилей и визуальных ландшафтов, «визуальный взгляд обычно принижается в большинстве работ о путешествиях, а восприятие, позволяющее чувствам дать волю, высмеивается». Таких путешественников, особенно с фотоаппаратами на шее, часто считают поверхностными в их оценке окружающей среды, людей и мест. Книга британского фотографа Мартина Парра «Мир улиток» раскрывает презрение к этому типу туристов (обычно мужского пола) с фотоаппаратом[107]. Причина, по которой фотографы-документалисты приняли подход полевой работы, заключалась в том, что он сильно отличался от фотоэкскурсий, которые многие фотографы проводили ранее. Первые были систематической академической деятельностью и отражали весьма проблематичный просмотр, в то время как вторые были скорее туристической деятельностью и отражали «туристический взгляд», схожий со взглядом фотографа и путешественника – «туристический взгляд».

Важно также отметить, что, в отличие от ученых в рамках социологии и антропологии, цели этой группы интеллектуальных фотографов не ограничиваются социологией и антропологией, они лишь впитали и позаимствовали методы и средства социологических и антропологических исследований, поскольку фотография, в конце концов, является целью их заботы об обществе. Поэтому мы можем сделать вывод, что изменение отношения и позиции фотографов-документалистов привело не только к трансформации их идентичности, но и к углублению внимания к окружающему; и это углубленное внимание и трансформация идентичности могут рассматриваться как важный сдвиг и усовершенствование жанра китайской

[107] (Е) Джон Урри. Взгляд туриста [М]. Гуйлинь: Издательство Гуансиского нормального университета, 2009:204.

документальной фотографии, который начал зарождаться в 1990-х годах. Таким образом, в этом эволюционном процессе китайская документальная фотография все больше воплощает в себе типичные элементы документальной фотографии.

2.3.3. Расширение социальной тематики

После 1990-х годов китайские фотографы оказались в совершенно иной социальной среде, чем в 1980-е годы, где вызов и бунтарские импульсы больше не были доминирующей силой в документальной фотографии. В некотором смысле, хороший объект съемки должен быть самой важной частью успешной документальной фотографии.

Группы, находящиеся в неблагоприятном положении.

В начале 1990-х годов бедность и отсталость сельских районов Китая стали очевидны как наследие истории. Неблагополучные группы, основанные на этой отсталости, также демонстрируют множество характеристик и становятся объектами любопытства и сочувствия. Они равномерно распределены по возрастному диапазону, сконцентрированы в определенных дискриминируемых группах или в отдаленных деревнях, особенно экономически отсталых.

Начиная с 1988 года, Се Хайлун, работавший в Музее культуры района Чунвэнь в Пекине, искал вдохновение для своей работы в сельской местности, когда обнаружил, что многие крестьянские дети в бедных районах бросили школу из-за трудностей, с которыми они сталкивались. В 1991 году Се получил грант от Китайского фонда развития молодежи на осуществление съемочного проекта под названием «Проект Надежда» в провинции Аньхой. Проект «Надежда» — это социально финансируемый проект, призванный помочь детям в бедных районах материкового Китая вернуться в школу. Се Хайлун провел целый год в более чем 100 школах в 12 провинциях и 28 уездах Китая, отсняв 70 рулонов пленки. Наконец, он завершил работу над документальной

серией «Фотодокументальный фильм о китайском проекте "Надежда"», которая получила всеобщее признание китайского фотографического сообщества и общественности.

28 января 1994 года «Выставка документальной фотографии проекта "Надежда"» Се Хайлуна была выставлена в Большом зале народных собраний в Пекине. В октябре в издательстве China Photography Press вышла книга «Я хочу пойти в школу - фотодокументальный фильм о проекте "Китайская надежда"». В результате массового освещения в СМИ документальная фотография вскоре вызвала волну социальной озабоченности в отношении китайских детей, не посещающих школу. Китайский фонд развития молодежи получил сотни миллионов юаней пожертвований менее чем за восемь месяцев. К концу 2001 года проект «Надежда» получил 208 900 989 891 юаней в виде пожертвований из страны и из-за рубежа, построил 8 890 начальных школ «Надежда» и оказал спонсорскую помощь в общей сложности 2 474 342 детям, не посещающим школу. Хотя достижения проекта «Надежда» нельзя полностью приписать работе Се Хайлуна, это событие является достаточным доказательством того, насколько влиятельным может оказаться произведение искусства. Это событие также показывает роль и влияние документальной фотографии в обществе. Се Хайлун стал, бесспорно, самым известным и влиятельным фотографом в современном китайском обществе. Книга Се Хайлуна «Я хочу пойти в школу» изначально представляла собой набор произведений с критической и разоблачительной социальной реальностью и не демонстрировала особого новаторства в языке и концепции. Однако благодаря глубокому восприятию реальности жизни низших слоев общества и длительному периоду съемки в сочетании с очень простым выражением образов, в его работах начинает проявляться сильная гуманитарная озабоченность. Фотография «Большие глаза» в книге «Я хочу пойти в школу» выражают надежду и невинность, что вызывает сочувствие, чувство жалости и сострадания людей к слабым. Именно по этой причине «Большие глаза» Се

Хайлуна стали средством пропаганды общенационального проекта по развитию образования. Благодаря вмешательству правительства и распространению информации в СМИ, а также документальной фотографии, которая не позволяла избежать сочувствия и сострадания, большинство городской общественности узнало о проекте «Надежда».

Успех книги «Я хочу пойти в школу» стал большим стимулом для фотографов, которые начали изучать документальную фотографию в 1980-х годах, и вызвал новое направление в документальной фотографии в 1990-х годах. Одновременно с документальной фотографией Се Хайлуна в проекте «Надежда», в практике документальной фотографии других китайских фотографов стали проявляться более независимые тенденции и нейтральная позиция. Это привело к появлению группы фотографов, таких как Lv Nan, Zhang Xinmin, Yuan Dongping и Zhao Tielin. Они начали открыто выражать свое отношение к социальным вопросам и группам, которые их волновали.

Пекинские фотографы Люй Нань и Юань Дунпин начали свою работу над сериями, посвященными психиатрическим больницам в 1989 г. Их фотографии на эту тему не только имеют элемент критической реализма, но и несколько сюрреалистичны из-за уникальности фотографируемой группы людей. Во-первых, поведение душевнобольных явно отличается от обычного поведения, что является метафорой болезни людей в реальной жизни. Их искреннее поведение перед камерой вызывает у нас ощущение абсурда. Во-вторых, изображение плохих условий в психиатрической больнице также показывает симпатию фотографа к этой уязвимой группе общества.

Коллективная работа над одним и тем же объектом и местом стала характерной чертой китайской документальной фотографии в 1990-х годах. При таком подходе легко создавать повторы. Однако после тщательного сравнения серия фотографий психиатрической больницы [108] Люй Наня

[108] В 2008 году серия статей Люй Наня о психиатрических больницах была опубликована в книге «Забытые люди - выживание психических пациентов Китая», изданной издательством China Book Press в Гонконге.

отличается от фотографий Юаня Дунпина.

Люй Нань редко просит объект смотреть в камеру, а скорее выражает состояние субъекта в соответствии с его собственными потребностями, поэтому его работы всегда отражают относительно спокойный живописный характер. Хотя Люй Нань признается, что у него есть чувство «бессилия» как у фотографа, мывсе же видим, что в его снимках есть ощущение власти. Но мы все еще можем видеть его экспериментальные усилия в области образной метафоры. «Сильное чувство гуманистической заботы является внутренней движущей силой его документальной фотографии» [109]. «Психиатрическая больница» Юань Дунпина, представляя группу маргинальных психиатрических пациентов в состоянии психической деформации, «может больше сосредоточиться на человеческой стороне, чем на патологической» [110]. Он уделяет больше внимания общению с объектами съемки, чтобы уменьшить мощный дискурс, создаваемый объективом камеры. Юань Дунпин говорит: «Я позволяю своим объектам чаще смотреть в камеру, потому что придаю большее значение общению на фотографии – общению между мной и объектом - он смотрит прямо на меня, а через фотографию он смотрит прямо на вас, и фотография становится мостом для общения. Фотография становится мостом для всех. Я чувствую, что что-то вроде этого более прямолинейно и лучше выражает то, что я чувствовал в то время» [111].

Помимо серии «Убежище», Люй Нань также сфотографировал «Католицизм в Китае» и «Повседневная жизнь тибетских крестьян», всего три сюжета. Однако в начале 1990-х годов эти работы были запрещены к публикации, и он публично заявил, что не будет сотрудничать с китайскими СМИ. В результате его работы распространялись за рубежом, в основном через

[109] Гу Чжэн. Между реальностью и памятью - китайская документальная фотография в 1990-е годы [J]. Китайская фотография, 2001. 5.
[110] Юань Дунпин. Из убежища - диалог между Сунь Цзинтяо, Лю Чжэном и Юань Дунпином [M]. Убежище. Пекин: China Photography Press, 1996. 5.
[111] Юань Дунпин. Из убежища - диалог между Сунь Цзинтяо, Лю Чжэном и Кэ Дунпином [M]. Убежище. Пекин: Китайское издательство фотографии, 1996.6.

посольства в Китае, и ему не разрешалось использовать свое настоящее имя. Например: Ли Сяомин. Это во многом напоминало ситуацию с независимыми документальными и андеграундными фильмами того времени, изображениями из подполья, которые противоречили основным ценностям общества и в то время могли распространяться только частным образом.

С самого начала своего существования фотография имела фаталистические отношения с процессом развития и изменения городов[112]. Как людей, живущих в городе, мало кого из них волновала окружающая их повседневная жизнь. Таким образом, существовал тип человека, который бродил по улицам города, своего рода «фланер» [113] в глазах посторонних, иногда смешиваясь, а иногда ускользая, глядя в сторону бесстрастным взглядом.

В 1992 году, после выступления Дэн Сяопина во время его южного турне, процесс реформ и открытости Китая, который томился в течение трех лет, снова начал двигаться вперед, а китайская экономика, находившаяся на ранних стадиях индустриализации, перешла от расширения вовне к росту вовнутрь. Вместе с процессом урбанизации и индустриализации на первый план вышел ряд новых социальных проблем и исторических наследий.

Возможно, из журналистской деликатности, Чжан Синьмин направил свою камеру на группу молодых женщин-мигрантов из сельской местности в промышленной зоне Шекоу в Шэньчжэне, окне реформ и открытости. Он начал десятилетний период фотографирования рабочих-мигрантов, кульминацией которого стала его документальная работа «Окружение города», изображающая различные ситуации, возникающие при взаимодействии города, деревни и общества. Он использует свою камеру, чтобы запечатлеть ужасающие сцены жизни крестьян в городских и сельских районах в процессе развития и перемен. Стоит отметить, что

[112] Гу Чжэн. История мировой фотографии [M]. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии, 2005: 1, 2
[113] Вальтер Беньямин (1892-1940) определил "странника" как человека, который стоит на "краю" современного мегаполиса с дезориентированным взглядом "без фиксированного взгляда в уме", с деньгами в кармане или без них, в поисках определенных образов и ощущений. Этот темперамент во многом совпадает с темпераментом Чжуан Сюэбэня в период "Шанхайских друзей кино 1928-1933".

фотография Чжан Синьмина — это не просто одна из форм выражения, он начинает сознательно проводить социальный анализ, подобный исследованию своих объектов. Это придало его фотографии социологический привкус. С этого момента китайские фотографы-документалисты начали становиться социологами. Кроме того, Ян Янькан также взял Шэньчжэнь в качестве объекта своего исследования и сфотографировал "Мои братья и сестры". В «Сценах и мастере» Цзян Цзяня стали отражаться условия жизни и эстетические интересы крестьян в разгар социальных перемен. Фильмы Линь Юнхуэя «Люди северо-востока», У Цзялиня «Люди в горах Юньнани» и Ли Ланга «Люди И из Ляншаня» также начали документировать условия жизни бедняков в отдаленных районах. В частности, работы Ван Чжэна "Жизнь и вера в Сихайгу" и Ян Янкана "Китайские католики" и "Деревня прокаженных", происходящие из низов общества, позволяют нам ощутить социальную реальность, которая выходит за рамки фотографических изображений. Фотографии помогают нам войти в другую реальность.

Городская жизнь.

В 1980-х годах Хоу Дэнцзе и Ху Вугун из фотогруппы Шэньси продолжили совместную работу, проведя в 1996 году социологическое исследование древней столицы Сиань. Их «Город Сифанг» - это не только социальный документ, но и полезный эксперимент по изучению возможностей документальной фотографии как центрального элемента авторского проекта и смыслового акцента экспозиционного решения и издательского продукта. Довольно часто в аналогичных проектах фотограф выступает не только в качестве редактора, куратора выставки, но и дизайнера экспозиции и макета каталога.

В работах «Чайный домик» Чэнь Цзиня и «Шанхайские люди в старых домах» Лу Юаньмина используется мирный подход к отношениям между людьми и окружающей средой в повседневной жизни города. Разница в том, что Лу Юаньмин уделяет больше внимания передаче духовности своих

объектов.

В фотосерии Ван Фучуня «Китайцы в поезде» (2000) [114] используется популярное транспортное средство - поезд, чтобы показать конкретный аспект повседневной жизни. Фотосерия объединена материалов – черно-белый снимки, единой оптикой и условиями съемки персонажей в купе – против света, что формирует единый светотональный ключ: контраст светлого проема окна с почти силуэтными фигурами и глубокими тенями. Социологический срез нации дан предельно точно и нейтрально – в единой манере съемки, воплощая проектный взгляд на саму ситуацию – движения по стране в этом бесконечном поезде, где играют в ма-джонг, кормят детей, молятся, делают гимнастику утром, спят, разговаривают и даже репетируют выступления на музыкальных инструментах. Это одновременно и дизайн-исследование жизни в ограниченном пространстве, где каждый приспосабливается к нему как может. Работая на железной дороге, он собрал архив истории китайских железных дорог в других своих сериях: «Паровозы Китая», «Черная земля».

Работа Сюй Юна «101 изображение хутунов», в которой камера используется для съемки умирающего пейзажа [115] хутунов Пекина, представляет пустой, но экологичный пейзаж хутунов, который связан с личным жизненным опытом Сюй Юна.

С середины и конца 1990-х годов страна была преобразована из плановой экономики в рыночную, и многие крупные и средние государственные предприятия не смогли адаптироваться к последствиям реформы и закрылись. Рабочие были сокращены и остались без работы, и то, что было опорой общества, старшим братом рабочего класса, превратилось в уязвимую группу общества. С 1997 года Чжоу Хай занимается вопросами условий труда рабочих после реформы государственных предприятий. Что дает нам «Промышленность и труд», так это глубокое понимание отсталости китайской

[114] Китай в поезде. URL: https://newslab.ru/article/522184?ysclid=lxhpwwbfoc855226663 (дата обращения 12.03.2022). Работы Ван Фучуня демонстрировались на фотобиеннале в Московском доме фотографии в 2002 г.
[115] Хутуны Пекина – переулки, образованные рядами традиционных жилых дворов

индустриализации и беспомощности рабочих. Именно в этих отсталых районах рабочие создавали одно промышленное чудо за другим. Люди, которые работают в этом загрязненном сердце страны, далеки от привычного нам образа "красного, блестящего и высокого". Чтобы заработать на жизнь, все они работают в крайне тяжелых условиях. Чжоу Хай использует свою камеру, чтобы запечатлеть этот микрокосмос китайской промышленности в переходный период.

Типичные элементы документальной фотографии.

С точки зрения медиума, фотография в большей степени, чем любой другой медиум, связана с обществом. А документальная фотография в большей степени, чем другие виды фотографии, связана с обществом. Однако если мы рассмотрим различные изображения в китайской документальной фотографии этого периода, мы обнаружим, что эти изображения вращаются вокруг трех основных изобразительных элементов. См. таблицу 2.

Таблица 2. Характерные особенности документальной фотографии в Китае.

Типичные элементы	Особенности и характеристики	Причины
1. Пауперизм	В начале 1990-х годов китайское общество вновь пережило очередную культурную трансформацию в многомерном, плюралистическом и многоуровневом смысле. Возникло подводное течение, известное как культурная джентрификация.	С середины и конца 1980-х до начала 1990-х годов сотни миллионов избыточных рабочих в сельских районах Китая начали перемещаться между городом и деревней. Результаты четвертой переписи населения 1990 года показали, что сельское население составляло 74% от общего числа жителей страны, а статистика 2001

	В академических кругах возникла серия культурных дебатов, и повествование о "низшем классе" возродилось как тема, интересующая китайские культурные интеллектуальные круги. Документальная фотография нашла более яркое отражение в этом дискурсе. Отчасти, это связано с присущими документальной фотографии требованиями, отчасти с социальной симпатией к отстающим, и, что немаловажно, с традиционными местными ценностями, когда богатые люди не хотят показывать свое богатство на камеру. Конечно, это также связано с тем, что после окончания культурной революции акт документального фольклора постепенно начал становиться сознательным актом, сознанием, которое было связано с неадекватной фотографической документацией китайского андеркласса до 1976 года.	года показала, что сельское население составляло 64% от общего числа жителей страны. За десять лет почти 10% крестьян переехали в города. В начале 1990-х годов трудовые мигранты стали горячей темой как "новинка" и признак "социального прогресса". С одной стороны, городские мигранты фактически стали неотъемлемой частью повседневной городской жизни. С другой стороны, эти трудовые мигранты из сельской местности не имеют права на все льготы городских жителей. Они, несомненно, стали новой уязвимой группой в городской структуре Китая. По мнению ученого Сунь Липина, появление этих обездоленных групп означает разрыв в социальной структуре Китая. Ибо они были выброшены из социальной[116] структуры. Телесериал «Иностранка» и фильм «Девушка с желтых гор» этого периода представляют собой выражение дихотомии между городом и деревней, между цивилизацией и невежеством.

[116] Сунь Липин. Дестабилизация - китайское общество с 1990-х годов [M]. Пекин: Издательство литературы по общественным наукам, 2003.1-5.

2. Моно-хромность	Монохромный характер документальной фотографии отражается в основном в черно-белых и серых визуальных образах фотографий. В качестве объективного документального изображения цвет может отражать более Объективную реальность, Но в глазах фотографа-документалиста и зрителя один цвет становится по умолчанию истиной. Монохроматическая природа черного, белого и серого постоянно раскрывает истинную, неискаженную природу вещей после удаления поверхностного цвета.	Во-первых, это связано с тем, что китайцы впервые начали воспринимать классические изображения западных мастеров документальной фотографии как черно-белые. Во-вторых, это было связано с ситуацией в Китае в то время. По экономическим причинам цена черно-белой пленки составляла менее трети от цены цветной пленки. В-третьих, это было связано с уникальной выразительной силой черно-белой фотографии. Черно-белые изображения, как правило, выделяют объект съемки, а значит, и предмет. Наконец, это связано с экспрессивной природой документальной фотографии. Поскольку китайская документальная фотография в основном занимается жизнью людей, находящихся на дне общества, их жизнь часто воспринимается как серая. Монохромный эффект черного и белого подчеркивает это серое и унылое состояние.

3. Критицизм	В некотором смысле, хорошо выбранный объект можно считать самой важной частью успешной документальной фотографии, а с 1990-х годов, когда китайское общество вступило в фазу быстрого развития, обнажились многие социальные проблемы, и фотография стала служить дешевым оружием критики.	С одной стороны, это дискурсивная сила, которая сопровождала распространение камеры. С другой стороны, в китайском обществе появилась группа представителей «общественной совести». Они пытались говорить с камерой в руках и нарушить консерватизм и табу СМИ. Вот почему здесь есть фотографии проституток, уволенных рабочих, душевнобольных и других субъектов. Все эти темы являются выражением повседневной жизни людей в бедных условиях. Таким образом, фотография, служа инструментом критики действительности, стала также инструментом защиты этих обездоленных групп, привлекая внимание общества.

4. Иллюстративность	Классики западной документальной фотографии были распространены в Китае через фотокниги, журналы и газеты. Фотографам-документалистам редко удавалосьувидеть оригинальные фотографии мастеров. Уникальный шарм и художественные приемы в оригинальных работах были недоступны. Отсюда, китайские фотографы-документалисты склонны посвящать свои силы изучению и подражанию классическим образам западных мастеров и применению их к китайской социальной сцене. В результате выявляются проблемы однородности, западного конформизма и менталитета любопытства.	Если скрыть социальные явления, переданные в фотографии, и огромное количество изображений, созданных только в этот период, то почти все они могут быть найдены в истории западной фотографии. Например, "Мастер" Цзян Цзяня имеет оттенки Сандера, "Мак" Хоу Дэнцзе имеет оттенки Сальгадо и Юджина Смита, а работы Лю Чжэна имеют оттенки Дианы Арбус.

5. Основанные на исследованиях	С углублением социальных проблем некоторые фотографы стали придерживаться философии, отличной от других авторов. Прежде чем приступить к новому съемочному проекту, они собирают и изучают множество информации по теме, некоторые из них обращаются к социологам и антропологам за советами по методам полевой работы: как подготовиться, с чего начать, как провести расследование, как составить анкеты, как собирать и фиксировать данные. Это не только отражает изменение концепции документальной фотографии, но, что важно, показывает трансформацию их идентичности в сторону интеллектуальной, проектной деятельности, что отражается в этом изменении концепции.	Успешные фотографы - документалисты в некоторой степени ученые, поскольку гуманизм, пронизывающий их работу, делает их «гуманистами», заботящимися об[117] обществе . А социологический и антропологический подход к полевой работе, предпринятый фотографами-документалистами, был не только явно проблематичным, ноои в высшей степени исследовательским. В некотором смысле, этот процесс трансформации сопровождался углублением подхода фотографов и их концепции документальной фотографии с 1990-х годов.

[117] (США) Артур Ротштейн. Документальная фотография [М]. Перевод Ли Вэньцзи, Гуйлинь: Гуансиский нормальный университет, 2005.27.

Из формирования характерных особенностей китайской документальной фотографии в 1990-х годах становится ясно, что это был процесс, в котором местная социальная реальность постоянно взаимодействовала с изобразительным подражанием и проблемным сознанием, и что постепенно развивалась «документальная лихорадка». В ходе этого процесса выявились четыре тенденции. Во-первых, документальная фотопрактика Люй Наня, Юань Дунпина, Се Хайлуна, Чжан Синьмина и других в этот период сильно отличалась от документальной фотографии 1980-х годов, которая была призвана не только отражать общество, но и влиять на него. Они не только фокусировались на обездоленных в обществе, но, что более важно, их работы впоследствии привлекли широкое внимание правительства и общественности, тем самым достигнув социального улучшения документальной фотографии. В то же время в их работах стали появляться относительно законченная повествовательная структура и типичные элементы документальной фотографии, что отличалось от документальной фотографии 1980-х годов.

Во-вторых, документальные фотографы начали исследовать глубину своих объектов под присмотром социологов и антропологов, что можно назвать началом сдвига в интеллектуальной идентичности и началом тенденции междисциплинарных исследований. Фотографы-документалисты с этой интеллектуальной тенденцией превратили акт фотографирования в акт социального исследования, в форму исследования, основанного на изображениях. Эта тенденция еще больше обогатила и приумножила жанр китайской документальной фотографии проектными методами. Под проектностью в данном случае мы понимаем осмысленные, планируемые этапы рождения замысла, реализации и продвижения съемки серии документальных фотографий по детально разработанному плану.

Во-первых, определение сюжета, концепции серии. Именно серийность позволяет развернуть тему масштабно, во времени, дать максимум информации о конкретном месте, участниках и условиях их существования. Частью

концепции является и тот или иной выбранный автором художественный прием: от нейтральной фиксации – до авторской субъективной манеры работы с цветом и светом.

Во-вторых, осуществление самой съемки, что также требует планирования времени, технических условий, организации, а также способов воплощения фотографий в цифровом, выставочном или печатном формате.

В-третьих, создание проекта экспонирования и издания материалов фотосерии.

И в четвертых, продвижение проекта в СМИ.

И снова возник крайне субъективный жанр документальной фотографии. Этот жанр использует изображения для передачи характера людей, окружающей среды, внешнего вида вещей, но также и самого тонкого внутреннего мира фотографа, что привело к тенденции пересечения китайской документальной фотографии с современным искусством. Порой фотографы-документалисты, как и литераторы, умеют использовать изображения в качестве метафор и символов, и еще более умело выражать свои мысли и эмоциональные темы в группе фотографий. В середине и конце 1990-х годов Лю Чжэн и Хань Лэй обратились непосредственно к концептуальной фотографии. В этом отношении их фотопрактика предвосхитила тенденцию слияния концептуальной фотографии с документальной.

При беглом взгляде на их работы можно обнаружить сотни произведений, выполненных практически одной и той же рукой. Таким образом, в некотором смысле китайская документальная фотография в 1990-х годах не развивала китайскую экспрессию в плане создания изображений. В соответствии с принципом детерминизма предмета или приоритета темы, хороший выбор предмета стал ключом к успеху документальной фотографии. Кроме того, многие фотографы делали свои социальные наблюдения из любопытства или из желания привлечь критический идеологический вкус западного мира к Китаю. Фотограф начинает фотографировать маргиналов и обездоленных.

Только такая работа отражает что-то новое настолько, чтобы вызвать у людей любопытство. Это часто приводит к созданию изображения, которое рассматривается с позиции силы, и которое пренебрегает уважением к достоинству уязвимых людей, которых фотографируют.

Какие факторы привели к этим проблемам и к появлению этого культурного движения документальной фотографии, которое началось в 1980-х и сформировалось в 1990-х?

Во-первых, это связано с новой фотографической традицией, которая постепенно развивалась в течение 27 лет между основанием Нового Китая в 1949 году и окончанием Культурной революции, в которой доминировали пропаганда, мобилизация и дидактика. Фотожурналистика слишком долго господствовала и монополизировала слишком большой объем и пространство для производства и потребления изображений, что привело к неадекватному документированию общества о низших слоях и народе.

Во-вторых, это связано с неравномерным или неравным распределением власти в публичном пространстве в реальном обществе. Отсутствие дискурса в публичном пространстве является важной причиной распространенности документальной фотографии в[118] Китае .

Для китайской документальной фотографии стало одной из культурных стратегий демонстрация авторских серий на Западе.

Опять же, суть «документальности» документальной фотографии заключается не в ее верной фиксации, а в ее антижурналистском и антимедийном характере, хотя некоторые из ее работ в конечном итоге достигают журналистского эффекта и становятся частью общественных СМИ. Но это также означает, что китайская документальная фотография всегда сталкивалась с дилеммой: как сохранить правильную дистанцию или правильное напряжение между документалистикой и журналистикой или СМИ.

[118] У Цюн. Фотография как репрезентативная практика [M]. 2010 2-й Международный кинофестиваль имени Дали. Гонконг: China Book Press, 2010:253

Наконец, в новую эпоху реформ и открытости стремительное развитие общества и постоянно возникающие социальные проблемы являются удобными темами для документальной фотографии. Чрезмерное внимание к предмету съемки в ущерб языку стало основной проблемой китайской документальной фотографии. С реформой и развитием китайских новостных СМИ в середине и конце

1990-х годов появилось большое количество изданий, основанных на графике. Это не только создало хорошую платформу для распространения документальной фотографии в Китае, но и создало благоприятные условия для того, чтобы простые китайцы приняли этот способ фотографии и изображения и осознали взаимодействие между работой и зрителем. Она также воспитала отличную команду фотографов для документальной фотографии в Китае. На мой взгляд, китайская документальная фотография может достичь подлинного местного повествования и жанрового совершенствования только в том случае, если она выйдет за рамки любопытства западного глаза. Ситуация постоянно улучшается,и китайская документальная фотография реагирует на это.

Обзор процессов взаимодействия художественно-выразительных средств живописи и фотографии в XX веке позволил выявить ряд основных тенденций.

Фотографический модернизм начала XX века предпочитает черно-белую ахроматическую гамму, как признак «чистой» и «честной» фотографии.

Визуальный результат в этом случае полностью соответствует технологии. Субъективное начало входит в фотоснимок лишь благодаря кадрированию, выбору геометрической схемы, концепту автора. Свет, пространство и форма - основные выразительные средства. Определяя общие тенденции дизайна и архитектуры XX века пионер мировой авангардной фотографии Ласло Мохой Надь выдвигал даже концепцию преобладания ахроматических цветов в предметно-пространственной среде как следствие массового развития оптических видов искусства: черно-белой фотографии и

кино, формирующих эстетические привычки и ценности визуальных видов искусства. Он аргументировал это тем, что темп современной жизни отнимает краску, от вечной спешки, от быстроты движения все краски смешиваются в[119] серое.

Модель субьективной фотографии второй половины XX века возвращает цвету роль срелства индивизуализации произведения, подчеркивания авторского видения. Отсюда здесь более своодные живописные интерпретации художественного наследия станкового искусства, более импрессионистический подход к использованию цвета.

Документальные тенденции выводят фотографию в более широкое пространство коммуникации, где отдельный снимок становится частью развернутого проекта: социокультурного концепта съемки серии, способа организации серии в формате издательского или выставочного проекта, стратегии презентации. Задачи дизайна рекламной компании, проектирования самого процесса съемки, организации пост-продакшн делают подобные проекты родственными кинопроизводству. Цвет, характер фотоизображения становится здесь средством выражения исходной социальной и творческой позиции автора и документальной характеристикой события, представляемого на снимках фотохудожником. Часто в подобных проектах для подчеркивания объективности снимаемого мотива, придания некоей документальной точности, протокольности используется именно черно-белая фотография. И именно в таком качестве «нейтральности» черно-белой фотографии проекты, подобные проектам «Надежда» или «Я хочу учиться» сыграли огромную гуманитарную роль в Китае в 1990-е годы.

---

[119] Моголи-Наги Л. Живопись или фотография. – М.: Акц. об-во Огонек, 1929. С.21. Характерно само название русского издания книги Ласло Мохой-Надя: «Живопись или фотография?», ставится некий знак вопроса, что лидирует. В оригинальном названии книги 1925 года это звучало иначе, как указание на тенденцию, непрерывный ряд развития от живописи – к кинематографу: “Malerie, Fotografie, Film”.Эту тенденцию подчеркивало и название первой главы: «От красочной живописи к игре отраженного света» (с.17 русского издания).

С развитием полиграфических технологий воспроизведения фотоизображений фотография стала массово использоваться при оформлении печатной продукции, что повлияло на зарождение фотографики и фотодизайна. В свою очередь, средства массовой информации, новые полиграфические технологии (офсет и глубокая печать), зарождение новых течений в искусстве (от модерна до модернизма) в конце XIX – начале XX века повлияли и на развитие фотографии и на ее взаимоотношение с живописью.

Выделилось направление репортажной, новостной фотографии, фотография стала инструментом социологических исследований, фиксируя проблемы, трагедии в обществе

Пресса использовала черно-белую или однотонную печать. Промышленный выпуск хлоросеребряных фотобумаг и более чувствительной пленки, наличие большого количества фотоаппаратуры — все это привело к расширению поля использования фотографии: как в профессиональной, так и в повседневной области. Фотография стала доступным, постоянным элементом жилища.

Сформировалась своего рода привычка отношения к фотографии как к искусству черного и белого

Но в этом же черно-белом формате развивались и экспериментальные авангардные формы, которые переносили на фотографию формально-композиционные приемы различных модернистских направлений: ракурс, абстрактная фотография, фотомонтаж.

В этот период цвет в фотоискусства становится средством коммуникации в фоторекламе, композиционным акцентом в экспериментальной фотографии

Фотография, в ее экспериментальных формах и направлениях, заимствовала у авангардной живописи технологии работы с цветом и живописными материалами: коллаж, фактурную обработку, рельеф, абстрактную геометрическую композицию, подчеркнутый линейный рисунок. Коллаж привел к рождению фотомонтажа и его практическому применению в

графическом дизайне в качестве иллюстративного и агитационно-пропагандистского средства.

Фактурность живописи и глубина пространства отразилась во внимании к фрагментам, фотографировании технической натуры с подчеркиванием материала и пространственности композиции (ракурс, верхние и нижние точки съемки).

Рельеф и выход в третье измерение начал использоваться в выставочных проектах и создании фотоинсталляций. Геометрия и конструкция живописного изображения были перенесены и на геометрию и конструкцию абстрактной экспериментальной фотографии, а также и на произведения графического дизайна, активно использовавшие фотографию как элемент изобразительности и коммуникации.

Глава 3. ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ФОТОГРАФИИ И ЖИВОПИСИ В ЭПОХУ ЦИФРОВЫХ ТЕХНОЛОГИЙ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ С ЦВЕТОМ В КОНТЕКСТЕ ФОТОГРАФИКИ И ФОТОДИЗАЙНА.

3.1. Особенности использования цвета в фотоискусстве конца XX – начала XXI века Влияние новых технологий на использование цвета в творческой[120] фотографии.

Сравнение визуальных эффектов и технологических аспектов использования цвета в масляной живописи и фотографии

В цифровую эпоху съемка и отображение предметов в большей степени осуществляется с помощью электронных технологий. В фотоаппаратах и видеокамерах используются не традиционные пленки со светочувствительной эмульсией, а светочувствительные матрицы. Функции этих элементов такие же, как и у пленочных негативов, за исключением того, что расположение светочувствительных элементов на них сильно отличается. На этапе съемки светочувствительные блоки на элементе формирования изображения располагаются тремя способами:

1. Используются три монохроматических элемента изображения для восприятия красного, зеленого и синего цвета соответственно.

2. Распределительный способ: свет распределяется равномерно и попеременно на части элемента изображения; имеется светочувствительный блок для красного, зеленого и синего света. Этот способ имеет самую низкую стоимость и используется наиболее широко.

3. Трехслойный светочувствительный метод: три светочувствительных слоя, воспринимающих красный, зеленый и синий цвет соответственно. При

[120] Результаты исследования влияния новых технологий на работу с цветом в творческой фотографии представлены в статье: А.Н. Лаврентьев, Гэ Сяофан. Влияние новых технологий на использование цвета в творческой фотографии. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2023, №2, ч.2. С12-19

использовании этого способа не требуется «межпиксельного заимствования», поэтому цвета получаются наиболее реалистичными. Трехслойный светочувствительный метод имеет высокое разрешение в пикселях, но эта технология слишком сложна.

На этапе отображения, независимо от того, проецируется ли изображение на монитор или распечатывается на бумаге, используется принцип сопоставления цветных частиц. Метод отображения заключается в том, чтобы равномерно и поочередно распределять светящиеся точки, отображающие красный, зеленый и синий свет (RGB) на поверхности. В соответствии с распределением красного, зеленого и синего цветов изображения каждая цветовая точка задействуется или не задействуется мгновенно; для глаза на определенном расстоянии точки сливаются в единый тон – это так называемое изображение с непрерывным тоном.

Причина, по которой человеческий глаз видит то, что распечатано на бумаге, заключается не в прямом излучении цветного света, а в отражении цвета напечатанных точек, освещенных падающим светом. В полиграфии красные, зеленые и синие точки изображения преобразуются в желтые, пурпурные, голубые и черные (CMYK) для четырехкрасочной печати, причем краски при офсетном способе печати наносятся поочередно, слоями.

Таким образом, метод отображения цветного изображения на экране основан на принципе аддитивного смешивания, а при печати хотя и используется метод сопоставления цветных частиц растрового изображения (аддитивный принцип), но само отпечатанное изображение, вследствие многослойности нанесения цветов, оказывается также и носителем субтрактивного метода образования цвета.

Принцип аддитивного смешивания позволяет показывать более широкую цветовую гамму, в то время как качество печатного изображения зависит от типа печатной краски и качества бумаги, в связи с чем имеет более узкую цветовую гамму.

Метод сопоставления цветных частиц, будь то монитор или полиграфический оттиск, при сверхувеличении фрагмента похож на методы живописи маслом неоимпрессиониста Жоржа Сера. А более крупные по размеру цветные участки и мазки в картинах Ван Гога или Анри Матисса могут стать основой для формирования совершенно другой культуры цвета в фотоискусстве и фотодизайне, основанной на цветовых контрастах локальных цветов.

Различия в производственном процессе приводят к различиям в визуальном эффекте и творческом методе. Фотография более подвержена техническим ограничениям, тогда как масляная живопись подразумевает более широкий набор инструментов.

За исключением таких направлений живописи, как пуантилизм, большинство картин, написанных маслом, основаны на принципе субтрактивного смешивания масляных красок. Хотя их выразительная цветовая гамма шире, чем у других картин, она все же очень узка по сравнению с диапазоном восприятия человеческого глаза. Когда на холст наносится самая яркая белая и самая темная краска, разница в яркости намного меньше, чем у реальной сцены в действительности, и даже меньше, чем диапазон яркости цвета в фотографии.

Яркость цветного материала определенно не выше, чем у самог***о*** цветного света, не говоря уже о смешанном пигменте, яркость которого дополнительно уменьшается под действием принципа субтрактивного смешивания. Эти наблюдения подтверждаются измерением яркости с помощью специальных технических средств и приборов.

Художники, работающие масляными красками, сталкиваются с необходимостью использовать цвета, имеющую ограничения по яркости, набору оттенков в сравнении с диапазоном яркостей и контрастов окружающего мира, пытаясь передать всю цветовую палитру изображаемого объекта. Это ограничение сковывает их по рукам и ногам. Поскольку диапазон

яркости масляных картин всегда меньше, чем диапазон зрения художника, самые яркие и самые темные части могут быть изображены лишь на контрасте с другими участками изображения, используя светлые тона или полутона.

Художники, работающие масляными красками, используют в своих творениях контраст общих цветовых масс и локальных тонов, чтобы передать цветовые соотношения реального мира.

Цвет фотографии ограничен качеством материалов и оптических систем, поэтому с ее помощью также невозможно полностью воспроизвести диапазон тонов, воспринимаемый человеческим глазом. Изображение, получаемое с помощью слайдовой (позитивной) пленки, требует меньше ступеней обработки, поэтому потеря качества меньше. При использовании метода проецирования со слайдов окружающая среда в проецируемом пространстве темнее, а яркость проецирования высокая, что позволяет передать более широкую шкалу оттенков. Такой метод превосходит по своему эффекту использование фотобумаги, поэтому именно его предпочитают профессиональные фотографы.

Взаимосвязь между светом и цветом, о которой мы говорили выше, приводит к тому, что широкий диапазон яркости неизбежно делает цвет более реалистичным и насыщенным. Ограниченные технологией, фотографы часто вынуждены идти на компромиссы, когда сталкиваются с чрезмерно яркими сценами. Иногда они жертвуют темными частями, чтобы сохранить цвет ярких.

Приходится выставлять выдержку по ярким частям, чтобы их можно было экспонировать в обычном режиме. Иногда, наоборот, приходится экспонировать по темной части, жертвуя светлыми тонами.

Здесь мы видим очевидные различия в творческих методах и идеях масляной живописи и фотографии. Краски масляных картин недостаточно выразительны, они не могут полностью воспроизвести тональную гамму внешнего мира, но благодаря творческой задумке и активному вмешательству художника в картине, тем не менее, будут присутствовать все необходимые тона, даже в самых ярких и самых темных ее частях, где используются краски

цветовой системы, а не чистые белый или черный цвет.

Фотография, напротив, ограничена технологиями и материалами. Чтобы минимизировать потерю света и цвета, фотографы могут использовать лишь более совершенную пленку и методы постобработки, и то в ограниченном диапазоне. Но технические ограничения не должны сковывать полет творческой фантазии. Столкнувшись с ними, фотографы создают нетрадиционные изображения, представляющие диапазон тонов и цветовых эффектов, которые человеческий глаз никогда не видел.

С развитием технологий люди начали рассматривать возможность использования нескольких изображений, чтобы максимально сохранить содержание передаваемых образов и сюжетов. Например, в современной популярной технологии фотографии HDR (High Dynamic Range Imaging – съемка фотографий в широком динамическом диапазоне яркостей) используется совмещение нескольких изображений, сделанных с разной экспозицией. Это позволяет сохранить одинаковую проработку светлых и темных участков, блики и тени высококонтрастных сцен, а затем их перекрывать, чтобы сформировать широкий диапазон тонов и, следовательно, сохранить тени и яркие цвета.

Цифровые технологии

Рождение и совершенствование фотографической техники является результатом как развития науки и техники, так и изменения творческого видения фотохудожников. Творческая, или художественная, фотография — это форма самовыражения, цель которого — «усовершенствовать личное видение, независимо от предмета», «создать самый красивый, трогательный или “говорящий” образ из всех [121] возможных». Профессиональный и ориентированный на творчество фотограф стремится создавать оригинальные, выразительные и понятные зрителям образы. Это и отличает его произведения от снимков, просто сделанных для фиксации каких-либо жизненных моментов.

[121] Präkel D. The Fundamentals of Creative Photography. — AVA Publishing, 2010. — 208 p., p.56

Сюда же следует добавить и то, что такие работы нередко несут в себе глубокий смысл, реализованный средствами художественной выразительности. Значимую роль в этом играют композиция, ракурс, свет и, конечно же, цвет. Последний в руках современных фотографов обладает гораздо более широким творческим

потенциалом, чем в эпоху пленочной фотографии, так как его передаче и коррекции способствуют новые технологии, в особенности, компьютерные (цифровые).

Если о роли цвета в фотографии, в том числе современной цифровой, написано немало трудов как в России, так и Китае, то тонкости применения компьютерных технологий при работе с цветом при создании фотографических образов в начале XXI века исследовались небольшим кругом ученых. Это динамический процесс, происходящий здесь и сейчас, и, разумеется, он еще только требует осмысления. Формирование навыков работы с цветом при обработке фотоизображений входит в программы дизайнеров-графиков, в том числе и в РГХПУ им. С.Г. Строганова. Возникает целый ряд новых вопросов, касающихся, например, авторства [122] . Исследованием современной компьютерной графики, проблемами цветового моделирования занимаются А.В. Васильев[123], А.А. Деникин[124], М.В. Домасев[125], К.В. Красикова[126], С.Е.

[122] Кулешов В.В. Роль автора в цифровом искусстве [Электронный ресурс] / В.В. Кулешов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2015. — № 3. — С. 349–358.
[123] Васильев А.В. Концепт-арт в кино: законы живописи в дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022. — № 1. — Часть 2. — С. 281–291.
[124] Деникин А.А. Цифровая фотография и современное искусство [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.А. Деникин. — Электронные данные. — Москва: Нестор-История, 2016. — 224 с. — URL: http://elibrary.ru/download/elibrary_27237508_13313424.pdf (дата обращения:14.05.2023).
[125] Домасев М.В. Цвет, управление цветом, цветовые расчеты и измерения [Текст] / М.В. Домасев, С.П. Гнатюк. — Санкт-Петербург; Москва; Нижний Новгород: Питер, 2009. — 217, [7] с.: фот. цв. — (Учебный курс).
[126] Красикова К.В. Фотография в современной цифровой культуре: новая версия живописи // Этюды культуры-2017: материалы Международной научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск, 20 апреля 2017 г. / под редакцией Э.И. Черняка. — Томск: Издательство Томского университета, 2017. — С. 179–185.

Погорелый[127], А.В. Сурков[128] и др. В Китае этим занимаются Жуан Ифэн[129], Ч. Вэньшэн[130], Ли Юи Гу Чонг[131], Жэнь Юэ[132], С. Юаньюань[133] и др. Нередко такие исследования касаются сфер архитектуры, графического дизайна, ювелирного искусства, рекламы, медицины и даже криминалистики.

Возможности технологий в отношении формирования колористики художественной фотографии отдельно рассматриваются у К.В. Красиковой. Она полагает, что сейчас происходит процесс «ремедиации, т.е. цифровой переработки живописи, фотографии, кино, музыки и т.д.», а «гиперреалистические тенденции приводят к переплетению разных видов искусств» [6, с. 183]. В результате фотография начинает интерпретировать и синтезировать традиционные средства выражения в изобразительном искусстве. Китайские фотографы и теоретики Жуан Ифэн и Жэнь Юэ в своих публикациях, вышедших несколько лет назад, исследовали цветные фотографии, сделанные цифровыми камерами, и дали определение тому, что можно назвать «идеальным» или «истинным» цветом, с точки зрения искусства и философии[134].

---

[127] Погорелый С.Е. Секреты компьютерного дизайна [Текст] / С.Е. Погорелый. — Москва: Эксмо, 2010. — 304 с.: цв. ил. + 1 эл. опт. диск (DVD-ROM).

[128] Сурков А.В. Искусство фотографии. Амбивалентность цифровой фиксации [Электронный ресурс] / А.В. Сурков // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры. — 2015. — Том 141. — № 3. — С. 135–140. — URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/34931/1/iurp-2015-141-17.pdf (дата обращения: 14.08.2022).

[129] Ифэн Ж. Почему цифровые камеры могут делать цветные фотографии? // Китайская фотография. — 2015. — № 12. — С. 120–122. (阮一峰. 数码相机为何能拍出彩色照片？ [J]. 中国摄影. 2015 (12): 120–122).

[130] Вэньшэн Ч. Значение новой художественной категории «Цифровая творческая фотография» в эпоху цифровых технологий // Литература и искусство. — 2017. — № 9. — С.186 (张文胜. 数码时代建立 “数码创意摄影”新艺术门类的意义 [J]. 大众文艺, 2017 (09): 186).

[131] Ли Ю, Гу Чонг, Си Чжаньцзюнь. Исследования характеристик цветопередачи цифровых камер. Наука и технология цвета — Тезисы второй Китайской академической конференции по печати и упаковке, Шеньчжэнь Южный научно-технологический университет, 2012 — С. 32-33. (李煜，顾翀, 司战军. 数码相机颜色复制性能的研究.[J]. 颜色科学与技术——2012 第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要集, 2012:32-33).

[132] Юэ Ж. «Истинный» цвет // Китайская фотография. — 2015. — № 1. — С. 11–13 (任悦. 真实的颜色 [J]. 中国摄影, 2015. (12): 119).

[133] Юаньюань С. Исследование создания выразительных стилей в цифровой фотографии: диссертация на соискание степени магистра искусства. — Шаньдунский институт искусств и ремесел, 2010. — 103 с. (徐园园. 数码摄影图片表现样式创作研究 [D]. 山东工艺美术学院, 2010: 103).

[134] Ифэн Ж. Почему цифровые камеры могут делать цветные фотографии? // Китайская фотография. — 2016. — № 3. — С. 56–57. (阮一峰. 数码相机为何能拍出彩色照片？ [J]. 中国摄影. 2015 (12): 120–122).

Юэ Ж. «Истинный» цвет // Китайская фотография. — 2015. — № 1. — С. 11–13 (任悦. 真实的颜色 [J]. 中国摄影,

При этом очевидно, что вопрос влияния современных технологий на фиксацию и воспроизведение, а также трансформацию цвета в творческой фотографии, не проработан ни в России, ни в Китае. Отметим также, что названные выше авторы дают, прежде всего, общую характеристику влияния «цифры» на фотоискусство.

Фотография, появившаяся как техника фиксации изображения, долго шла к высокому статусу искусства, а появление цифровых технологий и доступных камер, включая мобильные телефоны, стало основой для новых трансформаций «светописи». Сегодня она стала популярным и массовым видом искусства и оказывает влияние на развитие политики, экономики, культуры и других аспектов жизни общества. Китайский исследователь Жуан Ифэн пишет, что «наша эпоха — визуальная эпоха, и мы находимся под влиянием изображений с утра до ночи, и они вызывают больше эмоций, чем слова» [135]. Задолго до этого Вальтер Беньямин утверждал, что изобретение и умелое применение методов фотофиксации полностью изменили условия существования культуры и искусства[136]. Более того, как считает фотограф Сюй Хэдэ, цифровая фотография значительно улучшила творческие формы и средства выражения. Одной из самых сложных технических сторон создания художественной фотографии и ее сутью является управление светом и цветом. Фотохудожник должен понимать, как работать со светом и неразрывно связанным с ним цветом, который встречается ему при съемке, как контролировать его фиксацию и отражение в снимках; точно понимать, какие настройки камеры, ее положение, а также дополнительные аппаратные средства для этого нужны.

Между тем, в понимании того, как новые технологии следует использовать сейчас, нет единогласия. Например, китайский фотограф Юэ

2015. (12): 119).

[135] Ифэн Ж. Почему цифровые камеры могут делать цветные фотографии? // Китайская фотография. — 2015. — № 12. — С. 120–122. (阮一峰. .数码相机为何能拍出彩色照片？ [J]. 中国摄影. 2015 (12): 120–122.）

[136] Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. [Текст] : избранные эссе / Вальтер Беньямин ; [предисловие, составление, перевод и примечания С. А. Ромашко] ; Немецкий культурный центр имени Гете. - Москва : Медиум, 1996. – 239 с,

Юлан считает, что цифровые технологии должны воспроизводить стилистику и художественные качества пленочной фотографии, но более просто и качественно [137] . Другой фотохудожник Ань Чуаньлинь полагает, что, «поскольку технология фотолаборатории полностью перешла в работу с компьютерными спецэффектами, цифровая технология дает фотоискусству более широкий диапазон» [138].

Упомянутые выше Жуан Ифэн и Жэнь Юэ полагают, что принципы цифровой цветной фотографии и цветной фотографии на пленке существенно различаются, а процесс выполнения и результат первой не тождественен второй. Общее для теоретиков и практиков то, что в высокотехнологизированной фотографии творческое и мыслительное пространство имеют теперь большее поле для взаимодействия, а экономия энергии при этом очевидна.

В цифровой фотографии, благодаря более качественной и тонкой настройке параметров, камеры цвет буквально «вычисляется» автором. В случае пленочного аналога или той же «цифры», но раннего периода, например, 1990–2000-х гг., фотохудожник не в полной мере управлял цветом. Камера, разумеется, настраивалась, но результат мог оказаться полным неожиданностей, порой очень ценных в творческом плане. Между тем, «просчитанный» и часто преобразованный программным способом цвет в цифровых снимках не такой «реальный», как «сфотографированный» цвет на пленке. В таких фотографиях меньше спонтанности и находок. В то же время фотохудожник получает более совершенные инструменты, так как может управлять цветом, в соответствии со своим замыслом.

Современные технологии позволяют корректировать цвета перед и после фотографирования, делать их то насыщенными, то светлыми и т. п., в

---

[137] *Хэдэ С.* Цифровые фотографии должны уменьшить постобработку // Материалы изображений. — 2004. — № 5. — С. 2–4. (徐和德. 数码照片最好减少后期处理 [J]. 影像材料, 2004 (05): 2–4).

[138] Ли Ю, Гу Чонг, Си Чжаньцзюнь. Исследования характеристик цветопередачи цифровых камер. Наука и технология цвета — Тезисы второй Китайской академической конференции по печати и упаковке, 2012. С.32-33— (李宇，顾冲, 奚战军. 数码相机色彩表现研究. 色彩科学与技术——2012 第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要, 2012: 32-33).

зависимости от поставленных творческих задач. Подобное стало возможным не так давно, а именно после того, как в 1974 году инженер фирмы «Kodak» Брайс Байер изобрел «фильтр Байера» (Bayer filter). Благодаря ему, датчик изображения получил три цветных фильтра: красный, зеленый, синий (R, G, B), которые фиксировали интенсивность света и воспроизводили ее с помощью алгоритма «демозаики», встроенного в процессор камеры. Следующей вехой, открывшей для фотохудожников новые возможности в работе с цветом, стало время, когда цифровые камеры «научились» преобразовывать файлы формата JPEG, а также исходные файлы RAW. Для обычной нехудожественной фотографии достаточно снимать и выводить изображения в формате JPEG, но для фотохудожников необходимо задать съемку в формате RAW, а также выполнить восстановление цвета с поддержкой сопутствующего программного обеспечения, которое дает расширенные возможности для коррекции цвета.

Необработанные файлы RAW, полученные с помощью цифровых камер, имеют слабую контрастность изображения и отличаются серым тоном. Это результат того, что высококачественные цифровые камеры записывают очень большие объемы информации. Следовательно, чтобы максимально верно воспроизвести цвета, увиденные собственными глазами, цвет изображения необходимо «восстановить» с помощью программного обеспечения, такого, как, например, Photoshop. Здесь нужно подчеркнуть, что цвет в современной цифровой фотографии зависит не только от изначального «захвата» изображения, но и постобработки. Причем второй этап становится все более важным, а значение «исходника», самой «натуры», уменьшается[139].

Фотохудожник для воплощения своего замысла, от которого будет зависеть воспроизведение «реального» цвета или его трансформации, должен уметь «настраивать» цветовое пространство. Для этого ему нужно понимать то,

[139] Вэньшэн Ч. Значение новой художественной категории «Цифровая творческая фотография» в эпоху цифровых технологий // Литература и искусство. — 2017. — № 9. — С.186. (张文胜. 数码时代建立 “数码创意摄影”新艺术门类的意义 [J]. 大众文艺, 2017 (09): 186.

что распознает человеческий глаз, лишь малая часть того, что «видит» камера. В зависимости от выбора настроек, фототехника может записать больше зеленых и синих данных или красных и желтых соответственно. По сути, автор фиксирует не изображение, а информацию о нем, массив сведений, задавая процессору определенные параметры. В программном обеспечении для постобработки цветовое пространство должно быть в том же режиме, что и при съемке. Так, если изначально камера ориентировалась на сбор данных о зеленых и синих цветах, то при работе в редакторе в режиме воспроизведения красных и желтых первые будут «утрачены», а вторые «собраны» недостаточно.

В творческой фотографии важную роль играет правильный выбор стратегии экспозиции и технологий HDR, которые позволяют достигать высокого диапазона яркости, причем опыт работы в пленочной фотографии здесь совсем не работает. Тут действует иной принцип, обусловленный новой технологией. Например, стандартная для пленки опция небольшой передержки в выборе экспозиции, в цифровой фотографии может привести к утрате информации о светлых участках изображения. Так, при съемке видов с заснеженными далями вполне возможно потерять детали всех белоснежных поверхностей. Более того, данная область станет не только полностью «черной», лишенной информации, но и появится большое количество цветового шума. Для передачи цвета в таких случаях сейчас используется брекетинг экспозиции в самом начале работы, а затем и рендеринг эффекта HDR (высокий динамический диапазон).

Сейчас также возможен контроль цвета при преобразовании изображений в формате RAW. Модуль RAW, который в настоящее время входит в состав Photoshop, чрезвычайно богат функциями. При обычном преобразовании таких снимков процесс коррекции цвета заключается в управлении экспозицией, контрастом черного и белого, а также светлых и темных участков; хроматической аберрацией и виньетированием; компенсацией цвета, яркости и шума. При помощи этого инструмента, например, можно регулировать

насыщенность зеленого, светло-зеленого и желтого, чтобы усилить более слабые части изображения; корректировать насыщенность красного и фиолетового, чтобы избежать «перенасыщения» ими самых ярких цветов. В деле создания художественной фотографии также помогают настройки цвета в редакторах.

Когда изображение попадает в программу, фотохудожник может изменять тон и оттенки, их сочетания.

Существующее программное обеспечение, разработанное для пост-фотографии, имеет как мощные функции управления тоном и цветом, так и инструменты редактирования, например, ретуширование, деформация преобразования и т. д. Однако эти функции могут привести к полной модификации изображения, в том числе за счет сильного изменения цветовой составляющей. Эту возможность активно используют авторы творческой фотографии, которые нередко рассматривают постобработку кадров как ключевой этап работы с цветом. Они достигают «идеального» для себя и своего замысла цвета путем подчеркивания его насыщенности или, наоборот, приглушая или усиливая его, внося кардинальные изменения в сравнении с естественным. По сравнению с методом, основанным на использовании фильтров для управления цветом в эпоху пленочной фотографии, программное обеспечение для настройки цифровых изображений принесло больше возможностей для управления. Однако качественный результат возможен только при условии правильного сочетания и применения съемочного оборудования и технических приемов, а также понимания основ работы с цветом как с массивом данных.

3.2. Опыт традиционной китайской живописи в фотоискусстве XX-

XXI вв[140].

Сравнивая традиционную живопись Китая и работы современных китайских фотохудожников, необходимо отметить параллели в использовании колорита, композиционного построения, передаче настроения и идей в произведениях художников различных поколений.

Рождение фотографии полностью заменило такую функцию живописи, как воспроизведение природы. Вопрос о том, чем является фотография — наукой или искусством — служит предметом бесконечных дебатов, которые заняли центральное место в исследовании фотографии. Некоторые мастера приходили в фотографию из живописи, имея в ней значительные художественные достижения, поэтому практика имитации живописи стала в ранней фотографии предпочтительным методом. Можно сказать, что появление живописной (пикториальной) фотографии — это естественное воплощение художественных генов, унаследованных от живописи.

Каждый цвет на картине представляет разные эмоциональные переживания.

Красный цвет олицетворяет теплые тона, он связан с чувством энтузиазма, радости и волнения и ассоциируется с солнцем, кровью, праздником и т.д. Синий цвет олицетворяет холодные тона, вызывая переживания меланхолии, спокойствия, мрачности и холода. С ним ассоциируются представления о море, холодной зиме, болезни и т.д.

Совершенное произведение искусства должно быть продумано от начала до конца. Если линия – это внутреннее объединение мыслей и чувств автора, то цвет — их интуитивное визуальное выражение. Каждый цвет на картине представляет разные эмоциональные переживания. Красный цвет олицетворяет

---

[140] Теме использования мотивов тражиционной китайской живописи в фотографии посвящена статья автора: Гэ Сяофан. Использование мотивов и колорита традиционной китайской живописи в современном китайском фотоискусстве. // Россия-Китай. Диалог пластических искусств. Материалы международной научной конференции.
– М.: МГХПА им. С.Г.Строганова. 2022. С.580-587.

теплые тона, он связан с чувством энтузиазма, радости и волнения и ассоциируется с солнцем, кровью, праздником и т.д. Синий цвет олицетворяет холодные тона, вызывая переживания меланхолии, спокойствия, мрачности и холода. С ним ассоциируются представления о море, холодной зиме, болезни и т.д.

Появившаяся в 1907 году цветная пленка «Автохром» была одним из передовых решений в истории развития фотографии, но из-за сложности процесса изготовления негативов и дороговизны была постепенно вытеснена пленками «Кодак» и «Атлет». Позднее пришла «Агфа Хром», и фотография постепенно начала переходить из черно-белой эры «дальтонизма» в эпоху цвета.

В китайской живописи тонкой кистью, помимо жестких требований к линиям, необходимо также использовать фактуру для выражения цвета на картине. Общий колорит должен быть единым и гармоничным. Как заметил один из известнейших китайских художников XX века, работавших тушью в стиле «се- и» Чжан Дацянь (1899-1983): «Цвет обладает силой бомбы и подобен динамиту: его нужно как следует контролировать».

Развитие стиля гунби (тонкая выписка сюжета) достигло своей вершины при династиях Сун и Юань. Работы этого периода в основном написаны на шелке.

Стиль росписи изысканный, окраска изящная, благодаря оригинальному коричневому цвету древнего шелка изделие выглядит элегантно.

Рассмотрим в качестве примера «Птицу со спелыми фруктами» династии Южная Сун. Это одна из классических картин. На ней изображена плодоносная ветвь, сгибающаяся под тяжестью фруктов. Часть листьев опала, другая выглядит свежей; некоторые листья поедены насекомыми, какие-то начали желтеть; листья повернуты лицом и изнанкой, кажутся редкими и плотными, слоистыми. Птичка расположилась на ветке, подняв голову и глядя в небо, хвост стоит высоко; она как будто напевает сладкую песню, собираясь расправить крылья и улететь. Вся картина проста и элегантна. Цветовая гамма изысканна; коричневый цвет используется в качестве основы, задавая тон всей

работе. Под спелым плодом находится охристо-коричневый стебель, а передняя часть листьев окрашена зеленой смесью гарцинии камбоджийской и цианина, что делает поверхность листа полной жизни и блестящей, причем цвет меняетсяв зависимости от положения зрителя. Поверхность окрашена тремя зелеными цветами, при этом выделяются задняя и передняя стороны листьев. Части листьев, разрушенные жуками, окрашены в желтый цвет. Гладкие перья выполнены тонкими чернильными нитями, а пушистые смазаны светлой тушью, что подчеркивает живой и яркий образ птицы. Хотя весь эскиз изображает осеннюю сцену, в нем нет ощущения мрачности: наоборот, он подчеркивает живость и радость картины, выражая мысли и чувства древнекитайского художника Юйцин Юйцзина.

В живописи стиля гунби особенно известна картина «Миниатюра с жителем царства Сун». При ее копировании стараются использовать коричневый шелк или сюаньчэнскую бумагу, чтобы воспроизвести эффект старины. Коричневый цвет – своего рода отсылка к династии Сун.

После появления цветной фотографии ее мир стал красочным, и фотографы должны были учитывать, не окажется ли общий цвет изображения слишком тусклым или слишком ярким. Художникам пришлось улавливать общий тон картины.

Работы современного фотографа Ма Ляна очень узнаваемы. Он создал свой собственный стиль «концептуальной фотографии». Его снимки зачастую обработаны в цветах старины, и каждый как будто рассказывает свою историю.

Группа работ «Почтальон» описывает реальность прошлого. С одной стороны, она показывает беспомощность людей перед лицом меняющихся времен, а с другой – отражает их духовную утрату и скитание в стремительно развивающемся городе. Эмоциональный тон и основная концепция всей группы работ перекликаются с картиной «Миниатюра с жителем царства Сун».

«Процветание» Юань Ляньминя создано в Хуаншане в 1977 году, вскоре после окончания Культурной революции. Название отражает направление

развития страны и символизирует начало ее расцвета. Визуальный язык картины интегрирован с цветом: изумительные горы и скалы, море облаков и восходящее солнце, окрашивающее небо в красный цвет. Атмосфера создается путем добавления слоев и контраста холодных и теплых тонов. Красный олицетворяет яркое знамя Коммунистической партии Китая, страсть и энтузиазм людей, их надежду на лучшую жизнь; восходящее солнце означает окончание долгой темной ночи и движение страны к экономическому развитию и процветанию.

Для страны поворот к научному и культурному прогрессу служит началом на пути формирования сильного государства и обладает мощным символическим значением. В работе Юань Ляньминь использовал фотографические метафоры, концептуальное изображение и возможности цветопередачи, чтобы выразить свою гордость этим этапом развития Китая и передать чувство уверенности в будущем своей родины.

«Прогулка весной» автора Чжана Цзыцяня – самая ранняя из сохранившихся пейзажных картин в сине-зеленой гамме. Она такая же известная, как пейзажная живопись гунби.

Начиная с Ли Сюсуна, стала формироваться более зрелая система техник живописи. Для цветных пейзажей начали использовать золотой и синий цвет. Во времена династии Сун художники достигли вершины мастерства в создании пейзажей с синими горами и зеленой водой. Роскошная «Тысяча миль рек и гор» автора Ван Симэна считается образцом пейзажной живописи такого типа, отражая субъективный взгляд автора.

В своих фотографических работах Яо Лю (1967) отказался от традиционной живописной техники «использования цвета». Он изменил подход и основал творческий метод «поиска цвета», создавая объекты на основе исходного зеленого цвета, который словно сливается с пейзажем. Его пейзажи не являются «настоящими» в строгом смысле слова, хотя основной цвет сохраняет натуральность, а внешний вид стремится к первозданной форме. В то же время реалистичные цвета и формы сфотографированных им объектов

меняются ролями. В традиционных сине-зеленых техниках пейзажной живописи, как правило, сначала необходимо прорисовывать контуры, а затем использовать азурит, каменно-зеленый и другие краски, чтобы передать горы и реки, заполнив картину цветом. Когда Яо Лю создает свои снимки, он сначала выбирает цвет предмета, чтобы добиться зеленого тона, а затем организует и формирует контур пейзажа, то есть заполняет форму[141].

В 2005 году в Пекине началось масштабное городское строительство.

Железобетонные строительные площадки стали заполнять поле зрения. С завершением строительства высотных зданий весь город также ускорил темпы своего развития в процессе модернизации. В то же время постепенно стал накапливаться строительный мусор. Чтобы строительные отходы не загрязняли воздух и не влияли на внешний вид города, рабочие накрыли их специальной пылезащитной тканью.

В эпоху великого строительства она стала обычным явлением и своеобразным символом нового этапа жизни Пекина. Яо Лю чутко уловил эту особенность как отсылку к традиционной китайской пейзажной живописи. Отсняв большое количество материала, он обрабатывал снимки на компьютере, постоянно корректируя компоновку «зеленого пейзажа», и наконец создал серию классических работ с ярко выраженным персональным художественным стилем.

Так, работы Яо Лю 2006 и 2008 гг. «Весенний объезд старой переправы» и «Ранняя весна на озере Дунь Тинь» переняли стиль живописи династии Сун и дарят зрителю опыт безмятежного, неземного визуального переживания художественного замысла автора.

В отличие от традиционной китайской пейзажной живописи, в своих работах Яо Лю изначально придерживался определенной цветовой гаммы. После съемки цвет слегка корректировался, и картинка становилась более гармоничной, сохраняя при этом бирюзовый цвет пейзажа.

---

[141] Осторожно, урбанизация: оригинальный фотопроект с социальной подоплекой от Yao Lu. URL: https://kulturologia.ru/blogs/270213/17936/?ysclid=lux48uy7mi405154227 (дата обращения 10.02.2020)

Неоднородность и изоморфизм зеленой защитной ткани, покрывающей песчаные и каменные строительные материалы, и талант мастера позволили зеленой пейзажной живописи с традиционными китайскими художественно-эстетическими характеристиками получить второе рождение в наши дни.

Композиционные параллели и аналогии

Фотографы черпают вдохновение и используют методы композиции традиционных китайских картин для создания фотографических работ, привнося новые направления и идеи в развитие современного фотоискусства.

Проведение сравнительного исследования – это не только получение ряда статических описаний, но, что более важно, использование динамического сравнения и исследования явления в развитии. Итак, наблюдаются ли какие-то тенденции в создании цвета в китайской масляной живописи?

В течение длительного периода времени в Китае под влиянием советского реалистического стиля живописи и философии литературно-художественного служения публике утвердилось господство реализма. Когда Сюй Бэйхун и другие художники вернулись из Франции, они не привезли с собой романтическое представление о цвете, поскольку были ограничены реальностью Национально-освободительной и антияпонской войн в Китае, превративших цвет в придаток рисунка. Цветовое исполнение в то время было практически под запретом, а импрессионизм служил визитной карточкой буржуазного общества. После либеральных реформ литературное и художественное творчество получило свободу. Картина Ван Датуна «Ясное небо после дождя» фокусируется на красоте формы, света и цвета. Для Китая 1978 года эта картина была настоящим прорывом. В дальнейшем импрессионизм оказал глубокое влияние на изучение и создание современной китайской масляной живописи. Можно сказать, что сейчас молодые художники в основном изучают импрессионистские теории и техники живописи, такие как подчеркивание выразительности цвета и света, условный цвет, принцип объективности и др.

С развитием экономики и общества Китай вступил в постиндустриальную эру и ощутил огромную мощь информационных технологий. Как известно, визуальный канал является основным при восприятии людьми информации из внешнего мира. Наступление эпохи видео неизбежно глубоко повлияло на художественное творчество. Степень этого влияния варьируется от мастера к мастеру, но со временем только увеличивается. Причем сам художник может не вполне осознавать это и не выражать намеренно, но воздействия такой мощной силы просто нельзя избежать.

Работы ряда современных художников ярко демонстрируют этот факт. Так, из творческого процесса Су Тяньци и Шэнь Сингуна мы видим, что масляная живопись обладает особой выразительной силой благодаря своим материальным характеристикам, а картины Хэ Дуоциня и Мао Яна отражают другой способ создания масляной живописи, вызывающий острый интерес у современных критиков.

Работы Су Тяньци объединяют методы и сильные стороны восточной и западной живописи в использовании цвета для формирования своего собственного выразительного цветового языка. Обычно мастер не обращает особого внимания на мимолетные изменения света и тени, но концентрируется на эффекте выражения само***го*** цвета. Организация общего тона и ведущая роль доминирующего цвета – ключ к пониманию его картин. В них также присутствует отсылка к световому эффекту фотографии и размышление о взаимодействии света и цвета. Так, «Влажное безмолвие» добавляет световые эффекты к изображению пейзажа. Су Тяньци намеренно высветил детали дальнего плана и одновременно локально подсветил элементы на переднем плане, благодаря чему все на картине выглядит более красочным, как после дождя.

Шэнь Сингун писал «Синий пейзаж Цзяннаня» в пасмурный день с переменным освещением. Меняющаяся погода оставляет больше пространства для работы художника, и различные слои изображения обладают большей

выразительностью, чем это было бы при сухой и ясной погоде. Дома, далекие горы и особенно деревья имеют своеобразные цвета. Серая и белая земля и синие деревья выделяются при таком освещении, как и мечтательный цветовой эффект инфракрасной фотографии: это субъективное авторское в***и***дение цвета и света. Его сильное драматическое воздействие объясняет высокую художественную привлекательность произведения. С другой стороны, Шэнь Сингун использовал богатые цвета Цзяннаня, чтобы наше сознание больше не цеплялось за один- единственный зеленый цвет пейзажа. Богатство голубых, зеленых, коричневых и белых тонов на картине ярко демонстрирует, насколько виртуозно художник владеет техникой цветопередачи, вплоть до мельчайших оттенков.

Небольшая разница между ними хороша видна в слегка пурпурном синем цвете на поверхности реки. Мастеру также удается передать увиденное за счет насыщенности и яркости цвета, а также соотношения теплых и холодных оттенков. Здесь мы ясно видим, что фотография оказала на Шэнь Сингуна большое влияние, и даже если этому нет прямого подтверждения в технических деталях, с концептуальной точки зрения это очевидно.

У импрессионистов есть теоретическая универсальность в выражении света и цвета, но прямое выражение света и цвета не подходит для этого пейзажа Цзяннань. Картина Шэнь Сингуна представляется очень реалистичной, но на самом деле она сначала передает впечатление естественного цвета, а затем создает субъективную форму. Как говорят в Китае, думать надо о большом, а начинать с малого. Шэнь Сингун использует минимальное отклонение тона цвета, что производит эффект, достичь которого за счет одной фотографии невозможно либо очень сложно. Он придает работе нереалистический характер. А если говорить о картине более глобально, то перед нами субъективная обработка пейзажа Цзяннань – то, как видят город обычные люди. Поэтому в произведении отчетливо присутствует китайский поэтический и культурный подтекст.

В отличие от утонченных методов письма двух вышеупомянутых мастеров, в ранней работе Хэ Дуолиня (представителя современных китайских лирических реалистов, работающих маслом) под названием «Молодежь» используется высокий коэффициент освещенности для создания сильных физических характеристик и мрачной атмосферы. Тусклый цвет позволяет передать сильные эмоции и ощущение души, травмированной пережитым. В его знаменитой серии рисунков «Снежный гусь» использование света и цвета не является импрессионистской обработкой внешнего света, но создает уникальный и деликатный неклассический баланс. Двадцать лет спустя в новой работе Хэ Дуолиня «Молодежь 2007» появилось ощущение иронии, в то время как тусклый цвет выражает тяжесть, которая проглядывает как фон беззаботной молодости.

Такое использование цвета является ярким воплощением лирического реализма.

Мао Янь, как и Хэ Дуолинь, отличается глубоким анализом природы человека, его характера и души. Независимо от его намерения передать структуру тела, мы сосредоточены только на использовании света и цвета. Это крайнее упрощение, почти достигающее «разделения туши на пять цветов», но оно зависит не от самого цвета света, а от активного выбора цвета художником. В результате мы видим более абстрактный цвет, который электрическим разрядом бьет из центра его сердца в центр нашего.

В борьбе между приверженцами контурного рисунка и почитателями цвета выразительная сила масляных красок достигла вершины благодаря Хэ Дуолиню и Мао Яню. Их масляная живопись унаследовала и развила способность создавать совершенные формы, но их работы уже не просто статичные, сбалансированные и реалистичные картины маслом. Перед нами произведения, включающие элементы живописи тонкой кистью, и при этом, несмотря на относительно однообразный цветовой арсенал, это картины с богатой палитрой, оставляющие широкий простор зрительскому воображению.

3.3. Современная китайская фотография. Опыты проектного исследования реальности и тенденции развития.

В книге Сьюзен Сонтаг «О фотографии» можно встретить множество интересных наблюдений относительно природы современного фотоискусства. Автор анализирует фотографию, ее сущность и влияние с точки зрения философии, истории и теории искусства, размышляя о ней как о современном культурном феномене. Книга подробно исследует природу фотографии, пытается ответить на вопрос, является ли фотография искусством, рассматривает взаимодействие между фотографией и живописью, взаимосвязь между фотографией и реальным миром и др.

В своей книге «О фотографии» Сонтаг так определяет ключевой, поворотный момент в развитии человеческого общества: «Человечество все так же пребывает в Платоновой пещере и по вековой привычке тешится лишь тенями, изображениями истины. Но фотография учит не так, как более древние, более рукотворные изображения. Во-первых, изображений, претендующих на наше внимание, теперь гораздо больше. Инвентаризация началась в 1839 году, и с тех пор сфотографировано, кажется, почти все. Сама эта ненасытность фотографического глаза меняет условия заключения в пещере – в нашем мире.

Обучая нас новому визуальному кодексу, фотографии меняют и расширяют наши представления о том, на что стоит смотреть и что мы вправе наблюдать. Они – грамматика и, что еще важнее, этика зрения. И, наконец, самый грандиозный результат фотографической деятельности: она дает нам ощущение, что мы можем держать в голове весь мир – как антологию изображений» [142].

Действительно, до изобретения фотографии почти невозможно было запечатлеть, сохранить драгоценные моменты жизни. Конечно, люди могли

[142] Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 12.

использовать для этого искусство рисования, но живопись подвержена влиянию многих факторов и зачастую не может похвастаться подлинностью передачи момента и визуальным подобием реальности.

Кроме того, когда люди смотрят на фотографию и на картину, их восприятие кардинально отличается. Если вы попросите художника нарисовать ваш портрет, то при взгляде на картину ваше внимание, как правило, будет сосредоточено на том, как она нарисована, каков цвет, как положены мазки. Но если перед вами будет не картина, а фотография, ваш фокус будет совершенно другим. Некоторые подумают: на самом деле я взрослее, чем на фотографии, или не такой красивый; другие сочтут, что поза и выражение лица кажутся неестественными; третьи начнут вспоминать, когда и где было сделано фото и т.д.

В отличие от живописи, подсознательная реакция людей на фотографию такова, как будто она и есть сам изображенный предмет, событие или человек. Фотография не вызывает сомнений в том, что такой человек или вещь существуют или что такое событие действительно имело место. «Фотографию принимают как неоспоримое доказательство того, что данное событие произошло. Картинка может быть искаженной, но всегда есть основание полагать, что существует или существовало нечто, подобное запечатленному на ней» [143], – пишет Зонтаг. В этом суть фотографии: она использует технологии, чтобы заморозить реальный мир, хотя на самом деле она предлагает лишь иллюзию реальности – ведь в реальном мире, где течет время, в следующую секунду прошлый момент больше не существует. Однако людям фотография кажется реальной.

Для Сонтаг связь «фото-мира» с гущей событий является стержнем разговора о фотографии. Она считает, что именно образ мира, созданный фотографиями, усиливает стремление человека к уходу от реальности, уводит его от органической жизни, от истории и действия. Однако, хотя люди смотрят

[143] Сонтаг С. О фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 15.

фотографии, они не прекращают свою страстную погоню за красивыми вещами, не угасает их неутомимый интерес к исследованиям, а также сильное желание спасти и прославить мир.

В своей книге Сьюзен Сонтаг уделает много внимания документальной фотографии.

Главная цель метода документальной фотографии – запечатлеть реальность жизни. Она берет материал из жизни и реальности и правдиво отражает то, что мы видим. Таким образом, документальная фотография имеет ценность записи и сохранения истории и однозначно квалифицируется как социальный свидетель.

В процессе фотосъемки мы можем найти сцены, которые отражают особенности местных обычаев, или небольшие сцены из повседневной жизни. Обычно считается, что ключ к хорошей документальной фотографии – это люди, поэтому многие фотографы сосредотачивают все свое внимание на наблюдении за людьми и поиске уникальных типажей. Однако не менее важны место и окружающая среда. Хороший документальный кадр может рассказать историю и зафиксировать сюжет. Таким образом, в дополнение к яркому главному герою необходима отличительная или описательная среда, которая поможет аудитории понять тему произведения.

В процессе своих поисков фотограф должен выбирать такие места, где можно найти характерные типы людей или стилей, передающие особенности города, страны и ее населения. Обычно это центральные площади, храмы, церкви, базары и старые улицы, где можно зафиксировать множество прекрасных сцен, в которые местные жители всегда добавляют свежий колорит.

Для того, чтобы сделать хороший снимок, фотограф должен уметь терпеливо ждать. Понимание этого приходит с опытом постоянного фотографирования в течение всей жизни. Это прекрасно иллюстрирует теория «решающего момента» Брессона, считавшего, что в каждом событии есть решающий момент, который позволяет проявить смысл события и выстроить

фотографическую форму.

Ниже представлен снимок озера Лугу в Лицзяне, Юньнань. Лучший интервал для съемки заходящего солнца длится всего десять минут, причем солнце постоянно смещается. Поэтому, чтобы сделать хороший снимок, рекомендуется включить покадровую съемку, либо сделать несколько снимков, а затем выбрать лучший.

Надо сказать, что эпоха классиков, Анри Картье Брессона и Анселя Адамса давно прошла, и молодые фотографы, родившиеся после 1985 года, развиваются уже в другом мире, иной художественной среде, своим естественным образом.

Рассмотрим, на что они обращают внимание, какое влияние это окажет на современную китайскую фотографию, художественную литературу, реальность, исследования и размышления, кросс-медийные эксперименты, повлияют ли эти новые возможности на направление развития современной китайской фотографии.

Фотография пришла в Китай во времена династии Цин, а вступление Китая в современную фотографию обычно началось с кинофестиваля в апреле 1979 года. До сих пор китайская современная фотография постепенно вошла в художественные музеи от фотографии до изображений и стала неотъемлемой частью современного искусства. В то же время разностороннее изучение фотографическими средствами массовой информации молодыми фотографами и их внимание к современным социальным проблемам также последовательно выходят на сцену международных фестивалей искусства и фестивалей фотографии.

У рожденных после 1985 года фотохудожников — в приоритете информация, это люди информационной эпохи. Большинство из них — выходцы из художественных школ или исследователи с профессиональным фотографическим образованием. По сравнению с фотографами 1970-х годов рождения или 1980-х, пост-85-е уделяют больше внимания своим собственным

ощущениям в предмете обсуждения. Что касается творческих техник, молодые фотографы готовы к кросс-медийной и междисциплинарной интеграции, инсталляции, тексту и т.д. Видео, каллиграфия, биоинженерия, наука — все это перешло на их полигон искусства.

В 2016 году родился фотопроект «Естественноый рост» (“Natural Growth”) с участием сотен китайских фотографов, родившихся после 1985 года, ставший новой движущей силой в современной китайской фотографии.

Фотографический проект «Естественный рост» родился на Международной выставке фотографии в Пинъяо[144] в 2016 году. Куратор г-н Цуй Бо взял Ли Гуанбо и других молодых фотографов для планирования с октября, и проект был официально запущен в начале 2017 года. Появились программа интервью с молодыми фотографами в прямом эфире, программа благотворительной резиденции Xiaba, программа художественных выставок и программа библиографических публикаций. По этой причине собрались сотни молодых фотографов 1985 года рождения. У них очень разные стили, они любят думать и преданы фотоискусству.

Проект (выставки и издание) разделен на три части: общество, личность и эксперимент[145].

1 .Социальный ландшафт и повседневная жизнь[146]

Традиционная документальная фотография больше не может удовлетворять растущие потребности людей в обществе потребления. Молодые фотографы начали брать на себя новую социальную ответственность, то есть искать настоящий пейзаж, который не был отчужден в эпоху растворения всего.

В картине Цай Инли «Кусочек земли и океана» изображен

---

[144] Первый официальный Международный фестиваль фотографии в Пиньяо состоялся в 2001 г.

[145] Natural Growth. Естественный рост: анализ примеров сотен китайских фотографов после 85 г. 》Том первый, Цуй Бо и Ли Гуанбо, Издательство Китайской Фотографии

[146] Развитие современной фотографии, фотодизайна невозможно без развития новых стратегий музейно-выставочной деятельности, поиска места и роли комплексных фотографических произведений и фотоинсталляций в культуре и социуме. Данной теме посвящена статья автора: Гэ Сяофан. Исследование стратегий экспонирования фотоискусства и взаимодействия с публикой в фотомузеях России и Китая.// Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. № 4, С. 92-110.

быстрорастущий город, окруженный столицей и сельской местностью, в сочетании с фотографиями. Прозрачный и абсурдный социальный ландшафт визуально неудобен, и это несовместимо с землей. Иностранная культура совпадает с этой культурой, друг с другом.

По сравнению с великим повествованием Цая Инли, Ли Хэнлян уделяет больше внимания тонким совпадениям в потоке. Зубчатые реликвии представляют собой серию романов, оставленных повседневной жизнью, здесь проецируется юмор фотографа, реальность и сюрреалистичность размываются, а зрители вызывают потерянный интерес из-за случайных совпадений.

Картина Ли Хунцяна «Горы через реку» создана фотографом, который прошел более 20 000 километров вдоль реки. Реки Янцзы и Желтые реки, сельскохозяйственная цивилизация, в которой выросли сотни миллионов людей, постепенно стали вспомогательной ролью в современных городах. Фотограф был глубоко уязвлен промышленно загрязненными горами и реками, пытаясь облегчить печаль от того, что он был сторонним наблюдателем, с помощью изображений. В уединенной прогулке и колебаниях фотография воплощает прекрасное чувство ритуала, опосредовав беспомощность реальности с юмором и преувеличениями.

2. Путь самопознания

Когда объектив переходил от внешнего пейзажа к внутреннему наблюдению фотографа, один за другим появлялись странные миры. Лю Чэньюй

«Человек, которого нет» использует селфи, чтобы подтвердить существование онтологии. Обнаженные цветы, размытый туман и ветер создают духовное пространство, чувствительное, неполноценное и параноидальное. Художник полон неуверенности в существовании своего «я», и желание быть узнаваемым, и хрупкая и нежная красота предстают в прямом эфире одновременно, эпатируя неподготовленную публику.

Путешествие Цзян Лэйлея проходило через его родной город в

реальности и в памяти. Поджигатели, пустой кинотеатр под открытым небом, люди на пляже и плавающая одежда в «Ху не возвращается» — все пропитано одиночеством. Родной город — это дорога без конца. Для нас держаться подальше и идти пешком вечно, а возвращение — просто ложное предложение.

Это также было о ностальгии и воспоминаниях, Ван Ишань сфокусировал камеру на своей семье. «Гора Сюми» — это полуигровый документальный фильм, в котором он вновь посетил место, где жили его родители, вложил свою жизнь в предыдущий опыт своей семьи и таким образом получил новый опыт семейной жизни. Родной город и чужая земля кажутся темой, от которой молодые фотографы не могут избежать. Откуда взялась эта потерянная тоска по дому и как ее облегчить, фотография, кажется, дает визуальную возможность.

Работа Шэнь Сяои указывает на стереотипный образ, созданный женскими персонажами в текущих фильмах и телесериалах. Независимо от того, насколько сексуальна, очаровательна и чиста героиня, финальный финал, как правило, представляет собой идеальную пассивность и слабость с мужской точки зрения. Фотограф использовал технику режиссуры и позирования, простирающуюся от первоначального имитации кино- и телевизионных работ до построения визуального инерционного шаблона. «Ожидание в одиночестве» — это драматическая повседневная жизнь, а также книга с картинками о китаянках той эпохи.

В разделе «Я» фотографы показали свой путь самоанализа, некоторые из них передавали эмоции, некоторые возвращались в семью, некоторые фокусировались на идентичности и гендере, а также на взаимном отражении духовного и материального мира. Они не стесняются перипетий своего сердца и общаются с аудиторией прямым и откровенным художественным языком, который добавляет еще один пласт фотографии, то есть фотограф стремится к примирению с самим собой в процессе диалога с внешним миром. Мир.

3. Эксперимент как одна из тенденций развития.

Помимо исследования окружающего мира и своего собственного

внутреннего мира, еще одна тема привлекает внимание молодых фотографов, — это онтологическая природа фотографии. Традиционное восприятие фотография конца XX века публикой относит ее к средству коммуникации, которое объединяет три функции: новостное документальное кино, концептуальное искусство и коммерческую пропаганду. Но такого определения далеко не достаточно с современной точки зрения. С одной стороны, фотография как художественная среда может измерять и отражать характеристики различных художественных техник и направление развития современного искусства в интеграции с другими формами искусства и науки. Данные биология, физики и химии, концепции философия, социология, история и литературы - также входят в состав междисциплинарных творений. С другой стороны, фотография как своего рода наглядное свидетельство, слепок времени и пространства, сталкивая одновременное существование прошлого и настоящего, намечает вектор определения и конструирования будущего.

«Крупица поэмы» Цзэн Жуй сочетает в себе каллиграфию и фотографию с ритуальным письмом и перемещается в узкое пространство экспонирования в чужой стране. Художник превращает волнения, распространяющиеся в эмоциях, в физические образы. Долгая практика поиска единственного мазка в живописи и создания одной станковой картины заменилась другим способом художественного творчества. Каллиграфическое письмо плюс фотография сформировали новое эмоциональное напряжение, поставив зрителя лицом к лицу с культурой и дав новую веру и надежду.

Се Гуйсян записал жизнь тутового шелкопряда, короткую, продолжавшуюся 49 дней, используя тело шелкопряда в качестве основы для своего произведения, а также методы экспонирования в синей гамме и визуализации физических теней. В таких произведениях жизнь и смерть украшаются поэзией, и люди переживают визуальный опыт с точки зрения Бога, но быстро включают сюда и свой собственный опыт. Таким образом, «49 дней» наделены интерпретацией разнообразия жизни, которая также представляет

собой визуальный опыт, выходящий далеко за рамки традиционной фотографии.

По сравнению со смешанными экспериментами между фотографией и другими средствами массовой информации, в "Zona Rossa" Чен Хайшу также используются различные техники. С фотографиями, фрагментами пленки и текстами он представил отчет о вулкане Везувий путем полевых исследований, воссоздавая возможную опасность. Вовлечение фотографии в жизнь общества больше не является чем-то новым. Естествознание и история региона могут легко стать предметом внимания фотографов с точки зрения самовыражения, способа вмешательства в течение жизни, ожидаемого эффекта, представления проблемы или решения. Для творческой молодежи эти вопросы также ставят новые проблемы для творческих поисков.

Судный день всегда был предметом беспокойства художников. Кто мы?

Куда мы направляемся? Проект «23:47» Ху Чжаовэй представляет собой игровой виртуальный мир: войны, население и экологические кризисы вызвали вымирание человечества, и в таком обществе после катастроф рушится порядок, теряются вера и мораль. Это пророчество, больше похоже на притчу: что мы принесли, что осталось, что было потеряно, что было разрушено, как нам жить? В конце работы художник дал благовидный ответ: «Как бы плохо ни складывались дела, люди всегда могут выбирать».

Кроме того, есть много молодых фотографов, которые одержимы исследованием самой фотографии, взаимосвязью между фотографией и социальной символизацией, означающим и означающим в фотографии и текстовыми характеристиками фотографии. Будь то общество, себя или эксперимент, у молодых фотографов «Natural Growth» есть что-то общее, то есть страсть, настойчивость и размышления. На плодородной почве свободного искусства варварские пост-85 готовы к «взлету», неся более искренние возможности для современной китайской фотографии.

Заключение

Столкновение живописи как традиционного искусства с технологическими новшествами в век фото и видео неизбежно. Масляная живопись, этот древний и в то же время развивающийся вид искусства, с учетом особенностей применяемых в нем материалов и техник, сохраняет огромный потенциал для творческого самовыражения современного художника. Оба вида искусств обогащают и развивают средства художественной выразительности фотографики и фотодизайна[147].

В связи с ускорением социальных изменений и постоянным появлением новых технологий и идей рассуждать об определенной тенденции в развитии масляной живописи пока преждевременно. Однако, сравнивая различные периоды и анализируя динамическую взаимосвязь между цветом в масляной живописи и цветом в фотографии, можно говорить о том, что оба вида искусства динамично развиваются, вольно или невольно сливаясь с другими художественными и социальными течениями, но при этом сохраняя свои уникальные особенности. Эту тенденцию можно считать основополагающей для любого вида искусства, пребывающего в непрерывном становлении.

В системе изобразительных искусств живопись и фотография являются одновременно актуальными видами искусства. Они не обладают возможностями временных видов искусства (кино, театр, литература, музыка, хотя и стремятся к синтезу с ними), это как их ограничение, так и их отличительная черта. Однако коннотации точек восприятия времени в живописи и фотографии различны.

Момент живописи состоит в том, что художник сжимает моменты в разное время, чтобы сформировать картину, полную мысли и искусства, и этот процесс состоит из множества мгновенных фрагментов, пережитых

[147] Тема взаимоотношений живописи, фотографии, фотографики и фотодизайна более подробно рассмотрена в статье: А.Н.Лаврентьев, Гэ Сяофан. От фотографики - к фотодизайну.// Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры. 2025. № 3, С. 22-35.

художником в ходе работы над произведением. То есть пространство живописи содержит мгновенную коллекцию бесчисленных различных периодов в жизни, является точкой сжатия времени, содержит большое количество скрытых возможностей и заполнено мгновенным напряжением. В фотографии существенным оказывается момент выбора времени для создания отдельного снимка, но возможность интеграции в изображение информации, взятой из других областей – гораздо шире, использую принципы наплыва, монтажа, многократной экспозиции, включая и традиционные живописные и графические инструменты. К тому же, возможность создания тиражируемых серий, подчиненных общему формально-композиционному замыслу, тематике и используемому материалу из других областей деятельности – гораздо шире, чем у традиционной станковой живописи. И этот временной фактор серийности широко востребован в современном графическом дизайне, что определило и серийный подход к созданию произведений фотографики и фотодизайна.

Живопись способствовала производству фотографических медиа.

Искусство исходит из жизни, и в то же время оно больше жизни. Это широко известное изречение в значительной степени определяет, чем искусство отличается от реальности, в чем заключается его уникальное творческое действие. Как ожидается, реализм и даже гиперреализм будут преобладать в китайской масляной живописи в течение длительного времени. Эти направления четко отделяют себя от фотографии, поскольку живопись – это, так сказать, «ручная работа», неповторимость которой достигается за счет возможности делать избирательные акценты в содержании произведения, в полной мере реализуя субъективный взгляд художника.

Скорее всего, по мере развития постмодернистского и постинформационного общества роль технологий будет только расти, и одновременно с новыми творческими решениями в традиционной масляной живописи будет активно продолжаться поиск новых взаимосвязей и способов выражения зрительных образов в условиях развивающейся технологической

реальности. С точки зрения формы выражения эти процессы, как и прежде, будут носить революционный характер.

В эпоху постмодернизма и компьютерных медиа само фотоизображение становится объектом проектирования. В этом процессе задействованы все основные принципы и методы дизайна: функциональный, потребительский и средовой анализ, эксперименты с технологиями и формами, тиражирование, маркетинг. При этом цвет используется в системе многоуровневых референсов. Повторяя цвета традиционной живописи и цветовой баланс в фотокомпозиции, созданные на основе современной тематики, имитируя живопись. В свою очередь, живопись мутирует в фотореализм

Можно также предположить, что творческие эксперименты колористов (приверженцев цвета) в этой области не станут следовать проторенными тропами, но будут заводить художников и в абстракцию, и в фотореализм, и в арт- конструктивизм – возможно, даже с добавлением элементов локального народного творчества – что, без сомнения, станет предметом дальнейшего изучения.

Современный дизайн и искусство активно взаимодействуют, нарушая привычные границы технологичности, функциональности, контекстов, стараясь передать средствами цвета, пространства и формы трудноуловимые эмоциональные состояния, вызвать эмпатию у зрителя и пользователя, проявляя интерес к использованию всех доступных современному человеку органов чувств, вплоть до вовлечения в виртуальное пространство. И поле взаимодействия живописи и фотографии в аспекте используемых техник и технологий работы с цветом предоставляет для дизайнера широкую палитру выразительных средств.

Эта палитра оказывается универсальной – как для решения пространственно- средовых, так и коммуникативно-графических задач.

Авторизованный перевод с китайского

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Аверьянова О.Н. Фотография как материал искусства. Способы манипуляции с фотографической реальностью у Ман Рея: комбинирование практик. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2017, №2, ч. 2. С.204-222.

2. Аверьянова О.Н., Чмырева И.Ю.. Очерки по истории российской фотографии. — М.: Индрик, 2016

3. Аверьянова О.Н. Фотография | Живопись — век XIX. От сюжета к содержанию. – М.: Эксмо, 2022. – 416 с.

4. Альберти Л. Б. Сб. статей / Отв. ред. В.Н. Лазарев; Научный совет по истории мировой культуры, Академия наук СССР. — М.: Наука, 1977.

5. Антология советской фотографии. 1917-1940. — М.: Планета, 1986. —264 с.

6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. –392 с.

7. Бесчастнов П.Н. Текстильный фоторисунок. История и методика проектирования. — М.: Московский гос. Текстильный ун-т им. А.Н.Косыгина, 2007.

8. Брайд У. Гармония цвета. Новое руководство по созданию цветовых комбинаций. — М.: Астрель, 2005. — 160 с.

9. Брызгов Н.В. Физик Ф.Ф.Петрушевский и его лекции о цвете для художников-передвижников. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. М., 2020, №2. С.170-179.

10. Беньямин Вальтер. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. [Текст] : избранные эссе / Вальтер Беньямин ; [предисловие, составление, перевод и примечания С. А. Ромашко] ; Немецкий культурный центр имени Гете. — М.: Медиум, 1996. — 239 с,

11. Будник А.В. Коллаж и фотомонтаж в кинорекламе вуфку. международный научно-исследовательский журнал, no. 7-4 (38), 2015, pp. 19-21.

12. Васильев А.В. Концепт-арт в кино: законы живописи в дизайне // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2022. — № 1. — Часть 2. — С. 281–291.

13. Гаранина С.П. Российская империя в цветных фотографиях С.М. Прокудина-Горского. — М.: Красивая Книга, 2006.

14. Голубева О.Л. Основы композиции. — М.: Изобразительное искусство, 2001. — 120 с.

15. Гэ Сяофан. К анализу технологических параллелей живописи и фотографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2021, №3, ч. 2. С. 185–194.

16. Гэ Сяофан. Использование мотивов и колорита традиционной китайской живописи в современном китайском фотоискусстве. // Россия-Китай. Диалог пластических искусств. Материалы международной научной конференции. — М.: МГХПА им. С.Г.Строганова. 2022. С.580-587.

17. Гэ Сяофан. Влияние живописи на эстетику фотоискусства XIX века. – Проба пера 2020. Тезисы конкурсных научных работ студентов, аспирантов и молодых преподавателей. — Москва: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. С. 50–53.

18. Гэ Сяофан, Лаврентьев А.Н. Влияние новых технологий на использование цвета в творческой фотографии. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова. 2023. № 2, часть 2. С. 12-19.

19. Гэ Сяофан, Лаврентьев А.Н. Субъективная фотография и особенности развития искусства 1950-1970-х годов. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова. 2023 №3, ч. 3. С. 124-132.

20. Гэ Сяофан. Исследование стратегий экспонирования фотоискусства и взаимодействия с публикой в фотомузеях России и Китая. // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова Пространство культуры. 2025.

— №4. С. 102-110.

21. Гэ Сяофан. Пропектный подход в исследовании реальности и некоторые тендеции развития современной китайской фотографии. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г.Строганова. 2026 №3, ч. 2. С. 586-592.

22. Дмитриева А.А. Голландская живопись XVII в. и камера-обскура. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. Том 15, вып. 1. 2014. С.268-273. Дмитриева А.А. Бытовой жанр делфтской школы живописи 1650-х – 1690-х гг. Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012.

23. Дневник Делакруа. Редакция и предисловие М.Алпатова. – М.: издание Академии Художеств, 1961. Т.1. – 454 с.

24. Домасев М.В. Цвет, управление цветом, цветовые расчеты и измерения [Текст] / М.В. Домасев, С.П. Гнатюк. — Санкт-Петербург; Москва; Нижний Новгород: Питер, 2009. — 217, [7] с.: фот. цв. — (Учебный курс).

25. Евгенов С. Дагерр, Ньепс, Тальбот. // Советское фото, 1939, №1, с. 6–11.

26. Жарковский Дж. Вглядываясь в фотографии. 100 снимков из коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке. Издание на русском языке к выставке в ГМИИ им. А.С. Пушкина). Нью-Йорк, 2003. – 216 с.

27. Клепиков П. Бромомасло. Бромомасло-перенос. // Фотограф. Журнал правтической фотографии. 1927, №1-2. С.24.

28. Клепиков П. Бромомасло. (Продолжение). // Фотограф. Журнал правтической фотографии. 1927, №3-4. С.95.

29. Красикова К.В. Фотография в современной цифровой культуре: новая версия живописи // Этюды культуры-2017: материалы Международной научно- практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, Томск, 20 апреля 2017 г. / под редакцией Э.И. Черняка. — Томск: Издательство Томского университета, 2017. — С. 179–185.

30. Кулешов В.В. Роль автора в цифровом искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. — 2015. — № 3. — С. 349–358.

31. Лаврентьев Александр. Лаборатория конструктивизма. – М.: ГрантЪ, 2000. 256 с.

32. Лаврентьев А.Н. Фотографика в системе образования дизайнера-графика. //Декоративное искусство и предметно-пространственная среда./Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г.Строганова. – МГХПА, 2015. - №3. С.14-28

33. Лаврентьев А.Н., Гэ Сяофан. К анализу технологических параллелей живописи и фотографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 2021, №3, ч. 2. С. 185–194.

34. Лаврентьев А.Н., Гэ Сяофан. Влияние новых технологий на использование цвета в творческой фотографии. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2023. № 2, часть 2. С. 12-19.

35. Лаврентьев А.Н. История дизайна: учебное пособие. — Москва: Гардарики, 2007. — 303 с.: ил.

36. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2005. – 296 с.

37. Логинов Алексей. Русская пикториальная фотография. – Пикториальная фотография в России. 1890-1920-е годы. Каталог выставки. – М.: Арт-Родник, 2002.

38. Митчел Э. Фотография / А. Г. Симонов. — М.: Мир, 1988. — 420 с.

39. Моголи-Наги Л. Живопись или фотография. — М.: Акц. об-во Огонек, 1929. – 88 с.

40. Морозов С.А. Фотография как искусство. М.: Знание, 1970. – 64 с.

41. Морозов С.А. Фотография среди искусств. М.: Планета, 1971. – 104 с.

42. Морозов Сергей. Творческая фотография. Издание второе,

исправленное. - М.: Планета, 1986.

43. Надеждин Н.Я. Анри Картье-Брессон. Решающий момент. М., 2011.- 192 с.

44. Никулин Н.Н. Золотой век нидерландской живописи. XV век. — М.: Изобразительное искусство, 1981–1982 гг.

45. Погорелый С.Е. Секреты компьютерного дизайна [Текст] / С.Е. Погорелый. — Москва: Эксмо, 2010. — 304 с.: цв. ил. + 1 эл. опт. диск (DVD-ROM).

46. Свидерская М.И. Караваджо: Первый современный художник. Проблемный очерк. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. — 240 с.

47. Сонтаг С. О фотографии. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.

48. Стигнеев. В., Липков А. Мир фотографии. — М.: Планета, 1989. — 240с.

49. Стигнев В.Т. Век фотографии. 1894-1994. Очерки истории отечественной фотографии. — М.: ГИИ, КомКнига, 2005. — 392 с.

50. Петров Н. Может ли фотография служить методом искусства? // Вестник фотографии. 1912. №3. С.203.

51. Поллак П. Из истории фотографии. — М.: Планета. 1983. — 176 с.

52. Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусств. Общая теория перспективы. — М.: Наука, 1986. — 256 с.

53. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. В двух книгах. Книга 1— М.: «Архитектура-С». 2008.

54.Сидоренко В.Ф., Саморукова К.Р. Пути развития фотографики // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.— 2012. — № 4. — С. 12–17.

55.Стигнеев В.Т. Век фотографии. 1894–1994. — Москва: КомКнига, 2005. С. 217-230 — 392 с.

56.Трапани А. О светописи. // Вестник фотографии. 1914. №3. С.67.

57.Тугендхольд Я. Эдгар Дега и его искусство. М., 1922. — 128 с.

58.Фадеева Т.Е. Феномен постинтернет-арта: художественные стратегии и место в поле современного искусства // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2023. Т. 19. № 1. С. 57-65.

59.Фоменко А.Н. Монтаж, фактография, эпос: Производственное движение в фотографии. — СПб: Изд-во СПбГУ, 2007. — 372 с.

60.Фотографическая история. 1840-1950. Из фондов Российского государственного архива литературы и искусства. — М.: Арт Волхонка, 2023. – 344 с. Вступительная статья И.Ю.Чмыревой.

61.Фотография. Проблемы поэтики. Составитель В.Т.Стигнеев. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 296 с.

62.Фризо Мишель. Новая история фотографии = Nouvelle Histoire de la Photographie / А. Г. Наследников, А. В. Шестаков. — СПб.: Machina, 2008. — 337 с.

63.Хаггинс Б., Проберт Ян. Сюрреализм в цифровой фотографии (Фотография как искусство). Пер. с англ. — М.: Омега-Пресс, 2005. — 192 с.

64.Хартфильд Джон. Монография. Авторы текста С.Третьяков и С.Телингатер. — М.: Огиз, Государственное издательство изобразительных искусств, 1936. — 80 с.

65.Хеджкоу Дж. Новое руководство по фотографии. — М.: АСТ. Астрель. 2005. — 416 с.

66.Чегодаев А.Д. Джон Констебль. — М., 1968. — 300 с.

67.Ченнини Ч. Трактат о живописи. XIV–XV вв. М.: Огиз-Изогиз, 1933. — 140 с.

68.Черневич Е.В. Возможности фотографии. // Техническая эстетика, 1982, №6, с.8.

69.Хан-Магомедов С.О. Книжная серия «Кумиры авангарда. Лазарь Лисицкий» — М.: С.Э.Гордеев, 2011, — 272 с.

70.Хренов Н. Фотография в контексте культуры // Фотография: Проблемы поэтики. — Москва: Издательство ЛКИ, 2008. С.225 — 296 с.

Литература на китайском языке

71.Беньямин Вальтер (Германия). Краткая история фотографии, В эпоху угасающего света: Бенджамин об искусстве [M]. Перевод Сюй Цилин и Линь Чжимин, Гуйлинь: Издательство Гуансиского нормального университета, 2004. 本雅明·瓦尔特（德国）《迎向灵光消逝的年代：本雅明论艺术》[M]。许绮玲、林志明译，桂林：广西师范大学出版社，2004 年.

72.Бодрийяр Жан. (франц.) Общество потребления [M]. Перевод Лю Чэнфу и Куань Чжиган, Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2000. 让·波德里亚 (法）《消费社会》[M]. 刘成富、全志刚译，南京：南京大学出版社， 2001 年.

73.Ван Цзечжи: «Живопись и фотография » [ДЖ], «Орел», июнь 1936 года, № 6, стр. 31. 王洁之《绘画与摄影》[J]，《飞鹰》，1936 年 6 月，第 6 期，第 31 页.

74.Ван Чуань, Дай Лу. От фотографии к планированию - интервью с профессором Ван Чуанем, директором отдела планирования развития Центральной академии изящных искусств. // Исследования в области изобразительного искусства. 2017, № 3. С. 29-31.王川,戴陆.从摄影到规划——中央美术学院发展规划处处长王川教授访谈.美 术研究.03(2017):29-31.

75.Ву Хун. Сорок лет современной китайской фотографии.// Современные художники. 2020, № 5, с. 92. 巫鸿.中国当代摄影四十年.当代美术家 .05(2020):92

76.Вэньшэн Ч. Значение новой художественной категории «Цифровая творческая фотография» в эпоху цифровых технологий // Литература и искусство.— 2017. — № 9. — С. 186.张文胜 《数码时代建立 "数码创意摄影 " 新艺术门类的 意义》[j]. 大众文艺，2017 年第 9 期，第 186 页.

77.Вэй Наньчан: «Разговор о живописи и фотографии» [J], «Ифэн», июль 1935 г., том 3, выпуск 7, стр. 74. 魏南昌 《谈谈绘画与摄影》[J]，《艺风》，1935 年 7 月，第 3 卷第 7 期，第 74 页.

78.Гао Вэйсян: «В чем разница между фотографиями и картинами» [J], «Линлун», май 1931 г., № 9, стр. 314. 高维祥 《照片与图画有何区别》 [J]，《玲珑》，1931 年 5 月，第 1 卷第 9 期，第 314 页.

79.Гомбрих Э.Г. История искусства [M]. Наньнин: Издательство художественной литературы Гуанси, 2013. С. 342. Перевод Фань Цзинчжун. (英)E· H· 贡布里希著 . 范景中译 . 艺术的故事 [M]. 南宁:广 西美术出版社， 2013 :342

80.Гу Чжэн. Между реальностью и памятью - китайская документальная фотография в 1990-е годы [J]. Китайская фотография, 2001. 5. С. 40. 顾铮 《在现实与记忆之间—20 世纪 90 年代的中国纪实摄影》 [J]. 《中国摄影》，2001 年第 5 期，第 40 页.

81.Гу Чжэн. История мировой фотографии [M]. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии, 2005: 1, 2. 顾铮 《世界摄影史》[M]. 杭州：浙江摄影出版社，2006 年.

82.Гу Чжэн. Фотография - Общество - Космос [M]. Шанхай: Шанхайское издательство статей "Цзиньсю", 2010. 顾铮《摄影·社会·空间》[M]. 上海：上海锦绣文章出版社，2010 年.

83.Гу Чжэн. Поворот века: Визуальная память о социальных изменениях в Китае [M]. Пекин: Издательство "Хуася", 2004. 顾铮 《世纪转身--中国社会变迁的视觉记忆》[M]. 北京：华夏出版社，2004 年.

84.Дурден Марк. Современная фотография: искусство изображения с 1960 года [M]. Пекин: Издательство художественной фотографии Пекина, 2015. С. 414. Перевод Люань Чжичао, Чжоу Ян, Ло Чэнь. (英)马 克 · 德 登 著 . 栾 志 超 ,

周仰， 罗 晨 译 . 今 日摄影:1960 年以来的影像艺术 [M]. 北京:北京美术摄影出 版社， 2015 :414

85.Ифэн Ж. Почему цифровые камеры могут делать цветные фотографии? // Китайская фотография. — 2015. — № 12. — С. 120–122. 阮一峰《数码相机为何能拍出彩色照片？》[J]《中国摄影》2015 年第 12 期，第 120-122 页.

86.Лан Цзиншань. Выставка фотографий. Предисловие [J], изданние 1939 года. Цитирование по вторичным источникам из Лун Сяньцзу: «Собрание избранных произведений по эстетике искусства фотографии в новейшее время» [M], Пекин: Издательство китайского национального фотоискусства, 2015, стр.252. 郎静山《郎静山氏摄影展》[J]， 1939 年出版。引自龙熹祖《中国近代摄影 艺术美学文选》[M]， 北京 ： 中国民族摄影艺术出版社，2015 年，第 252 页.

87.Ли Ю, Гу Чонг, Си Чжаньцзюнь. Исследования характеристик цветопередачи цифровых камер. Наука и технология цвета — Тезисы второй Китайской академической конференции по печати и упаковке, 2012. — С. 7. 李煜、顾翀、司占军 《数码相机颜色复制性能的研究》[J]《颜色科学与技术--2012 第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要集》, 2012 年，第 32-33 页.

88.Ли Вэньцзи, Гуйлинь: Гуансиский нормальный университет, 2005. 阿瑟·罗思坦 (美）《纪实摄影》[M]. 李文吉译，桂林：广西师范大学出版社，2005 年.

89.Ли Лу. Вмешательство современной фотографии в живопись. // Журнал Нанкинского художественного института (Искусство и дизайн). 2019, № 6, с. 190-192. 李路.当代摄影对绘画的介入.南京艺术学院学报(美术与设计) .06 (2019): 190-192.

90.Ли Ю, Гу Чонг, Си Чжаньцзюнь. Исследования характеристик

цветопередачи цифровых камер. Наука и технология цвета — Тезисы второй Китайской академической конференции по печати и упаковке, Шеньчжэнь Южный научно-технологический университет, 2012 — С. 7. (李煜、顾翀、司占军. 数码相机色彩表现研究．色彩科学与技术——第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要, 2012: 7).

91.Лун Сяньцзу: «Собрание избранных произведений по эстетике искусства фотографии в новейшее время» [M], Пекин: Издательство китайского национального фотоискусства, 2015, стр. 133. 龙熹祖 《中国近代摄影艺术美学文选》[M]，北京：中国民族摄影艺术出版社，2015 年 5 月，第 133 页.

92.Лю Баньнун: «Баньнун о фотографии» [M], Пекин: Издательство китайской фотографии, 2000, с. 54. 刘半农 《半农谈影》[M]，北京：中国摄影出 版社，2000 年，第 54 页.

93.Руан Ичжун. Современная фотография: 17 новых поколений изображений. [M]. Пекин: Издательство "Китайская фотография", 1990. 阮 义忠 《当代摄影新锐：17 位影象新生代》[M]. 北京：中国摄影出版社，1990 年.

94.Руан Ичжун. (Ruan Yizhong). Визит Лю Чжэна [J]. Журнал фотографов. 2001. 12 (58) :4-5. 阮义忠《访问刘铮》 [J]. 《摄影家》2001 年. 12 (58) :4-5.

95.Саид В. Эдуард. Теория интеллектуалов [M]. Пекин: Книжный магазин "Саньлянь", 2002. 17-18, 25, 41. 爱德华·W· 萨义德（美） 《知识分子论》[M]. 单德兴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005 年. 第 17-18 页, 第 25 页, 第 41 页.

96.Сонтаг С. О фотографии. Перевод Хуанг Канран. Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 2010. 苏珊·桑塔格（美）《论摄影》[M]. 黄灿然译. 上海： 上海译文出版社，2010 年.

97.Сунь Липин. Разочарование китайское общество с 1990-х годов [M].

Пекин: Издательство литературы по общественным наукам, 2003.1-5. 孙立平《断裂--20 世纪 90 年代以来的中国社会》[M]. 北京：社会科学文献出版社，2003 年， 第 1-5 页.

98.Сюй Шици: «Фотография и живопись» [J], «Синьшэн», 1923, т. 1, № 4, стр. 4. 许士骐《摄影与绘画》[J]，《心声：妇女文苑》，1923 年，第 1 卷第 4 期，第 4 页.

99.У Цюн. Фотография как репрезентативная практика [M]. 2010 2-й Международный кинофестиваль имени Дали. Гонконг: China Book Press, 2010:253. 吴琼《摄影作为一种表征实践》， 来源： 雅昌艺术网， 2010 年 10 月 22 日 https://www.cpanet.org.cn/detail_news_98206.html

100.Урри Джон. (Е) Взгляд туриста [M]. Гуйлинь: Издательство Гуансиского нормального университета, 2009:204. 约翰·厄里（英）《游客凝视》[M]. 杨慧、赵玉中、王庆玲、刘永青译 桂林：广西师范大学出版社，2009 年，第 204 页.

101.Филлипс Кристофер (США). Магистериум фотографии [M]. Фотография - Общество - Космос. Шанхай: Шанхайское издательство "Цзиньсювэнь", 2010. стр.144. 克里斯多夫·菲利普斯（美）《摄影的裁判席》[M]. 施瀚涛译，收录在《摄影·社会·空间》. 顾铮主编.上海：上海文艺出版集团、上海锦绣文章出版社，2010 年，第 144 页.

102.Фэн Цзыкай: «Художественная фотография——Для друзей, которые могут фотографировать себя ——» [J], «Ибань», март 1927 года, том 2, № 3, стр.375. 丰子恺《美术的照相：给自己会照相的朋友们》[J]，《一般（上海 1926）》， 1927 年 3 月，第 2 卷第 3 期，第 375 页.

103.Хань Лэй. Автобиография [M]. Хань Лэй. Пекин: China Workers Press, 2004.6. 韩磊《韩磊》[M]. 北京：中国工人出版社，2004 年.

104.Хэ Инин. Современная пейзажная фотография в Китае.// Обзор шанхайского искусства。2016, № 4, с. 99-101.何伊宁.中国当代风景摄影面面观. 上海艺术评论 .04(2016):99-101.

105.Хэдэ С. Цифровые фотографии должны уменьшить постобработку // Материалы изображений. — 2004. — № 5. — С. 2–4. (徐和德. 数码照片最好减少后期处理 [J]. 影像材料, 2004 (05): 2–4).

106.Ху Босян: «Беседа о художественной фотографии» [J], «Тянь Пэн», декабрь 1928 г., т. 3, № 6, стр. 34. 胡伯翔 《美术摄影谈》[J]，《天鹏》，1928 年 12 月，第 3 卷，第 6 期，第 37 页.

107.Цяо Фанг. Исследование абстрактной фотографии в китайской современной фотографии. //Популярная литература и искусство.2016, № 2, с. 180. 乔芳.抽象摄影在中国当代摄影中的探究.大众文艺 .02(2016):180.

108.Чжао Ган. Новый пейзаж для новой эпохи: От «социального пейзажа» к «критическому пейзажу» // Китайский фотограф. 2015, № 7, с. 150-155.赵刚. 新时代的新风景:从”社会的风景”到”批判的风景”.中国摄影家 .07(2015):150-155.

109.Чжоу Шиянь. Moholy-Nagy II Общее экспериментирование и визуальное производство.//Новое искусство. 2019. № 40(01): С. 49-62. 周诗岩.莫霍利–纳吉II 总体实验与视觉生产[J].新美术,2019,40(01):49-62

110.Чэнь Чуаньлинь: «Искусство живописи и искусство фотографии» [J], Журнал фотографии, февраль 1935, т. 11, № 4, с. 72. 陈传霖 《绘画艺术和摄影艺术》[J]，《摄影画报》，1935 年 2 月，第 11 卷第 4 期，第 2 页.

111.Чжэн Маньцин: «Размышления о посещении выставки фотографии

Китайского общества» [N], «Шэньбао», 18 марта 1928 г., воскресенье. 郑曼青《参观华社摄影展览会之感想》[N]，《申报》，1928 年 3 月 18 日，星期日.

112. Чжоу Шоуцзюань: «Первый урок фотографии» [J], «Тяньпэн», декабрь 1928 года, том 3, № 6, стр. 33. 周瘦鹃《摄影第一课"》[J]，《天鹏》，1928 年 12 月，第 3 卷第 6 期，第 36 页.

113. Шэнь Синьсан: «Краткое введение в художественную фотографию» [J], «Чэньфэн», февраль 1934 г., № 3, стр. 28. 沈新三《美术摄影浅说》[J]，《晨风（上海 1933）》，1934 年 2 月，第 3 期，第 4 页.

114. Шэнь Минцзэ: «Фотография и живопись – чтение книги Эдварда Уэстона «Взгляд на фотографию с точки зрения фотографии», [J], «Китайская фотография», 1998, № 6, стр. 48. 沈明泽《摄影与绘画--读爱德华·韦斯顿的<按照摄影的方式看待摄影>》，[J]，《中国摄影》1998 年第 6 期，第 48 页.

115. Юань Дунпин. Из убежища - диалог между Сунь Цзинтяо, ЛюЧжэном и Кэ Дунпином [M]. Убежище. Пекин: Китайское издательство фотографии, 1996.6.袁冬平《走出精神病院—孙京涛、刘铮与袁冬平的对话》[M].《精神病院：袁冬平摄影集》北京：中国摄影出版社，1996 年

116. Юаньюань С. Исследование создания выразительных стилей в цифровой фотографии: диссертация на соискание степени магистра искусства. — Шаньдунский институт искусств и ремесел, 2010. — 103 с. 徐园园《数码摄影图片表现样式创作研究》[D]. 山东工艺美术学院, 2010 年，第 103 页.

117. Юэ Ж. «Истинный» цвет // Китайская фотография. — 2015. — № 12. —С. 119 (任悦. 真实的颜色[J]. 中国摄影, 2015. (12): 119). 任悦《真实的颜色》[J]. 中国摄影，2015 年第 12 期，第 119 页.

118. Ян Линцзи, Сунь Фуси, Консультант по искусству, 8. Сходство и различие между живописью и фотографией. // Ифэн, май 1935, т. 3, № 5, с. 126.

阎凌霁、孙 福熙 《艺术顾问：八、绘画与照相之异同》[J]，《艺风》，1935 年 5 月，第 3 卷第 5 期，第 126 页.

119. Natural Growth. Естественный рост: анализ примеров сотен китайских фотографов после 85 г. 》 Том первый, Цуй Бо и Ли Гуанбо，Издательство Китайской Фотографии. 崔波、黎光波《自然生长：百名 85 后中国摄影师个案剖析》第一卷[M].北京：中国摄影出版社，2017 年.

Литература на иностранных языках

120. Abstracte Fotografie. Herausgegeben von Thomas Kellein und Angela Lampe. — Ostfildern-Ruit: Hatje Canntz Verlag, 2000. — 240 s.

121. Chinese Photography. Twentieth century and beyond. Three Shadows Photography Art Centre, China Institute for Visual Studies, 2015. — 560 p.

122. Coke V.D. The painter and the photographer: From Delacroix to Warhall. Albuquerque : University of New Mexico press, 1972. – 324 p.

123. Emerson Peter Henry. Naturalistic Photography For Students of Art. – London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1889. / Peter Henry Emerson. Naturalistic Photography for Students of the Art: The Death of Naturalistic Photography. — New York: Arno Press, 1973

124. Ernst Haas. Color Photography. — New York: Abrams, 1989

125. Futurismo&Futurismi. A cura di Pontus Hulten. — Milan: Gruppo Editoriali Fabri Bom[piani, 1986. — 638 p.

126. Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation. — London, 1960. Русский перевод: Гомбрих Э. История искусства.— M., 2004.

127. Hockney David. Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters. — London: Thames & Hudson, 2006 — 328 p.

128. Lavrentiev, Alexander. Inventions from Photography: Light, Shadow and Optical Transformations. // Leonardo, vol. 27 no. 5, 1994, p. 383-386.

129. Man Ray. Objets de mon affection. Ptreface Jean-Hubert Martin. — Paris:

Philippe Sers, 1983.

130. Man Ray. Photographs. 1920-1934 Paris. (second edition). — New York, Random House. 1934.

131. Moholy-Nagy L. 60 fotos. Herausgegeben von Franz Roh. — Berlin: Klinkhardt&Biermann Verlag, 1930. — 6 s.

132. Newhall Beaumont. The History of Photography: from 1839 to the Present.—New York: Museum of mod. art, 1982. — 320 p.

133. Präkel D. The Fundamentals of Creative Photography. — AVA Publishing, 2010. — 208 p.

134. Senkin Sergei Yakovlevich. An explanatory note pertaining to the photo-fresco work program. — From Painting to Design. Russian Constructivist Art of the Twenties. Exhibition catalogue. — Cologne: Galerie Gmurzynska, 1981. – 312 c.

135. Sougez M.L., Pérez G. Diccionario de historia de la fotografía. — Madrid: Ediciones Cátedra, 2003. P. 43 — 425 c.

136. Sprung in die Zeit& Bewegungen und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfangen bis zu Gegenwart. — Berlin: Ars Nikolai, 1992. — 272 s.

137. The Art of Photography. 1839-1989. Edited by Mike Weaver. — London, New Heaven: Yale University Press, 1989. — 474 p.

138. Photography. The Whole Story. General editor Juloet Hacking, foreword by David Campany. — London, Thames and Hudson, 2012. — 576 p.

139. Un arma visual. Fotomontajes sovieticos 1917-1953. Catalogo. — Tenerife: Centro de Fotografia isla de Tenerife, Moscow House of Photography. 2008.

140. Yates Steve. IDEA Photographic: After Modernism. - IDEA Photographic: After Modernism. Exhibition catalogue. — Santa Fe, New Mexico: Museum of Fine Arts, Museum of New Mexico. 2002. — 152 p.

Интернет-ресурсы

141. Аверьянова Ольга Николаевна Между фотографией и искусством.

Некоторые аспекты публикации "Фотография - не искусство". Ман Рэй/Андре Бретон (1937) // Человек и культура. 2019. №3. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-fotografiey-i-iskusstvom-nekotorye-aspekty-publikatsii-fotografiya-ne-iskusstvo-man-rey-andre-breton-1937 (дата обращения: 14.04.2020).

142. Деникин А.А. Цифровая фотография и современное искусство [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.А. Деникин. — Электронные данные.Москва: Нестор-История, 2016. — 224 с. — URL: http://elibrary.ru/download/elibrary_27237508_13313424.pdf (дата обращения: 15.02.2023).

143. Дружинин Алексей. Развитие диорамного искусства на Западе и в Россиив первой трети XIX – начале XX века. https://sias.ru/upload/art/2013_3-4_446-477-druzhinin.pdf

144. Исследование новых характеристик фотографии в контексте средств массовой информации. URL: https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2016&filename=BDYX201604014&uniplatform=NZKPT&v=n1PTRLNrUOoY1YUuk9Ps6_oc9q51vLjIgugWiLQA4vx5LcDXuZWJ mEai8x8O5yYU

145. Кинематографическое начало в живописи Караваджо. Лекция Марии Свидерской. URL: https://postnauka.org/video/80307 (дата обращения 04.10.2021)

146. .Современное цифровое изобразительное искусство – происхождение, представление и характеристики. URL: https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CDFD&dbname=CDFDLAST2020&filename=1020604586.nh&uniplatform=NZKPT&v=hT_5XbEfnDLUWFoN9s57Y_N8yDxXgAwBJ7Kli60-RX0WHi4H0YZdJd8Vu0CF1laE

147. Сурков А.В. Искусство фотографии. Амбивалентность цифровой фиксации [Электронный ресурс] / А.В. Сурков // Известия Уральского федерального университета. Серия 1: Проблемы образования, науки и культуры.— 2015. — Том 141. — № 3. — С. 135–140. —

URL:http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/34931/1/iurp-2015-141-17.pdf (дата обращения: 14.08.2022).

148. Традиционная китайская фотография — Лан Цзиньшан. — URL: https://magazeta.com/lan-jingshan?ysclid=lzlc039iuf695993800 (дата обращения: 15.02.2023).

149. Осторожно, урбанизация: оригинальный фотопроект с социальной подоплекой от Yao Lu. URL: https://kulturologia.ru/blogs/270213/17936/?ysclid=lux48uy7mi405154227 (дата обращения 10.02.2020)

150. Применение фотографического искусства в современном графическом дизайне. URL: https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2017&filename=BZGC201624047&uniplatform=NZKPT&v=jCOrEOhn0P772q94zL4SmGK8o87JhGNUJobpXIqIeUAfIq-5scuwELBG2WwKhjS8

151. Художественный музей: вовлекайтесь в фотографию с исторической позиции. URL: https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2010&filename=WYYJ201008004&uniplatform=NZKPT&v=cQXwNB2gMBrE3f7r6D86TwuMYNIAgtCw5SNqZa5FEJihhLQfA6y8ve9064 QWOLB

152. Эволюция и строительство: китайская современная фотография (1976– 2010). URL: https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CDFD&dbname=CDFD1214&filename=1011232368.nh&uniplatform=NZKPT&v=NDnxrbmT5HVs-vG-pJoys7MtrqzadxhoaHSJFnnwwntTC4vzs0i7jVwTwEIRE_f8

153. Art Blart. Art Blart_art and cultural memory archive. URL: https://artblart.com/tag/ernst-haas-color-photography/ (дата обращения 18.12.2022).

154. Corresponding Associations: the Poetics and Limits of Photography as Dialogue. URL: https://schlr.cnki.net/zn/Detail/index/GARJ2019/STJD223EBA12B6733602216E02E9

B5CA1C70 (дата обращения: 18.05.2022).

155. Essay The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language, 2018. — URL: https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/ (дата обращения: 18.05.2022).

156. H. von Helmholtz. Handbuch der Physiologischen Optik, Bd. 3. Hamburg und Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1910, pp. 3–33. Русский перевод: Психология ощущений и восприятия. Хрестоматия по психологии. / Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Любимова, М.Б. Михалевской. М., 1999. URL: https://www.psychology-online.net/articles/doc-1208.html?ysclid=luzcu6vghd224827702 (дата обращения 09.03.2022).

157. Martha Rosler. Внутри, вокруг и послесловие: о документальной фотографии [M]. Фотография - Общество - Космос. Шанхай: Shanghai Jinxiu Article Press, 2010. 82.

158. Tīfentāle, A. Essay The Myth of Straight Photography: Sharp Focus as a Universal Language, 2018. — URL: https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/ (дата обращения: 18.05.2022).

159. Paul Strand on WNYC's Art In New York (Интервью Фрэнка Клейнхольца с Полом Стрэндом, 25.04.1945). URL: https://www.wnyc.org/story/paul-strand-wnycs-art-new-york/ (дата обращения 17.06.2022)

160. Photography and Environmental Activism: Visualising the Struggle Against Industrial Pollution. URL: https://schlr.cnki.net/zn/Detail/index/GARBLAST/STBD686B1BE9413C53F95F33BA8F1A4A5A16 (дата обращения 14.04.2023)

161. Photography after Postmodernism: Barthes, Stieglitz and the Art of Memory. URL: https://schlr.cnki.net/zn/Detail/index/GARBLAST/STBD1D76BBC6F15F1AF541747E E74E88E5C9 (дата обращения 18.11.2023)

俄罗斯联邦科学与高等教育部

联邦国家预算高等教育机构

斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学

关于手稿的权利

葛晓芳

从绘画到摄影与摄影设计：色彩作品的起源与图像创作的项目方法

（世界摄影艺术背景下的中国经验）

专业 5. 10. 3 艺术种类

（技术美学与设计）

博士学位论文

申请艺术学副博士学位

科学导师

艺术史博士，教授

拉夫连季耶夫 A.N.

莫斯科 2026

目录

引言

第一章. 绘画与摄影在早期摄影艺术萌芽阶段的相互关系演变及摄影创作中项目方法的诞生

1.1. 评论家、艺术史学家及艺术大师对绘画与摄影关系问题的看法

1.2. 架上绘画与摄影技术的对比分析

1.3. 画意主义作为在摄影中运用绘画艺术手法的初次尝试。色调与色阶

第二章. 20世纪艺术创作流派对摄影艺术作品色彩与光影美学以及摄影与摄影设计艺术表现手段的影响

2.1. 现代主义艺术构图探索在20世纪摄影艺术中的体现。光线、色彩、蒙太奇、视角

2.2. 主观摄影与新技术对艺术摄影中色彩运用的影响

2.3. 20世纪90年代的纪实摄影的概念

第三章. 数字时代摄影与绘画之间的关系。在摄影与摄影设计中运用色彩的艺术与构图特点

3.1. 20世纪末至21世纪初摄影中色彩运用的特点。新技术对创意摄影中色彩运用的影响

3.2. 20至21世纪摄影艺术中的中国传统绘画经验

3.3. 中国当代摄影。基于项目的现实研究经验及发展趋势

结论

参考文献

附录

引言

研究的现实意义。摄影与绘画之间关于在艺术创作、表现人类内心情感世界以及发展对世界的视觉理解方面孰优孰劣的争论，即使在数字技术时代，也依然持续。更重要的是，这种争论因现代数字技术在绘画、图形艺术以及作为艺术形式的摄影中的应用，而产生了新的问题。无论是绘画还是摄影，都同样成为了信息空间中可被复制、传播的对象，最终变成视觉信息的载体。

20世纪艺术领域的融合过程催生了许多混合的、综合性的艺术形式与分支，这些形式根据艺术家设定的目标（如实用性、架上艺术、信息宣传、广告、科研等）而有所不同。例如，基于摄影技术，出现了摄影绘画、摄影图形设计、摄影雕塑以及摄影设计等新艺术形式。

摄影图形设计与摄影设计是20世纪初，因印刷技术、摄影技术的发展以及大众媒体和通信中大量使用摄影图像而形成的跨领域艺术创作形式。

早在20世纪上半叶，随着出版社、宣传、展览展示以及后来的电子和数字媒体系统中对摄影图像的处理，促使人们发展了新的技能。这些技能基于剪辑、图像变形、色调调整与上色、转化为高对比度单色图像、处理光栅图像以及加入字体元素等原则。实质上，摄影图像越来越多地转变为一种视觉符号，成为一种通用化的标志语言。人工智能技术的发展更是使得基于语言描述指令创建通信系统所需的逼真图像成为可能。另一方面，在摄影作为媒介的近两百年历史中，不同时期的艺术家和设计师不断回归对色彩与图像处理的创作性技术和方法。这种探索体现在画意摄影、摄影绘画、摄影装置、摄影物体以及摄影图形设计等领域。这些尝试和实验为基于光学照片图像的商业、教育和信息项目奠定了基础。

这一方面在中国尤为重要，尤其是在21世纪初，中国涌现出一系列专门展示摄影艺术作品的平台，这些平台尝试将中国传统艺术的数百年乃至上千年的经验（特别是传统国画艺术经验），融入摄影艺术中。

博物馆和艺术学院正逐步成为摄影与多种艺术形式融合的研究中心，这些机构从设计的视角关注这一领域的问题，吸引了学术界与创意界的兴趣。位于杭州的中国美术学院成为了研究世界及俄罗斯摄影拼贴创作经验的中心之一， 这与其拥有设计博物馆和摄影博物馆有关。

这一方向的发展，推动了现代工业设计师和平面设计师的教育体系的革新，加入了专门的创意课程，用于掌握传统模拟与现代数字摄影技术。斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学，在过去25年的图形设计师的培训中，开设了独立的摄影图形设计课程。此外，俄罗斯国立科西金大学在纺织业设计师的培训课程中，也开设了广告摄影专业。

在2012至2016年间，根据“符合欧盟标准的俄罗斯创意数字艺术教育”国际项目（Tempus[1]计划）开发的内容，俄罗斯的合作院校（如斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学、俄罗斯国立人文大学、乌拉尔国家建筑与艺术大学、加加林国立技术大学等），将与摄影技术和摄影艺术相关的理论与实践课程纳入教学材料与辅导书中。类似的课程也在中国许多高校中开设，例如杭州中国美术学院或厦门理工学院。

---

[1] 符合欧盟标准的俄罗斯创新教育。国际科学会议材料。莫斯科，莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院，2016 年。

作为 Tempus 计划中编写的教材示例，可以列举如下：A.A.丹尼金，《数字摄影与现代艺术：人文院校学生教材》-莫斯科，TEMPUS/俄罗斯国立人文大学，2016 年。-第 224 页；A.H. 舒利卡,《图形设计中图像处理的特点》-莫斯科，TEMPUS/俄罗斯国立人文大学，2015 年。-第 202 页。

我们可以认同由俄罗斯国立科西金大学的V.F.西多连科教授为图形设计师开设的摄影课程中提出的观点，即摄影是摄影发展的一个现代阶段，其特点是融合了各种现代艺术形式，并使用了计算机图形工具[2]。此外，摄影图形设计还重新审视了几个世纪以来绘画在光与色方面运用的经验。

20世纪初，在多个学科的交汇点上诞生了一种新兴方向——摄影设计，它将摄影图像作为创作项目传播图像的基础素材。图形设计理论家E.V.切尔内维奇[3]认为，摄影设计师工作的独特之处在于以项目化的方式处理摄影图像，包括精心规划拍摄过程、对图像进行多层次处理，并整合到最终产品中，如封面、海报、广告、网页以及动画视频等。

同时，架上绘画在色彩处理、体积与空间造型方面的经验并未消失，依然对当代绘画与摄影产生着深远影响。

这包括色彩与光线处理的文化、形状、体积和空间的色彩表现原则，以及明暗造型的艺术手法。通过研究架上绘画与摄影之间的互动关系，我们可以更加清晰地认识到摄影与架上绘画各自的发展历程及其相互交融的轨迹。

在探讨摄影及摄影设计与传统艺术形式的互动关系时，我们特别关注油画技术，这主要基于以下几点缘由。

油画的技术突破性：油画的出现是写实表现世界的一项突破性技术，它使得艺术家能够长时间专注于创作，实现对现实场景的高度逼真再现，营造出强烈的视觉错觉感，同时运用广泛的艺术和技术手段。同样，摄影在视觉世界的

---

[2] V.F.西多连科，K.P. 萨莫鲁科娃,《摄影术的发展路径》// 装饰艺术与物品-空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报。-2012 年。-第 4 期。-第 12-17 页。

[3] E.B.切尔内维奇,《主题评论》//技术美学, 1982年, -第6期. -第8页。

表现上也带来了革命性的变革。

摄影与绘画的共同点：摄影和绘画不仅在视觉创作的特性上相似，还遵循共同的平面空间表现法则，同时在创作中对色彩的运用、色彩处理的技法上也有着一致性。油画中颜料的使用、多层技法、加法或减法色彩混合的方法，与摄影中的光学和物理化学过程有许多相似之处。

第三个原因在于，在摄影艺术的演变过程中，经常借鉴绘画的技术与手法，以增强摄影作品的“多义性”和“艺术性”。这一经验在利用人工智能工具生成照片级逼真图像时同样适用。

油画和摄影都属于依赖视觉感知的艺术形式。在这两种艺术形式中，色彩产生的效果都取决于人们对光与色之间相互关系的理解和感知。本文从多个角度对比了油画与摄影在色彩运用上的特点，分析了视觉形象的创造机制（相似点与差异点），并对两者间的相互借鉴与影响进行了动态分析。为此，研究首先从油画色彩的基础理论入手，通过文献研究，明确油画中色彩概念的本质， 并通过分析具体画家及其作品，揭示出摄影诞生前油画色彩的发展脉络。随后，文章分析了摄影与视频时代，油画与摄影之间的色彩关系；最后，通过对当代艺术家创作理念的研究，预测了摄影艺术、摄影设计以及油画未来发展的趋势。

研究现状。关于绘画与摄影之间关系的研究，历史悠久，从19世纪的文章到展览目录以及关于艺术家和摄影师创作的专著中对此问题的持续讨论，一直延续至今。

摄影艺术领域的文献资料浩如烟海，涵盖广泛。其中既有侧重于摄影艺术起源的历史文化研究（如Ｃ．Ａ.莫罗佐夫、彼得·波拉克、博蒙特·纽霍尔、

顾铮、И.Ю.奇米列娃、吴宏、沈新新、胡伯翔等）；也有针对个别摄影人物的研究（如О.Н.阿韦良诺娃、С.П.加拉尼娜、Н.Я.纳杰日金等）；还有探讨绘画与摄影相互关系的问题（如万德伦·科克、С.А.莫罗佐夫、魏南昌、高维祥等）。此外，还有关于技术创新（如厄尔·米切尔）、创作流派（如万德伦·科克）、展览目录（如迈克·韦弗、奥尔加·斯维布洛娃/莫斯科多媒体艺术博物馆），以及百科全书类的出版物。也有一些专著专门研究摄影艺术发展的不同阶段（如В.Т.斯蒂格涅夫、А.В.洛吉诺夫、А.Н.福缅科、米歇尔·弗里佐等）。

由于摄影作为一种艺术形式，与复制传播密切相关，历史理论、文化学以及社会文化领域的研究，对于探讨摄影在文化中的角色具有重要意义。这些研究还分析了摄影作为一种独特艺术形式的诗意特征（如瓦尔特·本雅明、苏珊·桑塔格、罗兰·巴特、В.Т.斯蒂格涅夫、Н.赫雷诺夫、巫鸿等）。

在实际应用中，需求量较大的还有翻译成多种语言的教学材料，包括：与设备、技术和模拟摄影工艺配方相关的内容；数字图像处理程序的操作指南， 以及彩色摄影的基础知识（如布莱德·威兰、М.В.多马谢夫、С.Е.波戈列洛夫、恩斯特·哈斯、J. 赫奇科、岳哲等）。

俄语文献中也积累了大量反映设计教育体系中摄影课程教学探索的教学与方法论资料（如П.Н.别斯恰斯特诺夫、В.Ф.西多连科、А.Н.拉夫连季耶夫、А.Г.普什卡列夫等）。

在俄语文献中，值得一提的是摄影史学家С.А. 莫罗佐夫的著作《俄罗斯艺术摄影》（1955年）、《观看的艺术》（1963年）、《摄影作为艺术》（ 1970年）以及《摄影与艺术之间》（1986年）。在这些书中，作者详细探

讨了摄影艺术的艺术起源，它与绘画和图形艺术的联系，以及画意摄影的早期尝试。这种对艺术交互的关注正是俄罗斯摄影艺术史的特点之一，许多摄影大师都是从绘画、建筑或设计等领域转向摄影的。例如，安德烈·卡雷林曾学习绘画，而著名新闻摄影大师鲍里斯·伊格纳托维奇也常常参考从绘画史。1920年代初，亚历山大·罗德琴科和埃尔·利西茨基也是多才多艺的艺术家。

2020年问世的学术著述中，奥·尼·阿韦里亚诺娃的专著《摄影|绘画——19世纪：从题材到内涵》[4]具有尤为突出的学术价值。该书开创性地对摄影与绘画在文化内涵与艺术构图层面的互动经验进行了比较研究，并系统考察了摄影艺术探索自身独特发展道路的历史进程——这一探索不仅重塑了绘画的发展轨迹，也对设计及新媒体等其他创意领域产生了深远影响。

世界摄影艺术的研究者，如彼得·波拉克（1983年）、朱丽叶·哈金（2012年）等人，也对绘画与摄影之间的互动和相响这一主题感兴趣。而到了20世纪末至21世纪初，研究者们则开始关注当下数字和后数字时代视觉文化的统一性。在这种统一性中，不同艺术形式的成就和技术特征逐渐融合。数字技术模糊了各种艺术形式之间的明确界限；许多工作都转向信息处理和算法；在摄影艺术、数字绘画和图形艺术中，经常使用相同类型的软件。

当代摄影艺术中的一般哲学与美学问题在苏珊·桑塔格、罗兰·巴特、亨利·瓦尔塔诺夫和瓦列里·斯蒂格涅夫的著作中得到了探讨。鲁道夫·阿恩海姆的《艺术与视觉感知》等著作在分析摄影艺术作品的构图时，发挥了重要作用。关于当代摄影艺术发展阶段的特点，在中国研究者顾铮（《当代摄影文化地图》）、鲍昆（《观看再观看：当代影像文化》）等人的作品中得到了研究。

[4]阿维里亚诺娃·O·N. 《摄影|绘画——19世纪：从题材到内涵》。——莫斯科：埃克斯莫出版社，2022年。——416页。

尽管已有大量的艺术学、历史文化、技术文献、教材、专著和文章，但色彩

与传统油画相互关联的特性仍是一个鲜有研究的话题。关于油画与摄影之间艺术技术交互的系统性分析，在中国摄影艺术、摄影和设计的背景下尚未展开。对于当代中国摄影艺术、摄影和设计而言，这一问题因中国油画在艺术和文化中的大规模发展、艺术家与图形设计师的活跃创作，以及展览与博物馆活动的频繁，具有特殊的意义。

研究目标与任务。本研究旨在追溯艺术摄影与架上绘画互动关系的形成脉络，将其置于摄影艺术与摄影设计发展的整体语境中加以考察，并深入分析艺术表现手段与技法方面的探索对视觉文化及设计艺术领域发展所产生的深远影响。

研究任务：

- 从光影与色彩运用的视角，追溯绘画与摄影视觉文化的历史渊源，阐明二者互动关系的内在机制；
- 对架上绘画与摄影的媒介技术展开比较分析，揭示两种艺术形式在表现手段与创作技法层面的互鉴与融合；
- 探析绘画、设计与摄影在构建视觉信息环境中的联系；
- 分析现代主义艺术探索对摄影艺术与图形设计中构图手法与艺术表现手段形成的影响；
- 揭示 21 世纪数字技术对创意摄影、摄影及设计中色彩运用的影响，并找出数字技术时代绘画与摄影的交汇点。

研究主题-摄影及摄影设计中色彩模拟技术的构图表征与艺术表现特征研究。

研究对象-艺术家、画家及摄影师的创作，重点研究他们如何在摄影与摄影设计中将色彩与光线作为主要艺术表现手段。

研究范围-研究范围包括时间范围（从 19 世纪初至今）、地理范围（俄罗斯、中国及欧洲国家）以及类型学范围（与研究对象和主题相关的各种类型）。

研究方法-本研究采用了艺术学分析法，包括对摄影艺术、摄影设计作品的图像学分析及其体裁特征的研究；对色彩与光线作为艺术表现手段的形式构图分析；对摄影艺术和绘画领域内某些艺术或技术创新出现的历史文化分析；以及在表现手法和技法互动的背景下对摄影艺术作品和油画作品的构图风格分析；还有对油画和摄影作品创作过程及技术色彩混合机制的工艺技术分析。

科学新颖性

本研究的科学新颖性在于，在艺术创作和油画技术的背景下，构建了摄影艺术、摄影和设计中色彩与光线运用的起源理论框架。本研究提出了摄影和设计处理图像时的项目化方法的原则，并对其进行了理论论证。首次在世界摄影发展的背景下审视了中国摄影艺术和摄影设计的历史，强调了数字技术时代绘画与摄影的交汇点，并揭示了中国当代摄影艺术中色彩运用的特定方向和趋势。

理论与实践意义

所构建的摄影艺术、摄影和设计的发展模式，强调了 20 世纪末至 21 世纪初艺术创作的重要方面，包括：艺术作品的复制与传播、技术（光学）工具的使用、与大众文化的积极互动以及创意经济与创意产业的兴起。

基于这项研究，可以策划展览来展现当代艺术创作过程的特色，同时可以为设计教育体系制定教学计划，强调艺术性与创造力，挖掘在当代摄影图形设计和摄影设计作品中色彩与空间环境建模的潜力。此外，这些成果还可用于展览、博物馆和公共空间环境的创意设计中。在这些领域中，摄影和设计已经占据了其应有的重要地位。

研究假设

摄影艺术与摄影设计中色彩的演变反映了 20 世纪末至 21 初全球艺术发展进程的特点，这一进程与创作中项目化方法的强化、色彩处理技术与工艺的相互借鉴、视觉艺术传播功能的激活以及视觉艺术融入文化体系、形成文化教育和社会项目紧密相关。

辩护观点

色彩在油画与摄影中具有共同的艺术原则，包括色调处理、色彩混合和色彩深度的运用。

摄影和设计作为现代平面设计中的独立方向，其形成与在绘画和图形技术领域中的不断探索和实验密不可分，这为这些摄影艺术类型的进一步发展

奠定了基础。

绘画（油画）为当代摄影艺术、摄影和设计提供了源源不断的形象、典故和创意载体，为摄影艺术通过图像将深厚的民族文化经验融入当代中国文化提供了无限可能。

符合专业规范

本论文符合当代视觉环境研究领域的专业方向要求，其中摄影与摄影设计在信息内容上占据重要地位。通过运用摄影技术，设计积极融入文化体系，而现代数字技术则在很大程度上依赖于对光学记录图像的处理，这些图像不仅应用于印刷品或屏幕展示，还用于创建展览空间。

具体而言，该研究符合以下专业方向要点：53.文化体系中的设计；56.信息环境设计；57.设计的传播方面；64.数字技术在设计中的应用：从设计到生产。

研究成果的验证

研究成果已在国际学术会议上发表，并收录于学术文集和合著专著中。基于这些研究成果，在厦门理工学院开发了摄影与摄影设计自主课程的教学大纲。围绕该研究课题，共撰写并发表了13篇论文，其中6篇刊载于俄罗斯联邦高等教育资格认证委员会（ＢＡＫ　ＲΦ）认定的同行评审学术期刊，该系列期刊为副博士及博士学位科研成果发布的指定载体。

在学术会议上的发言：

1.葛晓芳《伊万·巴尔谢夫斯基的宗教建筑摄影作品 定格的时光》// 国际科学会议论文集“言语与形象 基督教世界艺术中的过往时光与象征”- 莫斯科：斯特罗加诺夫莫斯科国立工艺院，2021 年，1月25日。

2. 葛晓芳《中国传统绘画的主题与色彩在当代中国摄影艺术中的运用》// 《俄罗斯-中国 造型艺术对话》国际科学会议论文集，2022 年，3 月 25 日，- 莫斯科：斯特罗加诺夫莫斯科国立工艺美院。

3. 葛晓芳《现代主义艺术对摄影艺术的影响——形式语言的多样性》// 《首届中俄论坛：艺术教育的理论与实践——当代挑战、传统与21世纪国家艺术教育体系》，2024 年, 10月10日-12日，-莫斯科：斯特罗加诺夫莫斯科国立工艺美院。

第一章. 摄影艺术诞生初期绘画与摄影的关系

1.1.评论家、艺术史学家及艺术大师对绘画与摄影关系问题的看法

关于摄影是否为艺术，以及其所属于何种艺术形式的争论已经持续了一个多世纪。在讨论摄影艺术理论时，会审视摄影的本质和功能，这也是研究摄影美学的核心主题之一。在快速发展的视觉文化时代，摄影已成为一种普遍且日常的表达媒介。摄影的内涵在不断深化和拓展。然而，由于艺术理论概念的解释不同，且研究者的专业领域和教育背景各异，因此，关于艺术与摄影特性的理解仍然存在争议。

从技术角度来看，摄影是三种不同领域成果的结合。

相机首先是一个不透光的盒子。9 世纪末，阿拉伯天文学家使用一种装置来测量太阳在天空中的位置，这个装置后来被拉丁文命名为“暗室”[4]（camera obscura）。人们利用这个装置来观测日食。同时，人们也注意到，在观察孔对面的墙上会出现一个上下颠倒的图像。列奥纳多·达·芬奇也曾通过窗扇的小孔进行成像的实验。意大利物理学家乔瓦尼·波尔塔在 16 世纪发明了一种便携式暗箱，它可以通过透镜聚焦来获得图像。这种装置几乎已接近现代相机的雏形。

根据 2001 年由美国摄影师大卫·霍克尼在纽约组织的“艺术与光学”会议的资料，许多 17 世纪的画家在创作中使用了暗箱。例如，荷兰画家维米尔的作品中所描绘的空间特征就说明了这一点。这种空间并非严格按照投影

透视法的规律来构图，而是“光学性”，即通过某种光学仪器观察并精确复刻（甚至经常是投射）到画布上[5]。便携式暗箱配备一面倾斜的镜子，镜子安装在镜头对面，可将图像反射到一个透光的水平屏幕上。将描图纸放在这个屏幕上，就可以精确地勾勒出风景或肖像。因此，摄影及其工具出现的历史界限不断向前推进，而摄影与绘画之间的联系也得到了更加充分的论证[6]。

摄影发展的第二个因素是光学仪器的完善。伽利略和牛顿开发了原创性的望远镜模型。他们研究了不同透镜的光学特性，并计算出了焦距。当时发现的定律被应用于镜头的计算中。

以照相机为例，可以看到物体的形态是如何从单个部件的组合中诞生的——机身、镜头、用于感光底片或胶片的暗盒，以及后来出现的取景器。

最后，第三个也是最重要的因素是寻找能对光产生反应并在光的作用下改变其化学性质的感光材料，以便能够保存和固定这些变化。这需要在化学领域进行研究，并对感光材料进行实验。如果没有在感光材料化学领域的成就，摄影将无法实现。所有这些事实都证实了摄影作为一种创作领域与项目活动之间的内在联系，不仅在科学研究领域，而且在设计领域也是如此。摄影技术（照相机和摄影配件）、摄影出版物、画廊和展览的布置已成为设计领域快速发展的方向之一。[7]

---

[5] 波拉克·П. 摄影史. 莫斯科, 1983. 第17页。

[6] A.A. 德米特里耶娃在她的文章中描述了暗室相机在绘画中的使用原则。参见：德米特里耶娃 A.A. 17世纪荷兰绘画与暗室相机 // 俄罗斯基督教人文学院学报。第15卷，第1期。2014年。第268-273页。A.A. 德米特里耶娃强调，暗室相机的使用使艺术家们能够从按照线性透视法构建空间的数学模型，转向传达对空间作为整体的情感和主观体验（第272页）。

[7] 这个系列主题在设计史书籍中得到了分析：拉夫连季耶夫，《设计史：教材》. 莫斯科：加德出版社，

摄影在诞生之初便与绘画紧密相连。关于摄影的评价在其美学功能和纪实功能之间摇摆不定。许多人认为摄影将取代绘画。这是因为摄影的 “复制”功能取代了画家手中的画笔，并且摄影比画笔更简单易用。在西方，随着线性透视法的出现，文艺复兴之后的绘画艺术力求逼真地再现现实。绘画中开始流行 “画你所见 ”的理念，这意味着绘画试图模仿肉眼可见的世界。人们认为，摄影将取代绘画，因为它能够以绘画无法企及的精确度再现周围的世界。摄影的客观性和近乎完美的准确性使人们不得不承认它在某种程度上优于绘画。

在摄影术的发明与照片的制作上，有三位被认为是主要贡献者。其中，约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯于 1826 年首次成功拍摄了照片。

尼埃普斯利用暗箱技术，在一块涂有沥青漆和薰衣草油的金属板上，进行了长达 6 至 8 小时的曝光。在此期间，太阳已在天空中移动过半，导致同一建筑物投射出两道阴影。然而，这幅影像并不持久。“《勒格拉的窗外景色》长期以来一直被认为已遗失，”摄影艺术史学家奥·尼·阿韦里亚诺娃写道。“如今，我们只能通过那些在图像完全遗失之前拍摄的照片，来一睹《勒格拉的窗外景色》的风采。”[8]

达盖尔曾学习绘画，随后师从一位装饰艺术的画家，从事彩色风景全景画的制作，这些全景画被布置在专门建造的展厅中，有时也仅仅是在临时搭建的棚子里展出。在 19 世纪，这种视觉艺术形式在受欢迎的程度上可与戏

2007年. 303页，附插图；龙格，《设计、科学和技术史（两卷本）第一卷》. 莫斯科：“建筑-C”出版社，2008年。

[8]阿维亚诺娃·O·N.《摄影|绘画——19世纪：从题材到内涵》。——莫斯科：埃克斯莫出版社，2022年，第14页。

剧或电影相提并论。达盖尔绘制了罗马、那不勒斯、雅典、耶路撒冷的全景画，并引入了一种改进后的全景画--透视画，它由多幅前后排列的画作组成，就像剧院的舞台布景一样，并在画前摆放装饰物品。画作被绘制在画布的两面，通过从前方或后方交替照明，营造出清晨、白天或傍晚的光照效果[9]。19 世纪中叶摄影工作室的拍摄空间布局便是基于透视画的原理。在摄影工作室中使用绘画背景在当时非常普遍。现代电视演播室的空间布局也继承了这一传统，只不过如今采用的是视频编辑和投影技术。

达盖尔使用暗箱进行素描创作，并致力于将光学光影图像永久保存下来。他从改进当时现有的暗箱类型入手，用潜望镜式镜头替代了传统的弯月形透镜。然而，为了获得照片，只差第二个步骤——固定光影图像的过程。

那时，尼埃普斯的实验已经广为人知。达盖尔和尼埃普斯达成协议，共同推进这一新发明的发展。

达盖尔成功地在涂有了碘蒸汽的银板上获得了更精细的图像。这些隐形的图像通过汞蒸气显现。这一原理是基于达盖尔从尼埃普斯那里获得的信息。然而，最终只能得到单一的图像，而且是镜像的。

1839 年 1 月 7 日，法国物理学家弗朗索瓦·阿拉戈在巴黎科学院发表演讲，介绍了路易·雅克·芒德·达盖尔（1787-1851 ）和约瑟夫·尼埃普斯（1765-1833 ）的实验成果，他还引入了“摄影 ”这一术语。

[9] 尤金·S· 达盖尔、尼埃普斯、塔尔博特。——苏联摄影，1939年第1期，第6-11页。

“从今天起，绘画已死！”- 1839 年 8 月，艺术家保罗·德拉罗什在受巴黎科学院委托了解这一新发明——达盖尔照相法后感叹道。但他随后总结道，这一新发现将帮助画家们收集素描作品，并“为艺术服务”[10]。

摄影的广泛认可得益于多次在科学院和贵族院介绍这种新图像获取方法的演讲。法国政府购买了达盖尔和尼埃普斯的发明，并将其公开。达盖尔银版照片被陈列在橱窗中展示。暗箱在光学仪器商店那里热销，所需的化学品也在药剂师那里被抢购一空。

在莫斯科和圣彼得堡，来自德国和法国的摄影师开设了第一批达盖尔银版摄影工作室。19 世纪著名的肖像画家谢尔盖·列维茨基（1819-1898 ）于 1840 年以 25 卢布的纸币从一位名叫沃克尔格的人那里购买了一台照相机。后来证实，沃克尔格其实是 A. 格雷科夫，他是第一个在俄罗斯销售达盖尔照相设备的人，为了吸引顾客，他还特意给自己取了一个“外国”名字。然而，格雷科夫出售的三种设备——一个用于拍摄，一个用于给金属板涂碘，还有一个则用于汞蒸汽显影——在质量上并不能让所有人都满意。

列维茨基，作为政府改善矿泉水委员会的成员，带着照相机和镀银的金属板前往了高加索地区。他凭借拍摄的高加索风景照片在巴黎展览会上获得了金奖。这激发了他投身摄影事业的决心，随后，他前往欧洲，在维也纳结识了光学仪器设计师福克特伦德，在巴黎与达盖尔会面，并在英国学习了肖像摄影。1844 年，他在罗马为包括果戈理在内的俄罗斯艺术家们拍摄了一张集体肖像照。

---

[10] 引自：谢尔盖·莫罗佐夫.《创意摄影》.第二版，修订版.- 莫斯科：行星出版社，1986年，第10页。

尽管达盖尔照相法在图像传递的准确性和相对易得性方面具有诸多优点，但它却无法复制。此外，该法所得的图像是镜像的，且仅能在侧光条件下观看。

第二种摄影工艺是由亨利·福克斯·塔尔博特（1800-1877）在英国开发的，它实际上就是现代摄影的真正雏形，它结合了负片和正片两个过程。此外，塔尔博特还是光学放大技术的开创者。这一发明使得从一张底片中制作出多个完全相同的复制品成为可能。

在当时，专业摄影师大多是画家、雕刻师及石版印刷师，也就是那些熟悉艺术、构图和图像构建原则的人。因此，他们广泛地从绘画艺术中汲取灵感，诸如照明技巧、模特的摆放方式以及人物肖像中的典型姿势。在最早的达盖尔银版照片中，我们主要看到的是静物和风景（值得注意的是，摄影的体裁结构及专业术语都是从绘画中借鉴来的）。

人们开始依据绘画和图形艺术的法则来衡量摄影的艺术价值。摄影构图努力遵循绘画构图的准则。早期的摄影爱好者们试图通过他们的照片模仿绘画。当时有一种观点认为，“以绘画为基础的艺术无需惧怕达盖尔照相法：摄影作品缺乏神圣作品所具备的极致美感、灵魂、意义以及艺术家的精神”[11]。

---

[11] 引自谢尔盖·莫罗佐夫，《创意摄影》，第二版，修订版，莫斯科：行星出版社，1986年，第30页。谢尔盖·莫罗佐夫引用了俄罗斯著名艺术评论家B.B.斯塔索夫于1856年发表的观点。尽管后来斯塔索夫对摄影的态度变得更加赞许，既将其视为一种记录工具，也视为一种艺术工具。

与此同时，尽管 19 世纪中叶的摄影技术还不够完善，但它促使绘画和图形艺术从那些无法与之在图像准确性和真实性上相媲美的平庸画家手中解放出来。摄影让人们以全新的视角看待绘画，重新审视其存在的意义与价值。

“摄影师并没有扼杀艺术，反而为其注入了新鲜血液，驱逐了那些常常在公众眼中玷污高雅艺术的寄生虫。如今，只有平庸的画家才无法立足，他们不得不放下调色板和画笔，另谋出路。而真正的艺术大师则生生不息，永远闪耀。”——1864 年，F.F. 帕夫连科夫在圣彼得堡的《摄影师》杂志上，就摄影的发展发表了自己的见解[12]。

1871 年，随着干溴化银感光板和相纸的发明，大众摄影的新纪元正式开启。在这一时期，除了艺术摄影之外，新闻摄影也逐渐兴起。到世纪末，照片在印刷中的复制难题终于得到解决。出现了插图杂志和报纸、图片社，以及专门从事社交纪事、体育、军事新闻报道、建筑或时装模特拍摄的摄影记者。此外，摄影还被用于地图绘制、显微镜拍摄、医学及工程学等多个领域。

令人诧异的是，摄影技术的完善并没有立即让人们意识到其作为艺术手段的潜力。如今，人们普遍认为，照片的色彩或色调层次越丰富，图像越清晰，细节处理越精确，其价值就越高。然而在 19 世纪中叶，摄影师们却常常悖离技术的发展趋势，探索出多种转换客观图像的手法，旨在赋予照片独特性并使其具备多重解读的可能性（类比美术）。这些手法包括使用特殊的

---

[12] 引自谢尔盖·莫罗佐夫，《创意摄影》，第二版，修订版，— 莫斯科：行星出版社，1986年，第34页。摄影逐渐被接纳进入“艺术的殿堂”。

“柔焦”镜头、独特的底片显影模式，以及复杂的正片图像处理技术（如染色、溴油印相术及润饰技巧）。

而艺术摄影，或常被称为画意摄影的这一时期，其最为显著的成就在于摄影师们不再局限于摄影工作室内，而是开始在自然界和人类生活的真实环境中寻找素材。

摄影师在街头捕捉到的那些生动鲜活的人物形象，自然而然地吸引起了画家们的目光。埃德加·德加一方面在其画作中运用了摄影的片段化及构图原理，另一方面通过自己对动作和人物性格的描绘，引领摄影师们走向新的高度。德加的赛马系列作品，充分展现了他非凡的观察力：在即时摄影出现之前，他便能捕捉到并描绘出那些连最敏锐的观众也未曾察觉的运动瞬间。无论是马戏团的表演、赛马场上激烈的角逐还是街头熙攘的人群，德加总是能够从某个旁观者的视角出发，通过呈现不完整的形象或场景片段，赋予作品以独特的韵味。在这一点上，他无疑超越了当时仍在努力模仿绘画的摄影艺术。从德加的书信中我们了解到，他于 1895 年开始涉足摄影，并在这个艺术领域践行了他的座右铭：“我从粗俗无趣的生活片段中提取素材，创造出美妙的传奇”[13]。他不仅在白天拍摄——巴黎的街道和风景，还在夜晚拍摄——路灯、马车夫以及透过窗户洒落的灯光。

奥古斯特·罗丹注意到，画家和摄影师以不同的方式表现运动。从即时摄影和对人与动物运动阶段的拍摄实验来看，泰奥多尔·杰里科对奔马动态的描绘并不十分准确。然而，罗丹指出，画家的形象中蕴含着更多的内在真

[13] 图根德霍尔德·雅。《埃德加·德加及其艺术》。莫斯科，1922年。

实[14]。他的意思是，画家仿佛将不同的时间点瞬间压缩，创造出一幅充满思想和情感的画面。可以说，绘画的空间包含了生活中无数不同时间片段的即时集合，它是时间的压缩点，蕴含着大量的潜在可能，并充满了瞬时的张力。

在绘画、版画和雕塑中，那些与奔马、行走或奔跑的人的实际动作不符的构图，仍然保持了艺术上的说服力。另一方面，即时摄影拓宽了人类的感知边界：如今，我们不再觉得悬在横杆上的撑杆跳高运动员的照片或人脸上一闪而过表情的变化显得不自然——而这正是摄影的功劳。

绘画中的印象派风格催生了一批印象派摄影师，对他们而言，追求外在形象的逼真与高画质并非首要目标。在这一时期，苏格兰画家大卫·希尔（1802-1870 ）的摄影肖像被重新发现，而这些作品在追求图像精确度和技术革新的时代被不公正地忽视了。希尔拍摄肖像照是为了辅助他完成大型油画作品的创作。从外观上看，他的照片与 18 世纪的肖像画作颇为相似：粗糙的相纸纹理让人联想到画布的质感，同时图像没有锐利的细节。

尽管一些画家拒绝承认摄影的艺术地位，但他们却充分利用摄影作为艺术创作的辅助工具。古典主义大师让·奥古斯特·多米尼克·安格尔便是一位将照相机视为收集创作素材最有效工具的画家。而浪漫主义画家欧仁·德拉克洛瓦则基于裸体形象创作艺术作品。摄影不仅改变了不同文化背景下画家原有的观察习惯，也影响了画家对“真实”的感知。自此，摄影与绘画之

[14] 这段对话的事实被引用在谢尔盖·莫罗佐夫的《创意摄影》（第二版，修订版，莫斯科：普拉内塔出版社，1986年，第120页）一书中。有趣的是，几乎就在罗丹忙于在雕塑中传达运动形象（包括内在的情感运动和外在的物理运动）的同时，在美国，自然学家爱德华·马布里奇正通过一系列即时照片来实验性地捕捉奔马运动的真实阶段。

间的关系变得愈发紧密而复杂，它们既相互对立，又相互融合，这种关系贯穿于整个艺术史，直至今天依然持续上演。

分析绘画与摄影中艺术与技术平行性的研究方法[15]

将绘画与摄影创作进行比较的传统由来已久：一方面，利用暗箱镜头的光学特性来构建风景画或肖像画中现实空间和形态的真实图像[16]；另一方面，将绘画图像的视觉特征与客观准确地呈现被摄物体光影特征的摄影图像进行比较。

在 19 世纪，空间的光学构建成为了摄影与绘画比较的基础。摄影与绘画艺术中的线性透视理论有许多共同之处：例如，在视觉上真实地传达处于不同空间层面上的物体之间的尺寸比例、光影透视和空气透视、以及构图的组织原则。从摄影作为一种新图像技术被讨论之初（可以追溯到 1839 年法国物理学家弗朗索瓦·阿拉戈在巴黎科学院发表的关于路易·达盖尔所发明的达盖尔照相法的报告）[17]，一直到 20 世纪初现代主义代表人物对此热烈讨论的时期，摄影始终与绘画处于不断的比较之中。

S.A. 莫罗佐夫的《创意摄影》一书专门探讨了摄影与绘画之间的历史互动，并在书中引用了俄罗斯记者弗拉基米尔·斯特罗耶夫关于达盖尔照相法

---

[15] 作者葛晓芳在题为《摄影美学：界定范围、阐释特点及其在创作过程中的作用》一文中，探讨了摄影美学与绘画美学的比较问题。//《装饰艺术与物质空间环境》斯特罗加诺夫艺术工业大学出版社，2023 年，第 1 期,第 2 部分，第 165-179 页

[16] 参见：德米特里耶娃 A.A.《17世纪50至90年代德尔夫特画派的日常生活题材》，《艺术学博士学位论文摘要》，圣彼得堡，2012年。

[17] 波拉克，P. 摄影史[M]. 费多罗夫，B. 译. 莫斯科：星球出版社，1983年，第25页。

初期尝试的见解：″从艺术的角度来看，达盖尔照相法的优点数不胜数。不懂绘画的旅行者可以在几分钟内拍摄风景、建筑、纪念碑……如今，每位旅行者都可以在行李箱里装一位画家，一位忠实可靠的画家，这位‘画家’不知疲倦，永不生病；他既不慵懒，也不需要颜料或其他材料。他只需要阳光。画家们更是将达盖尔照相法视为拍摄模特的得力助手，即便再稳健、再坚定的手笔，也无法像大自然那样清晰地描绘 . . . 。对于历史而言，达盖尔照相法无疑是一笔宝贵的财富。它能绝对准确地记录奖章、钱币和宝石的图像，比雕刻更可靠 . . . . . ” [18]

在阿拉戈那次意义非凡的演讲中，他展示了一幅达盖尔银版照片作品，是一幅名为《艺术家的工作室》的静物画。从作品的构图结构、正面构图、元素组合以及光影描绘来看，如果不是因为独特的材料——一块带有银色涂层的金属板和极其精细的细节呈现，这幅图像很可能会被误认为是采用了灰调画法完成的静物画。

彩色摄影的发明无疑为比较分析提供了新的契机。谢尔盖·米哈伊洛维奇·普罗库金·戈尔斯基的色彩分离实验[19]至今依然深受历史学家、艺术家及艺术史学家们的青睐。1908 年，由普罗库金·戈尔斯基拍摄的列夫·托尔斯泰的肖像，成为了莫斯科多媒体艺术博物馆（MAMM，2021 年 9 月）举办的

[18] 斯特罗耶夫，V. 路易·雅克·达盖尔。摘自俄国旅行者的笔记（1840年）。引自：莫罗佐夫，S.A. 创意摄影，第三版。莫斯科：行星出版社，1989年。第11页。

[19] 参见：加拉尼娜C.П.《谢尔盖·米哈伊洛维奇·普罗库金-戈尔斯基的彩色摄影中的俄罗斯帝国》。莫斯科：美丽书籍出版社，2006年。

″初绽·俄罗斯摄影的早期色彩（1860 年代至 1970 年代）”展览的重要展品之一。

这些彩色图像实际上是通过照相凹版印刷术，结合三块分别用红、绿、蓝滤镜曝光的底板而制成的，它们共同构成了一部详尽记录 20 世纪末俄罗斯从西到东独特生活的摄影百科全书。在展示幻灯片时，需要将三幅分别经过滤镜投影的图像叠加在一起，才能呈现出完整的彩色画面。

随后，多层彩色乳剂的发明进一步推动了彩色摄影的发展。

将彩色摄影技术与油画技法的发展历程进行对比，可以发现一些有趣的交汇点：绘画中的罩染技法（减色混合）与乳剂的多层性原理，点彩画法和印象派中的加色混合原理与数字摄影的原理相一致。这些类比使艺术家和设计师能够以新的视角看待绘画与摄影的交汇。

因此，在探讨绘画与摄影的互动关系时，我们需应对一系列复杂因素与问题：这包括解析人眼在色彩感知中如何混合颜色；以及颜料和凝胶层如何在不同的光学与物理混合机制下生成特定的色调。此外，还需探讨绘画中的罩染技法与摄影材料多层性之间的共通之处，以及光与色彩如何产生情感共鸣。同时，绘画与摄影中的艺术表现的构图手法也是研究的重点。

在中国，人们对视觉艺术的态度和看法多种多样，这导致了对摄影与绘画之间关系的各种解读。有一种观点认为 “绘画就是绘画，摄影就是摄影，虽然它们有共同之处，但各自都有其独特之处，无法相互模仿。如果摄影的

目的在于模仿绘画，那还不如直接去学绘画。〞[20]。

刘半农并不赞同摄影是对绘画的模仿这一观点，他甚至认为这是一种错误的看法。在他看来，各种艺术形式之间存在着紧密的联系与相互影响。此外，摄影与绘画之间也共享着诸多共通点。作为一种艺术形式，绘画拥有悠久的历史和成熟的理论基础。在摄影的黎明时期，绘画的启发以及对绘画原理和表现手法的研究，在摄影艺术的发展中发挥了至关重要的作用。然而，刘半农强调，摄影不应满足于简单地模仿绘画，而应更多地探索自身的特点并将其推向前台。否则将会一直居于从属绘画的位置，不能确定其真正的艺术地位之独立性。刘半农对此有着深刻的感受，并且，他所持的这种态度，也是得到了许多人的认可和支持。

胡伯翔深知摄影与绘画各有其独特之处和原则，他认为应将摄影与绘画同等对待，视其为一种独立且富有特色的艺术形式。他曾指出：〞尽管摄影与绘画作品在审美吸引力方面存在某些共同点，但从技术角度来看，它们截然不同。在摄影中，追求写实比追求美好更容易〞[21]。他认为“真实性”是摄影相较于绘画所独具的一个关键特性。并且，考虑到摄影与绘画在工具和技术技巧上的差异，他详细阐述了二者艺术构思上的区别，“作画一般说来是意在笔先，讲求构思深入，超越物象之上的，而摄影则多是见景生情，注重对客观物象的瞬间感受和描绘，尊重客观规律是基本前提。笔者以为摄取影像

[20] 刘半农：《半农谈影》［M］,北京：中国摄影出版社，2000年，第54页。

[21] 胡伯翔：《美术摄影谈》［J］,《天鹏》，1928年12月，第3卷，第6期，第37页。

与描绘图像，虽有审美情趣上的部分重合性，但技法上则有天渊之别。此即上述论皆所指也。″[22]

胡伯翔对画理《六法》中的“应物象形”进行了调整，提出了“应物写形”的概念。他强调，在摄影艺术创作过程中，不仅要追求审美对象的形态相似，更要达到神韵的相似，即通过形态来传达神韵，实现形与神的和谐统一。胡伯翔之所以能对摄影与绘画做出如此清晰明确的区分，正是因为他对两者都有深入的研究。他认为，如果摄影仅仅局限于模仿绘画的美感，就会丧失其独特的自然韵味。虽然摄影和绘画都是借助景象来表达情感、通过物象来寄托志向的平面造型艺术，但它们各自的美感却截然不同：摄影追求的是“以自然为准则的展现”，而绘画则更注重“超脱于物象之外的意境”。由于两者在创作手法和构思方式上的差异，它们在主客观美的构成上展现出了显著的差别。因此，摄影若过度模仿绘画，就会失去其独有的优势与特色。

“画与摄也，虽为艺途殊途而目的则一，欲臻佳构，自必均需有相当素养；惟摄之一道，比于画尤难者，则在作意之时，缓急不一耳。画之成，可从容为之，其所绘之景，尚可随心任意，予以加工润饰也。”而就摄影而言，除拍摄对象之外，它的状况与光照都在不断变化。如果不能果断地按动快门按钮，那某一瞬间便永远逝去，迟缓片刻就会失去最佳时机，造成终身遗撼。所以，技巧上的熟练和思想上反应的迅速，对摄影艺术家来说是极其重要的条件″[23]

---

[22] 同上。

[23] 沈新三：《美术摄影浅说》[J],《晨风》，1934 年 2 月，第 3 期，第 4 页。

“绘画是一幅依据主观意愿对景物常态形式进行描绘的产物，而照片则是该静物在某个瞬间客观状态的综合性呈现。”[24]

“摄影常常是需要运气的，……这运气往往又是稍纵即逝的，所以在这一瞬间就更需要有快速的‘意’‘技’去应拍所摄之题，所以说，遇到这种情况在非常短促的一刹那间既要考虑到构图、气韵又要想到照相机的立脚点和镜头方向，还真不容易！”[25]

“绘画的制作，是缓慢的，而摄影则是迅速的。在这迅速的，一刹那的空间时间里不容你仔细思想判断，所以摄影作家的目力，脑力往往比画家来的敏锐。”[26]

若将摄影与绘画相比较，这种艺术形式的独特魅力在于它建立在已有的知识基础上。摄影艺术的迅速兴起与繁荣，部分原因在于人们不再满足于绘画作品漫长的创作过程，以及其在捕捉转瞬即逝的瞬间场景时所面临的局限性。著名摄影师爱德华·韦斯顿认为摄影具有两方面的特征点：“第一点就是‘取景’的即时性”。其次，“影像的特征一一令人惊慌的精确性，特别是在记录细节方面，并具有从黑到白、连续不断、无穷变化的层次。”[27]

得益于快门，摄影艺术能够捕捉不断变化的自然景观中转瞬即逝的瞬间，并将其定格为静止的图像。当艺术家精准捕捉到物体运动中的某个特定瞬间，并通过快门将其定格在画面中时，这一瞬间便超越了自然的范畴，升

---

[24] 高维祥：《照片与图画有何区别》[J],《玲珑》，1931 年 5 月，第 9 期，第 314 页。

[25] 魏南昌：《谈谈绘画与摄影》[J],《艺风》，1935年7月，第3卷，第7期，第74页。

[26] 子曰：《随笔：闲话摄影与绘画》[J],《华昌摄影月刊》，1936年4月，第7期，第22页。

[27] 摘自爱德华•韦斯顿：《按照摄影的方式看待摄影》，转引自沈明泽：《摄影与绘画一一读爱德华•韦斯顿的＜按照摄影的方式看待摄影〉》[J],《中国摄影》，1998年，第6期，第48页。

华为艺术形象。有价值的瞬间极为稀有且稍纵即逝，能够迅速识别并精准捕捉这样的瞬间，绝非易事。这不仅要求艺术家具备敏锐的判断力和丰富的想象力，以迅速识别瞬间的价值，还要求他们拥有快速且灵巧的反应能力，以确保能够准确捕捉这些珍贵的瞬间。

绘画这种艺术形式的特殊性，在于它允许艺术家反复推敲、长时间打磨作品，这就为创作者主观能动性的发挥预留了极大的空间。一幅绘画往往是画家运用想象与构思，对生活素材进行重组、变形与再创造之后，所匠心营构出的典型艺术形象，这些形象深刻折射出创作者的审美理想。绘画中呈现的瞬间，实质上是画家主观情感与客观物象彼此交融、直接外化的结果。相较而言，摄影创作则在更大程度上受制于客观对象本身。摄影家需要敏锐地选择那些富有表现力的瞬间，并借助娴熟的拍摄技艺，以求塑造出具有典型意义的艺术效果，进而透过影像传达个人的审美意识。由此，摄影中瞬间形象的生成，并非直接的主观抒发，而是摄影家将主观情感渗透、寄托于对客观生活形式的再现之中所达成的产物。

王洁之也坚持认为，摄影与绘画两者不应相互效仿。他说：“绘画的优点是能裁取各种连续景物中的最美部分，比如画家画一个运动员跳高的姿势，在许多运动员的跳高姿势中，他能采取最美的姿势把他画下来， 这种本能摄影家也是具有的，不过两者所用的工具不同罢了，画家的工具是画笔，摄影家的工具是摄影机。”[28]

[28] 王洁之：《绘画与摄影》[J],《飞鹰》，1936 年 6 月，第 6 期，第 31 页。

所以，王洁之的观点颇有道理：“‘摄影’的出现并未抹杀‘绘画’的存在价值，‘摄影’自身的艺术价值在任何方面都不逊于‘绘画’。两者‘殊途而同归’，仿佛是两条平行铺设、等长等宽的大道，最终都以‘美’作为共同的归宿。”[29] 摄影与绘画都以二维图像的形式直观再现现实生活中的特定瞬间，但因其所借助的媒介与技法不同，它们的艺术特征也各有千秋。绘画中的瞬间形象，是艺术家主观情感与客观现实交融的直接流露；而摄影所定格的瞬间，则是摄影师借助生活本身的形态，将主观情感再度投射于作品之中的结果。

若进一步探究，艺术家在创作中拥有的自主空间更为宽广，可以充分调动主观能动，对作品进行反复斟酌和完善。而摄影师的主动性，则更多凝聚于对瞬间的预判与抓取之上。在呈现连续的动态方面，绘画受其空间属性的限制，通常需要依赖观者的想象与联想来衔接；摄影则凭借独特的创作工具与表现手法，能够直接而鲜活地展现一个动态延续的过程。

尽管各艺术门类间可能存在共性，甚至某些方面极为相似或同属一类，但由于它们所采用的物质手段不同，因而各自形成了独特的规律和特性。这些特殊的艺术个性，不仅赋予了每门艺术以独特的美学魅力和艺术效果，还使得它们在社会中发挥着不同的作用，从而确保了各艺术门类都能在艺术的广阔天地中独树一帜。

摄影与绘画的和谐互动

[29] 王洁之：《绘画与摄影》[J],《飞鹰》，1936 年 6 月，第 6 期，第 32 页。

不同艺术门类之间的内在共通性，推动着它们相互浸润与交融，进而抵达“诗中有画，画中有诗”的艺术境界。摄影艺术在题材与表现形式上的多元拓展，正与其对其他艺术形式的吸收、借鉴及融合密不可分。绘画史上的诸多流派、思潮与表现技巧，在多个层面深深影响了摄影。从艺术共通性的角度来看，摄影与绘画之间本就存在着许多的相通与相似之处。

在《绘画艺术与摄影艺术》一书中，陈传霖阐述道：“绘画与摄影，两者皆是艺术之一种……这两种艺术，各有其特点，及独立精神，目的相似，方式各异，固无可以厚此非彼也……还有一般学过绘画的人，他们承认摄影是艺术，可是应纳入绘画一门，……摄影在艺术立场上，有独立的精神，特殊的重要性，并有极量发挥天真美的能力，精神和物质多能顾到，不仅为欣赏的艺术，并可谓实用的艺术……摄影的历史较绘画术幼稚得多，可是地位的重要，简直有过之无不及。这两种艺术的进步，一面需要科学的力量，同时还需彼此切磋，相互合作。”[30]

丰子恺还说，“凡有画意之照相，吾谓之曰‘美术照相’。而所谓美术照相者，又即用此法于照相也。……故今日所论绘画之取景位置，亦可用诸照相”[31]。他强调，对美术与摄影而言，构图是不可或缺的首要要素，且曾在文中配以多幅图例，详尽阐释各类构图法则的运用。 顾颉刚在《大风集》的序言中也记述：“（陈）为了辅助照相术进步，现在正是很勤勉的练习画图，乃至室中到处都是画册画卷，他的胸膈之间永远饱饫着图画的趣

[30] 陈传霖：《绘画艺术与摄影艺术》[J]，《摄影画报》，1935年2月，第11卷，第4期，第72页。

[31] 丰子恺：《美术的照相——给自己会照相的朋友们——》[J],《一般》，1927年3月，第2卷，第3 号,第375页。

味。”[32]这些言行背后，蕴含着当时绘画派摄影师们的一种共识：他们从古典绘画的传统精髓与现代绘画的创新品质中提炼出一套绘画美学原则，并由此大力倡导“以画为师”。在这些深受绘画理念浸润的摄影师眼中，摄影不过是绘画的一种延伸，他们坚信，只有从积淀深厚的绘画艺术中汲取灵感，摄影的艺术内涵才可能真正得以提升。正是基于这样的信念，他们致力于将绘画艺术融入摄影实践，抓住两者同样以画面构成为根基这一契合点，把绘画的构图法则巧妙地应用于摄影创作，使作品既传递出视觉美感，又散发出深厚的艺术性。这一主张，在当时文艺界得到了广泛的认同。

在《参观华社摄影展览会之感想》一文中，郑曼青给予了高度评价：“摄影与绘画之无间者，尤以此会为胜”，并认为郎静山、胡伯翔、陈万里、黄伯惠、张珍侯等人的摄影 作品是“能以思想写其技能，兼有中西绘画之能事者”。[33]

在《摄影第一课》中，周瘦鹃也谦逊地表示：“摄影与书画殊途同归”， 由于缺乏绘画基础，因此自己不敢贸然尝试摄影。[34]

孙福熙先生在《绘画与照相之异同》一文中论述道。：“绘画与照相之不同，在于艺术与科学的之别。绘画也包含许多的科学性，而所谓艺术照相者，应用绘画的原理亦多。……照相是科学的，……但科学也能吸收艺术之

[32] 本文原载于陈万里：《大风集》[M], 1924年8月出版。转引自龙憲祖：《中国近代摄影艺术美学文选》[M],北京：中国民族摄影艺术出版社，2015年，第133页。

[33] 郑曼青：《参观华社摄影展览会之感想》[N],《申报》，1928年3月18 日,星期日。

[34] 周瘦鹃：《摄影第一课》[J],《天鹏》，1928年12月，第3卷，第6号，第33页。

长，至少，在照相的取材上，很可应用绘画构图的理论，使线条的组合与光暗远近的平衡均和于美的原则。”[35]

在《摄影与绘画》中，许士骐也提及，当与自然景致相遇时，画家会将那“形形色色”、“光怪陆离”的景象描绘在画布上。然而，自然界的景象千变万化，即便是“技艺精湛的画家”，也难以精准捕捉并展现出自然景致中最微妙、最动人的瞬间。摄影技术的诞生，“是虽属于种器械的作用，然摄取自然景物，当其变幻之顷，具形于尺幅间，曾无毫末或爽，因是用以辅助绘画之不逮。而予以复现之参考厥功之伟，堪与自然景物为对照，且堪与绘画为表里。自然得摄影而益彰，绘画得摄影而愈实，二者之关系如影随形，未克相弃。”[36]

当时的摄影批评家们普遍是以“美术”的眼光来看待摄影作品优劣的，尽管刘半农旗帜鲜明地反对“照相机械地摹仿图画”，但他在《半农谈影》一书中讨论摄影之美的时候，还是不厌其烦地借用绘画中的相关概念如“写意”、“线条”、“浓淡”、“章法”、“取舍”以及“布局”等等来表述。这一思路，这仍然是从摄影与绘画的艺术表达的共同性开始的。与同时期许多文人出身的摄影者类似，在直面摄影与绘画这两种关系紧密的艺术形式时，刘半农的论述也显现出概念含混、界定不明的困局——这反映出当时对摄影的整体认识与理解尚处于较为初级的阶段。

---

[35] 孙福熙：《绘画与照相之异同》[J],《艺风》，1935年5月，第3卷，第5期，第118页。

[36] 许士骐：《摄影与绘画》[J],《心声》，1923年，第1卷，第4期，第4页。

然而，郎静山对此却有十分明确的判断，他坚信摄影本质上就是对绘画的模仿。在为《桂林胜迹》摄影集所作的序言开篇，他径直亮出了“摄影尤绘事”的核心主张，而这一观念更始终贯穿于他的中国画意摄影实践全过程。郎静山曾撰文阐述：“近期，全球美术摄影的探索日益精深，已能在记录现实的刻板功能之外另寻情感与意趣，实现了从机械复制向艺术创造的转化，其发展速度着实令人惊叹。其所采用的构图原理与表现方法，颇多与我国绘事相通之处。例如，将数张底片的影像合成印制于一纸之上，犹如我国画家对自然景物进行自由取舍与组合，从而营造出理想中的崭新意境，此乃其技法之一。再如，截取底片的某一部分进行裁剪构图，或是在恰当角度运用长焦距镜头取景，以追求画面物象的协调匀称，这与我国绘画中远近物象布置匀停、无显著大小悬殊的处理方式，其内在道理是一致的。由此看来，东方艺术能为摄影提供滋养，而摄影亦可反过来印证东方艺术早已臻于精妙之境……”[37]

郎静山指出，中国画与摄影虽同属平面视觉艺术的范畴，但两者在创作工具上却大相径庭，前者依赖于笔墨，后者则借助相机。若要将摄影作品呈现出类似国画的韵味，可以借鉴传统中国绘画的构图法则进行构思。

在透视方式上，摄影采用的是“焦点”透视，不同于西方绘画的单点透视。中国画则采用的是散点透视，画面的内容往往以远景的形式展现，用远眺的视角来描绘。而改变摄影镜头的焦距，可以控制人们视线的关注点，或是聚焦于细节，或是展现宏大的整体画面。如果摄影想要达到中国画中散点

[37] 郎静山：《郎静山摄影专刊•自序》[J], 1939年出版。转引自龙憲祖：《中国近代摄影艺术美学文选》[M], 北京：中国民族摄影艺术出版社，2015年，第252页。

透视那样“近景远景之间合理的比例尺度”， 也就是追求散点透视的效果，那么就需要在拍摄过程中加以控制了。换言之，使用长焦镜头能够有效地规避短焦镜头可能引发的物体的扭曲和变形，使得画面中的远近物象更加协调，接近人类自然的视 觉感知体验[38]。这种长焦镜头所呈现的效果，与中国画的构图原理不谋而合。

拍摄时，通过精心选择角度，自然景物中那些不甚理想的局部可以被规避，从而营造出完美的画面。然而，要真正挣脱自然环境的限制与摄影技术的桎梏，还必须借助暗房工艺，这也正是“集锦摄影”[39]的精髓所在。作为一种暗房技法，集锦摄影将取自多张底片的局部图像显影于同一相纸上，由此糅合了多重画面元素。在郎静山看来，这种手法无疑是中国画式摄影艺术的典范：它超越了自然与镜头的约束，与中国绘画所追求的意境深相契合。

郎静山自20世纪30年代初就开始研究暗房技术和照片加工技艺，在论及摄影与绘画的关系之时，也借用中国传统绘画学的“谢赫六法”[40]来建构自

---

[38] 俄罗斯空间平面成像系统研究者中，B.V. 劳申巴赫院士分析了这些视觉感知过程，他比较了线性透视构图、由人类眼睛光学系统（以及大脑对视觉刺激的处理）所形成的感知图像的逼真性和自然性。他引入了大小恒常性机制和形状恒常性机制的概念，这些机制在我们的感知中补偿了远处和近处物体大小的自然差异。参见：B.V. 劳申巴赫，《造型艺术中的透视系统：透视一般理论》，莫斯科：科学出版社，1986年，第129页。

[39] 郎静山将其命名为Composite Photography或Composite Picture。有些介绍郎静山的报道曾将此项暗房技术误称是他的创举，事实上这项技术早在1850年就已出现，是西方画意摄影经常使用的制作手法。 最著名的作品是瑞典摄影家雷兰德于1857年发表的《人生的两条道路》。这幅作品使用了多达三十张底片合于同一画面之中。在西方摄影史里，这项暗房技术一般被称作Combination Printing。笔者认为，郎静山之所以宣称自己是“集锦照相法”的发明人，旨在强调：他所创造的乃是“归于中国画理”的"静山之集锦法”；更多凸显的是其精神意念。

[40] 在中国传统美术批评理论中，以谢赫的六法论最为著名。它是按唐代张彦远《历代名画记》卷一漫引“谢赫云”：“一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传模移写”；一直流传至今。谢赫的六法论已成为中国传统美术的基本批评标准。谢赫本人并未对六法论作出进一步的阐述，而后人的理解大多建立在谢赫对六法的具体运用上。

己的摄影观。郎静山本人也承认自己的“集锦摄影”就是受到谢赫六法的影响而形成的。“谢赫六法”是中国画论中具有纲领性法则的概念，把“谢赫六法”运用于集锦摄影之中，提高了集锦摄影的艺术地位，并说明“静山集锦”是遵从中国绘画最高理论原则而进行的创作实践。

郎静山的摄影美学思想是坚持自我立场的同时具有传统守旧性的。在郎静山看来，一味地跟随西方的艺术理念和技术发展并不能让摄影达到艺术巅峰，因为美的东西来自想象世界或者内心世界而不是客观世界。所以，他认为中国摄影家应该返回到自己的文化传统中，回归中国艺术的审美特质才是正道。

经过对中国绘画主义摄影美学整体脉络的梳理和思考，笔者认为中国绘画主义摄影提倡的“吾国绘画之理法”，本质上是一种关于绘画主义摄影创作方法的理论总结。“理法”主要指的是具体的构图技巧，“如活捉取裁”、“由平等视界变成立面透视线”及“由人为安排组合起来”，这就是传统画论所说的“经营位置”。中国绘画主义摄影美学的基本目的是调动摄影艺术家创造性的发挥，像画家一样更加自由充分地表现自己的情感和趣味。经过这种艺术加工，被摄体原来那种“无我”的状态，就变成了一种渗透着摄影家主观审美感情和艺术趣味的“有我”的状态。

1.2 架上绘画与摄影技术的对比分析[41]

视觉艺术离不开光，光不仅是造型的基础，也是色彩再现的关键要素。油画与摄影，作为两种我们通过视觉来欣赏的艺术形式，它们所展现的色彩

[41] 作者葛晓芳的这篇文章专门探讨了在色彩运用背景下绘画与摄影的相似性：葛晓芳。《绘画与摄影技术平行性分析》//《装饰艺术与物空间环境》。莫斯科国立高等艺术与设计学院学报，2021年第3期，第2部分。第185–194页。

效果均源于我们对光与色相互关系的深刻理解和感知。在艺术创作中，光既扮演着塑造形状的角色，也承担着传递色彩的重任。

鲁道夫·阿恩海姆在《艺术与视知觉》一书中写道：“严格地说，所有的视觉现象都是由色彩和明度造成的。决定轮廓线的是视觉系统将明度不同以及色彩不同的区域区分开来的功能。决定立体感的最重要因素——明暗对比也是由此产生”。[42]

在油画与摄影中，色彩既展现出相似性，又存在明显差异，这些差异不仅源于两者生成方式的不同，还深受创作者个人选择的影响。

探究前摄影时代油画色彩的起源

为了深入理解光与色彩之间的微妙关系，以及这种关系如何对油画与摄影艺术的发展产生深远影响，我们有必要细致分析前摄影时代油画中的色彩运用。同时，这也将帮助我们审视油画与摄影之间相互作用、相互影响的历程。

从意大利文艺复兴的辉煌，到佛兰德斯巴洛克时期的繁复，再到荷兰现实主义的质朴，以及洛可可之后新古典主义的严谨，大多数绘画作品都是在室内利用人工照明创作的。这些光源通常具有单一方向性，比如灯笼的柔和光芒、窗户透入的自然光、工作室朝北窗户的散射光，或是屋顶窗户洒下的明亮光线。这种光线处理方式，在西欧众多建筑中尤为显著，白天时分，光线通过高处窗户倾泻而下，为室内空间带来独特的照明效果。荷兰画家维米尔的《德尔夫特》便是这一照明效果的绝佳例证。此外，基督教传统中的“光明”与“天堂”等概念，不仅具有深刻的象征意义，还形成了独特的描绘传统，进一步丰富了前摄影时代油画中的色彩表现与内涵。

---

[42] 鲁道夫·阿恩海姆. 艺术与视知觉. 莫斯科：进步出版社，1974. 第313页。

在巴洛克时期的宗教绘画中，光线对比被广泛应用为一种精心策划的构图技巧。这此技巧借助光影效果来着重展现人物面部等关键元素。画家们通过调整光照的细微差别及明暗区域的配比，构建出多样化的构图风格。其中，均衡乃至对称的构图布局被用来彰显古典与和谐的美学理念。相比之 下，浪漫主义绘画则更倾向于通过光线的集中与重点营造，来形成鲜明的视觉焦点。

在采用强烈对比的绘画实践中，暗部区域往往以深色调为主导，替代了原本丰富的色彩。这些区域因模拟微弱光线效果，导致反射到观众眼中的光线强度显著减弱。这种不足的光线强度难以刺激人眼视网膜中的视锥细胞反应。因此，观众常会遇到暗部形状模糊、色彩难以辨识的情况。即便人眼逐渐适应了画面的整体光线环境，能够较为清晰地识别暗部色彩，画家也常会有意进一步压低这些色彩，以强化特定的艺术效果。此时，阴影中的色彩细节便更加难以被人眼所捕捉和识别。

小面积的明亮区域难以充分展现真实色彩。其根源在于室内光源色域的限制，进而造成普遍照明色温偏低。因此，古典油画往往呈现出一种棕色调，俗称 “酱油色”。 这种色调的形成，除了清漆基础色调的影响以及随着时间推移的整体色调暗化外，最为关键的因素在于光线与色彩之间的相互作用。

在这方面，我们不妨回顾俄罗斯著名科学家、物理学家及光学与色彩研究者F. F. 佩特鲁舍夫斯基为巡回展览画派画家所做的讲座[43]。他明确区分了使用水彩、壁画或其他具有哑光表面技法的作品与古典油画在光学反射特性

[43]参见：布里兹戈夫 H.B. 物理学家Ф.Ф.彼得鲁舍夫斯基及其为巡回展览画派画家所做的色彩讲座. // 装饰艺术与物质空间环境. 莫斯科国立工艺美术大学学报. 莫斯科，2020年第2期. 第170-179页。

上的差异。具体而言，前者具备透明性，而后者则拥有漆面质感，这种差异使得古典油画在暗色调的表现上更为深邃且丰富。

分析特定艺术家作品中色彩与亮度之间的关系

画家

卡拉瓦乔是一位擅长运用光影对比的画家。其“强化”光影技巧为画作赋予了浓烈的戏剧色彩。通过细致入微的观察，作品所呈现的真实感，将情感表达推向了新的高度[44]。在卡拉瓦乔的作品中，这种强调光影对比的方法，即形态中明暗部分的亮与暗对比，皆是他匠心独运的结晶。这与文艺复兴早期那种均匀分布的照明方式不同。为了达到对比效果，卡拉瓦乔将光线聚焦于画面的某一局部。这种布局下，光影对比最为强烈的区域往往成为画作的视觉焦点和核心所在，而其他部分则沉浸在相对暗淡的氛围中，营造出一种深沉而压抑的感觉。 因此，在卡拉瓦乔的画中，中心区域清晰突出，但整体视野的层次感和色彩丰富度却有所减少，呈现出一种简约而有力的美学效果。光线在卡拉瓦乔的画作中扮演了重要的戏剧化角色。他因此被看作是电影光影运用技巧的先驱者[45]。然而，这种效果有其自身的光学解释。当代艺术家大卫·霍克尼（1937 年）的研究就证实了卡拉瓦乔可能使用了暗箱原理的推测[46]。通过光学设备的辅助，增强了光与影之间的对比。当光线通过暗箱镜

---

[44] 斯维德尔斯卡娅M.I.《卡拉瓦乔：第一位现代艺术家》。问题概述。圣彼得堡：德米特里·布拉宁出版社，2001年。240页。

[45] 卡拉瓦乔绘画中的电影元素。玛丽亚·斯维德尔斯卡娅的讲座。https://postnauka.org/video/80307 （访问日期:2024年9月13日）。

[46] 大卫·霍克尼。《隐秘的知识：重新发现大师们的失传技艺》。— 伦敦：泰晤士与哈德逊河谷出版社，2006年。— 328页。

头投射时，场景中光线不足的区域其半色调会与阴影相互融合，而光线明亮的区域其半色调则与亮区相融，从而进一步增强了画面的对比度，使得作品更加引人入胜。

列奥纳多·达·芬奇等众多艺术大师在油画创作中常常采用“渐隐法”（sfumato），这一技法可视为罩染法的延续。他们通过在“固有色”基础上叠加光影效果，并施以多层罩染，来呈现丰富的色彩。作为绘画艺术及其技巧的大师，达·芬奇尤其注重光影透视与形体塑造在其作品中的核心作用。

提香，作为威尼斯画派的杰出代表，在油画的色彩运用、材料选择及技法创新上取得了显著突破，从而超越了罩染法的束缚。他率先在油画中直接采用厚涂法来表现色彩，巧妙地将力量与形状、厚重感与明亮度、细腻与阴暗相融合，极大地提升了色彩的表现力和感染力。提香这种通过“厚涂”技法来塑造立体感的创作理念，对后世艺术家的创作方法产生了深远的影响。

达芬奇堪称文艺复兴艺术鼎盛时期的典范，他创作时巧妙地运用了光影对比；而提香则以其逆光剪影风格独树一帜。相较于达芬奇的作品，提香的画作在视觉上更为明亮。两位大师在作品中都仅展现了光线细微的反射，并倾向于自然过渡到阴影区域，但提香的作品因色彩饱和度更高，使得光线分布显得更为均匀。

伦勃朗作为油画与版画的双重巨匠，对光与色之间的关系有着深刻的理解。他的作品融合了聚光灯的聚焦效果与柔和的照明，通过大面积阴影的运用，使画面中的主体仿佛跃然纸上。伦勃朗的画作色彩过渡柔和，展现出丰富而细腻的色彩层次。在他的《自画像》中，他精心安排光线，重点照亮头部（尤其是面部）和手部，这些最具表现力的部位因此显得生动鲜明，而画

中其他次要部分则融入暗淡的背景之中，色彩也相应较为沉稳。伦勃朗对光影与色彩的精彩运用，至今仍为艺术家和摄影师提供了宝贵启示。例如，在摄影中常用的正面强光照明法，即借鉴了伦勃朗的手法，使面部一侧得到均匀照明，另一侧则形成轮廓阴影，其余部分则隐于暗处。这种被称为“伦勃朗光”的风格，通过局部照明突出主体，尤其是面部和眼睛等关键部位，同时，也需注意色彩搭配，以免作品因色彩混杂而缺乏形式感。

浪漫主义绘画大师德拉克洛瓦的作品展现了浪漫主义对光线与色彩的独到运用。作为色彩画派的领军人物，他虽沿用了古老的色块作画与彩色描绘技法，但对色彩的独到感悟使他的作品独树一帜。德拉克洛瓦在其日记中频繁提及对“古典大师”在使用土色颜料、运用罩染法及彩色底画等方面的技巧。在前印象派时期，他创作了一系列历史主题画作，不仅重视环境光照的捕捉，还积极运用多层画法来混合色彩。其作品中，光与影的对比、邻近色调的搭配以及通过透色层混合色彩的技巧均清晰可见。但与前辈们不同的是，德拉克洛瓦即便在处理暗部时，也尤为注重色彩的饱和度，这种饱和度超越了单纯的光影效果。

此外，还有许多大师的作品同样值得深入分析，如皮耶罗·德拉·弗朗西斯卡、埃尔·格列柯、鲁本斯、委拉斯开兹、维米尔及戈雅。这些大师中，多数在印象派兴起之前就已熟练运用上述的光影处理手法，他们遵循着追求真实、客观与理性的古典艺术原则，同时在色彩运用上展现出日益开放的态度。其中，扬·维米尔的画作堪称古典绘画风格中光与色彩运用的巅峰，而前辈埃尔·格列柯则通过色彩的巧妙组合，在真实再现自然色彩的同时，也强烈表达了个人的艺术风格。

在油画与摄影艺术中，色彩并非直接源自人眼的观察，而是色彩混合的产物。色彩混合包含多种方式：色光混合、色料（或颜料）混合、光学混色（即透明颜料层的叠加混色）以及空间混合（小面积的不同颜色在远距离上的视觉融合）。

色光混合，是光谱中各色光的直接融合。当光谱中的颜色混合越多，其亮度便随之增强，此即加色法混合的原理。相反，色料（颜料）混合时，颜料会相互吸收光线，并反射出未被吸收的部分。因此，混合的色料越多，颜色的亮度反而降低，这便是减色法混合的特点。

油画自荷兰的凡·艾克兄弟开创以来，已历经近六百年的发展历程[47]。在这期间，油画中的色彩理论不断得到完善。早在 14 至 15 世纪，就已存在两种截然不同的色彩绘画技法。其一源自琴尼诺·琴尼尼[48]，他主张在最深的阴影处使用最高饱和度的颜色，然后逐渐过渡至最亮区域变为白色。而后，莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂[49]则提出，在明亮或昏暗的极端区域，通过纯色与白色或黑色的混合，能够更有效地增强画面的立体感。

无论绘画技巧如何多变，人们对色彩的认知均植根于油画颜料的物理属性及其应用法则，此领域的开拓者为凡·艾克兄弟。油画采用的是以植物油

---

[47] 尼库林 H.H.《扬·凡·艾克》[画册]。列宁格勒，1967年；尼库林 H.H.《荷兰绘画的黄金时代：15世纪》。莫斯科：美术出版社，1981-1982年。

[48] 琴尼诺·琴尼尼。《绘画论》。14-15世纪。莫斯科：国家图书出版总局-图像出版社，1933年。

[49] 莱昂·巴蒂斯塔·阿尔贝蒂。《文章集》/ 责任编辑：B.H. 拉扎列夫；苏联科学院世界文化史科学委员会。莫斯科：科学出版社，1977年。

为基质的速干颜料，这些颜料难溶于水，且相互间不易融合。其显著特点在于强大的遮盖力，确保了色彩的高饱和度；而颜料轻薄地铺展于画面，能产生一种独特的张力，增强光线的反射效果，使画面表面具有光泽，从而充分地展现各种色彩的细腻层次。此外，颜料的快速干燥特性也有助于塑造画面的立体感受。

油画色彩的表现手法主要有三种：透明画法、多层着色法与直接画法。透明画法通过分层涂抹稀释后的颜料，底层色彩淡雅，而上层则能营造出细腻微妙的色调变化，这些色调往往难以在调色板上预先调和。此技法擅长捕捉画面的质感与深度，尤其能生动再现人物皮肤的细腻色差。然而，透明画法也存在局限性：它属于减法混合的混色方式，容易导致颜色偏深，且可用色域受限；同时，每层颜料需待前一层完全干透后才能覆盖，这使得创作周期延长，艺术家在创作时难以即时抒发情感与创意。

多层着色技法与直接画法均依赖于彩色颜料的层叠覆盖特性，因此，采用这些技法完成的画作展现的总是最上层颜料所定格的景象，直面观者。这“终结的一笔”，不论是画笔在调色板上精心调配的多色融合，还是借由画刀将色彩转移至画布上的操作，均会展现出色彩交融的独特魅力。

单色点状或细碎笔触的累积，可看作是在加色混合过程中色彩生成的一种机理，它使得画面色彩在远观与近赏时呈现出不同的视觉效果。

十九世纪摄影与架上绘画中的色彩运用

谈及十九世纪，科技与艺术的交汇为人类社会开启了新篇章，尤其在科学探索方面。1801 年，托马斯·杨首次阐明了三原色理论，他确立红、绿、蓝为基本色彩，而非传统的红、黄、蓝，更不同于人们广泛认知的红、橙、黄、绿、蓝、靛、紫这七种色彩分类。

人类对颜色的认知根植于生理机制。1847 年，赫尔姆霍兹在德国物理学家协会的一次著名演讲中提出：“我们从未直接感知外部物体，而是自始至终通过视网膜上的感光神经与视神经的连接来感知周遭世界。[50]”这一理论阐述了色彩感知的物理与生理依据，为色彩的真实再现与创造性表达奠定了坚实基础。

几乎在同一时期，摄影技术应运而生。这些摄影作品不仅具有历史文献价值，还蕴含着丰富的艺术表现力。然而，受限于当时的科技水平，摄影并未立即被认可为一种艺术形式，人们更多地关注其记录现实世界的能力。彩色摄影技术的成熟更是一个漫长的过程，因此，摄影对油画艺术的影响起初并不显著，仅被视为绘画创作和素材收集的一种辅助手段。

法国浪漫主义绘画的杰出代表欧仁·德拉克洛瓦对摄影技术颇感兴趣，并于 1851 年加入日光蚀刻版画学会。他邀请摄影师欧仁·杜里埃（1800-1874）为其拍摄模特照片，并常根据这些照片进行素描创作。德拉克洛瓦高

[50] 赫尔曼. 冯. 赫尔姆霍兹.《生理光学纲要》，第三卷。汉堡与莱比锡，利奥波德·沃斯出版社，1910年，第3-33页。俄文译本：《感觉与知觉心理学。心理学文选》/ 由Ю.Б. 吉彭雷特尔, B.B. 柳比莫夫, М.Б. 米哈列夫斯卡娅主编。莫斯科，1999年。

度评价摄影在捕捉细节和表现光线色调细腻度方面的潜力，认为：“若天才般地运用摄影技术，将能达到我们难以企及的艺术境界。[51]”

根据摄影历史学者赫尔穆特·格恩斯海姆的研究发现[52]，安格尔所创作的《泉》其原型实则源自巴黎知名摄影师纳达尔（1820-1910）为女演员玛丽·克里斯蒂娜·鲁所拍摄的裸照。

当今，鲜有人认同摄影的诞生会促使画家摒弃绘画艺术。事实上，在摄影艺术的萌芽时期，它更多地是在尝试效仿绘画的风格。因此，摄影领域中“画意摄影”这一流派的兴起便显得顺理成章。此流派虽运用摄影技法，但其画面构图与理念却全然借鉴绘画，极力追求与之相当的艺术表现力。英国摄影师奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德（1813-1875）的杰作《人生的两条道路》便是这一流派的典范之作。

艺术，无论是何种形式，皆是技艺与思想的完美融合。绘画艺术在其发展历程中，不断伴随着技术的革新。然而，摄影的横空出世无疑为绘画带来了前所未有的挑战。随着彩色摄影技术的问世与日益成熟，以写实见长的古典油画，在“写生”（即真实再现生活场景）方面的独特魅力逐渐褪色。

---

[51] 《德拉克洛瓦日记》。由M.阿尔帕托夫编辑并撰写前言。——莫斯科：艺术学院出版社，1961年。第一卷，第372页。

[52] 赫尔穆特·格恩斯海姆（与艾莉森·格恩斯海姆合著）.《摄影史：从暗箱到现代摄影的起源》，牛津大学出版社，1955年；修订版，泰晤士与哈德逊河谷出版社，1969年。

实现艺术理念的最大化成为了油画发展的唯一途径。当贡布里希在其著作《艺术与错觉》中谈及“从光到色彩的转变”时[53]，引述了康斯太勃[54]尔对 19 世纪 20 年代新发明——雷克箱（一种装有透明图片的盒子）的评价。康斯太勃尔指出：“雷克箱展示了一种透明的画作形式，在暗室环境下观赏，尤为引人入胜。然而，它并不归属于艺术领域，因其本质在于欺骗。相反，艺术带给人的愉悦源自其唤起美好记忆的能力，观众在观赏画作时，会激发愉快的联想，脑海中会涌现出美好的回忆。艺术的核心功能在于提醒，而非欺骗。”

康斯太勃尔所言的欺骗，特指后来摄影技术中那种高度逼真的模仿，而回忆则是通过激发观众的想象力与感受力，促使他们对所见之物进行深层次的再创造与超越。

随着技术的进步，照片在清晰度与色彩还原度上不断精进，能够精准捕捉并再现形态与色彩，使观者仿佛置身于摄影师拍摄时的场景之中，沉浸在那种特定的氛围里。凭借高超的模拟技术，照片所呈现的内容达到了近乎真实的感知效果。

A.O.卡列林，作为圣彼得堡美术学院的毕业生及巡回展览画派的成员，在求学期间便已涉足摄影领域，于照相馆中担任修图师一职，毕业后更是持续深耕摄影艺术。他在家中搭建了与巡回展览画派风格相仿的生活场景，选

---

[53] 恩斯特·汉斯·约瑟夫·贡布里希.《艺术与错觉：图像再现的心理学研究》.伦敦，1960年。俄语译本：Э.贡布里希《艺术史》. 莫斯科, 2004年。

[54]《约翰·康斯太勃尔》，作者：A.Д.切戈达耶夫，莫斯科，1968年。

取相亲、施舍、流浪音乐家等为主题进行拍摄。这些作品遵循多人物风俗画的构图原则，在自然光线下拍摄，巧妙构建出戏剧性的画面，观感上宛若一幅幅细腻的油画。而经过调色处理的照片，其暖棕色调更添古典韵味，使这些摄影佳作与古典大师的画作相得益彰。

古典油画中对现实主义的追求，在一定程度上反映了我们对绘画作品的直观感受：喜爱与否。随着摄影技术的日益精进，其写实性逐渐逼近乃至超越油画，绘画艺术因此面临挑战，不得不探索新的生存与发展之路。

基于过往的经验，印象派开创了室外自然光下作画的新纪元，这一方法专注于观察和描绘周遭环境与物体。在户外光线的照耀下，光源繁复多变，色彩不仅丰富且变幻莫测。随着日升日落，阳光会呈现出不同的色调变化（冷色调/暖色调），这使得受光物体表面仿佛披上了一层动态的“面纱”，其色彩随之流转。光照充足的一侧，不仅直接沐浴在外部光源之下，还巧妙地捕捉到了来自周遭物体的反射光线。值得注意的是，这些反射光多源自天空，其色温远超阳光，因此整个场景会呈现出冷暖两种光影效果。

采用光线来塑造形态的绘画技法，其精髓在于持续不断地在真实环境中进行观察，并且力求真实、客观地运用色彩与光线，在画布上再现眼前之景，摆脱室内光线或个人主观视角对绘画对象的束缚。因此，印象派远非其名称所给人的抽象、模糊之感，反而可以被视为最为真实的绘画方式，堪称现实主义绘画的巅峰。这一绘画趋势在 20 世纪的中国也愈发受到推崇与喜爱。

在印象派绘画中，形态是通过色彩来塑造的。这一艺术流派在摄影技术诞生之后兴起，尽管当时彩色摄影尚未问世，但艺术家们追求印象真实的表达已显而易见。摄影的物理真实性和当时色彩表现技术的缺失，促使画家们不再一味追求形式的严谨与逼真，而是将色彩的真实感受置于首位。对于那些长期沉浸在古典绘画棕褐色调中的观众而言，他们难以迅速转变自己的审美习惯：在内心深处，他他们依然坚守着传统的“心理学”真实观，对包括印象派色彩运用在内的新现实主义持否定态度。印象派画家走出画室，深入自然进行创作，因此他们画作中的光线强度和方向都随之发生了变化。即便是在阳光普照的日子里，尽管阳光基本上可以视为平行光，但其光照范围仍然广阔，且光比远小于室内点光源所产生的光比。这就导致色彩及其比例在画作中呈现出了明显的差异。更为均匀的光照条件使得色彩和亮度更加均衡，而色彩的鲜艳度也得到了提升，这更适宜采用不透明覆盖和直接绘画的技法。印象派画家主要选用纯色，摒弃了古典绘画中层层叠加的方式，转而采用色彩的直接混合，以展现更加生动、真实的自然景象。

可以说，印象派标志着创作观察力和写实绘画的巅峰成就。它摒弃了传统的固有色理念，转而深入探究物体在光源及环境光照下的“条件色”， 并以其最真实、最生动的面貌呈现于画布之上。

印象派画家延续了德拉克洛瓦等前辈以色彩塑造形态的艺术手法，尽管初看之下形态的准确性似乎无法确认，但其整体细节完整统一，展现了形态与色彩之间的和谐统一。当你站在适当的距离观赏莫奈的《干草堆》时，其逼真程度简直可与相机拍摄的照片相媲美。

尽管印象派的革新让人一度担忧摄影会逐渐取代绘画，但事实并非如此。画家们从追求色彩的物理真实，越来越多地转向探索“心理真实”。这便是印象派与后印象派的分水岭：后印象派在色彩运用上展现出更强的主观掌控力。事实上，主观色彩的运用不仅限于后期的抽象画和表现主义作品，也存在于众多描绘具体物象的写实画作中。传统油画中的色彩可以带有主观性，而印象派画家所采用的条件色更是画家个人观察与感受的直接体现。在后印象派画家中，卡米尔·毕沙罗和乔治·修拉对光学最为热衷，他们的创作深深植根于光学原理之中。

色彩之间存在微妙的关联，这样才能构筑出恒久的美感。色彩的对比、明暗的交织以及纯度的差异，共同塑造了灰色调的丰富层次——这或许正是塞尚所言的“色彩愈和谐，构图愈精准”的真正含义。在早期摄影技术中，干板对色彩的捕捉能力有限，无法很好地再现场景的丰富色彩。因此，在照片的暗部区域，细节损失严重，颗粒感增强，这影响了照片的真实感。

画家们摒弃了传统的绘画手法，即通过对比来塑造形体。他们开始调整暗部的色彩，不再仅仅使用单调的中性灰色，而是引入了多种深色调。这一变革打破了古典现实主义中明暗对比来塑造形体的束缚；暗色的运用不再受限于灰色；自然而然地，绘画艺术向更具表现力和自由度的方向迈进。在印象派的后期，色彩的表现力被发挥得淋漓尽致。克劳德·莫奈的杰作《鲁昂大教堂》并非对周围环境的简单复制或灰色再现，而是通过这一主题，展示了他在油画中运用色彩的高超技艺，展现了色彩的多样深度和美妙之处，同时也体现了他追求真实、生动描绘所见之物的艺术理想。

这种主观控制的手法后来发展至另一极端，受黑白摄影的启发，涌现了一系列以黑白为基调的油画创作。黑白摄影因其仅凭亮度对比，以灰色调的细腻变化来诠释所有色彩效果，而被广泛认为比彩色摄影更加抽象且富有表现力，为观众提供了更广阔的想象空间。同时，它还具有更为强烈的批判性效果。毕加索的《格尔尼卡》就是一个鲜明的例子：尽管画面已经具有强烈的视觉冲击力，但采用类似的黑白色调处理，更为这幅画增添了非凡的韵味。

1.3. 画意主义作为在摄影中运用绘画艺术手法的初次尝试。色调与色阶

摄影的诞生对绘画产生了深远影响，甚至一度威胁到绘画作为自然再现工具的地位。然而，当摄影尝试捕捉并呈现绘画所创造的视觉形象时，它是否能拥有与绘画同等的艺术地位？这一疑问伴随着摄影的整个发展历程。摄影源自绘画，与绘画紧密相连；两者都通过再现自然世界来传达审美观念（因此，在光线运用上，绘画与摄影有着诸多相通之处）。然而，它们之间存在一个本质区别：画家需经过长时间的学习和实践，才能掌握绘画技艺，进行艺术创作。艺术创作有着明确的方向和预期目标，而摄影则不然。它依赖于相机的机械装置、感光胶片以及化学反应。艺术效果在按下快门的瞬间即告完成，画面即刻呈现在胶片之上。这种即时性引发了人们对摄影的艺术价值和文化意义的质疑。摄影究竟属于科学还是艺术？这一争论至今仍在持续，成为摄影研究领域的核心议题。一些绘画大师转战摄影领域，他们已在绘画领域取得了显著的艺术成就，因此，在早期摄影实践中，模仿绘画风格

成为了一种普遍趋势。可以说，画意（或画意主义）摄影的诞生，正是摄影艺术对绘画艺术基因的自然传承与体现。

在俄罗斯摄影艺术家尼古拉·彼得罗夫（1876-1940）的论著中，他从架上绘画的角度出发，深入剖析了画意摄影的艺术追求。他主张，“艺术作品并非对现实的简单复制，其核心在于传达艺术家内心对现实的独特感知与表象”[55]。由此得出，通过采用概括性构图、柔和轮廓、光影的巧妙运用以及情节的浪漫渲染等手法，能够使摄影作品更加贴近艺术的境界。另一位著名的俄罗斯摄影艺术家 A.特拉帕尼（1881-1930）甚至将光影写生视为绘画的一种表现形式，尤其是架上绘画的一种。[56]

摄影艺术中的画意派代表尝试模仿绘画效果，通过模糊图像、减少细节和降低清晰度来实现，这不仅依赖于当时使用的光学镜头，如“单片镜”（其构造中仅使用一片透镜）。另一种方法则是复杂化正片工艺的流程，并引入与绘画相似的材料和技法。在欧洲和俄罗斯流行的溴油印相法中，直接使用油画颜料使得照片图像极大地接近了绘画，允许色彩的变化，并能以单色或多色制作照片印版。在法国，康斯坦·普尤和罗伯特·德马西创作的风景画和肖像画在风格上与印象派作品相近。溴油印相的传统在俄罗斯也得到了极大的发展。俄罗斯摄影艺术家A.马祖林、N.斯维肖夫-帕奥拉在国际摄影展览上屡获殊荣。在《摄影》杂志以及革命后的几年里，特别是 1926 年的

[55] 彼得罗夫 N. 摄影能否成为艺术的方法？// 摄影公报. 1912. 第3期. 第203页。

[56] 特拉帕尼 A. 论光影书写. // 摄影公报. 1914. 第3期. 第67页。

期刊中，溴油印相技术得到了广泛推广。通过这种技术，人们努力在光学精确绘图的基础上获得独特的“艺术”图像。

在 20 世纪 10 至 20 年代，著名的俄罗斯及苏联摄影艺术家彼得·克列皮科夫（1884-1960），同时也是俄罗斯摄影学会会员，于 1927 年在《摄影》杂志上发表了一系列文章，揭示了溴油印刷技术的工艺及其作为“对摄影作品进行艺术化表达”[57]的一种引人入胜的方式。这项技术利用了在热水中膨胀的普通银盐明胶溴化银相纸形成的浮雕表面作为印版，并涂上了油性颜料。克列皮科夫在文章中强调了该技术的优势：它允许使用各种材料来印刷，“以增强画面的艺术效果”[58]；能够控制印刷品的色调层次；可以改变颜料的颜色，创建出双色、三色乃至全色的图像；每张印刷品都独具特色；并且支持从多个印版进行印刷（图像合成，例如在风景照中添加云朵或细节）等。这些创新的技术手段，都将摄影从具有既定结果的纯粹技术过程，转变为作者个人独特且富有创意的艺术创作领域。

在接下来的一篇文章中，P. 克莱皮科夫特别强调了通过每次转印后重复润湿原始印痕，能够在图像的阴影区域创造出丰富的光影层次，这一过程导致乳剂层逐渐增厚，进而“呈现出越来越多的浮雕层次，这些层次提供了更多的细节，这对于印版的阴影区域尤为重要”。[59]

---

[57]克列皮科夫 P. 溴油印相。溴油转印。// 摄影。实用摄影杂志。1927，第1-2期。第24页。

[58]同上。

[59] P.克列皮科夫. 溴油印相（续）. // 摄影。实用摄影杂志。1927，第3-4期。第95页。

克莱皮科夫利用溴油印相法，在其作品《公园里》和《装饰主题》（尼科洛-乌柳皮诺庄园，1924）中展示了阴影部分的丰富层次。这些作品以深蓝色或蓝绿色调为主，符合“暗调”的美学理念。画面中，前景的深色树叶与树干和后景中更为明亮且略带模糊的小亭子形成鲜明的对比，营造出一种梦幻般的童话意境。同样，N.I.斯维什乔夫·保罗（1874-1964）也在其作品中展现了“暗调”与“明调”的巧妙运用。例如，在《十字路口》（20 世纪 20 年代，以深蓝色调描绘的戏剧性路边圣像神龛）和《维拉·霍洛德纳娅肖像》（20 世纪 10 年代，以浅黄褐色调呈现的电影女演员形像）中，他分别通过不同的色调处理，展现了这两种调性的独特魅力。

俄罗斯的画意摄影流派独具特色。其兴起相较于西欧同类摄影潮流有所滞后，这一滞后现象主要归因于历史因素，并与亨利·皮奇·鲁滨逊（1830-1901）的创作及其 1869 年关于摄影中画绘画的论著有关。正如摄影艺术史学家 A.洛吉诺夫指出：“俄罗斯画意摄影中的情节被激活，这受俄罗斯绘画传统，特别是巡回展览画派的影响。”[60]

中国摄影师在同一时期也采用了类似的技法。例如，郭学群的照片《镜花》（1927 年），同样采用溴油印相法制成，但呈现出暖色调，并以浅色为基调。郑英孙（1893-1950）则通过使用显影剂等化学试剂，将他的明胶银盐印相作品染成了棕褐色。（《读碑》，1927 年）。[61]

---

[60] 洛吉诺夫·阿列克谢。俄罗斯画意摄影。——俄罗斯的画意摄影。1890-1920年代。展览目录。——莫斯科：艺术源泉出版社，2002。第13页。

[61] 这些例子在《中国摄影：二十世纪及以后》一书中有所展示，该书由三影堂摄影艺术中心与中国视觉艺

在 19 世纪末至 20 世纪初的摄影艺术领域，画意主义标志着绘画与图形技术首次被融合到摄影创作中。[62]

而从 19 世纪 60 年代至 90 年代，平光镜和反光镜等镜头的改进，显著提升了图像细节传递和版面整体清晰度，并纠正了光学畸变。然而，这种追求极致清晰的摄影风格，与希望通过摄影表达古典绘画所具备的多义性、深厚情感及丰富体验的艺术愿景，产生了一定程度的冲突。

为了化解这一矛盾，摄影艺术家们在创作群像与单人肖像时采取了戏剧化、舞台式的布景手法：运用透视感强的绘画背景、定制的家具以及各式各样的舞台道具。然而，他们也察觉到了这种过度舞台化的倾向，并巧妙地在摄影技术中探寻到了破解之道。

一方面，通过采用最少元件（甚至是单镜片镜头）的柔焦镜头，他们能够拍摄出视觉质感与艺术画作相近的作品，这些作品具有空气感和色彩透视感。另一方面，多种手工及化学照片处理技术得到了广泛应用——包括润饰、水彩或油画上色、调色等——这些处理既可以在正片制作阶段实施，也可在后续进行（如颜料打印、溴油印相、色调微调）。由此，摄影师成为艺

术研究院于2015年联合出版。在中国，20世纪20年代还出版了《画意周刊》，该周刊由中国摄影学会在1923年至1925年期间发行。

[62] 葛晓芳的文章《绘画对19世纪摄影艺术美学的影响》从绘画与摄影美学的相互关系出发，对画意派进行了分析。——初试锋芒2020。学生、研究生和青年教师竞赛科研论文摘要集。——莫斯科：莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院，2021。第50-53页。

术家，能够随心所欲地对光学精准的照片图像进行修饰：调整其表层质感、色彩、色调以及饱和度。

摄影逐渐展现出其独特性。对于 19 世纪的众多艺术家来说，在照相馆担任修图师成为了他们艺术生涯的起点。

从历史发展的长河来看（相较于拥有数千年积淀的绘画艺术），摄影技术直至 19 世纪末才趋于成熟。这一时期，能够呈现彩色图像的照相干板技术（“彩色胶片”）日益完善，并开始在彩色电影领域得到应用。

多媒体艺术博物馆（ＭＡＭＭ）举办了一场俄罗斯彩色摄影史的展览，其时间跨度明确界定于 19 世纪 60 年代至 70 年代。这一时期不仅见证了摄影图像中色彩引入的初步尝试，也涵盖了彩色摄影蓬勃发展的黄金时期。此后，彩色透明胶片（即幻灯片）作为彩色图像的载体逐渐普及。而到了 20 世纪 90 年代，数码摄影开始崭露头角，并逐渐取代了传统胶片摄影的主导地位。

19 世纪末，彩色摄影技术应运而生。这种一次性彩色底片包含三层感光乳剂，分别感应红色、绿色和蓝色。当光线穿透这些层级时，每一层都会记录下其对应的单色图像。因此，对底片的后续处理及放大过程，就仿佛是将红、绿、蓝三种颜色的颜料一次性地混合并均匀涂抹在画布上，又或者像油画中的透明叠色技法那样，将多层颜料巧妙地相互融合。

1851 年，摄影师及雕塑家F.S.阿切尔（1813-1857）研发出了火棉胶乳剂，大大提高了感光度，从而改善了图像品质。然而，该技术存在一个显著

缺陷：蓝色与绿色的感光度存在差异。在拍摄风景时，若以绿色的山峦与树木为基准设定感光度，虽能确保绿色物体色彩还原准确，但蓝天与云朵却会因曝光过度而呈现白色。反之，若以蓝天为基准，那么绿色的山峦与草地则会因曝光不足而显得暗黑。

为解决这一问题，在拍摄风景照片时，摄影师需分别制作两张底片，一张以天空为感光度基准，另一张则以地面为准。随后，将这两张底片叠加在一起。在摄影技术初兴的最几年里，使用多张底片进行打印合成是一种颇为常见的做法。

蒙太奇手法

艺术家们积极地利用了技术上的局限性，将其转化为艺术创作的独特魅力。奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德（1813-1875），最初是一名画家，1853 年开始从事摄影。他的作品是典型的“画作”，但却是通过摄影媒介完成的。与之相比，约瑟夫·尼塞福尔·尼埃普斯将自己的首幅摄影作品命名为“日光图”， 但这只是一种比喻——它与绘画并无实质性的关联。而雷兰德的照片则是真正的“摄影绘画”。

1857 年，他的鸿篇巨制《人生的两条路》横空出世。雷兰德犹如一位现代电影导演，精心策划并拍摄了包含 16 个场景的恢弘全景，动用了 16 名模特，细腻入微地刻画了人物内心的微妙变化。他共计拍摄了 30 余张底片，并巧妙地将它们拼接组合，形成一幅具有拉斐尔画风的杰作。这幅作品以一位父亲对孩子们的殷切期望与深深担忧为主线，同时生动讲述了两个儿子截然

不同的人生轨迹：一个脚踏实地，勤勉求知，拥抱家庭与信仰；另一个则叛逆不羁，走上了截然相反的道路。通过这一鲜明对比，作品深刻寓意了正义与非正义的人生抉择，雷兰德以此创新手法，有力地证明了摄影同样拥有深邃而丰富的艺术表现力。

亨利·皮奇·鲁滨逊（1830-1901），原本身份也是一位画家，于 1858 年巧妙地通过组合多个底片，创作出一幅栩栩如生的真实场景照片，其手法与雷兰德颇为相似。这种创作方式，宛如传统绘画中那连接过去与未来、充满戏剧性的情节构建技巧，令人叹为观止。鲁滨逊为构思这些摄影佳作所绘制的草图，至今仍得以完好保存，它们有力地证明了经典造型艺术与摄影艺术之间存在着千丝万缕的紧密联系。

无论人们对艺术摄影持有何种观点，都不可否认它与传统绘画之间存在着深刻的内在联系。同时，艺术摄影更是现代电影的先驱，为电影艺术的发展奠定了坚实基础。随着科学技术的不断进步，众多新兴艺术形式应运而生，而这些形式的根源，无疑都可追溯到绘画这一古老而永恒的艺术殿堂。

光影焦点

在摄影于公共与商业领域大放异彩的背景下，它曾一度试图通过效仿绘画来奠定自身的艺术地位。然而，当摄影挣脱故事情节、有序构图、复杂拍摄技巧以及刻意模仿绘画的束缚，转而将镜头直接对准鲜活生动的人物时，又会碰撞出怎样的火花？倘若这些照片是在深思熟虑且充满艺术灵感的状态

下拍摄而成，那它们又将展现出何种风貌？一些摄影师不仅对此进行了深刻的反思，更是勇敢地将其付诸实践。

人们对世界的感知往往源于太阳所投射的光影，但艺术家所创造的世界，却散发着他们独树一帜的光芒。艺术家们以自由而富有创意的手法运用光线，巧妙地凸显主题、彰显艺术风格，同时巧妙地增强或削弱光影的对比效果。正是通过这些“匠心独运”的光影，大师们缔造了一个又一个经典的艺术世界。

一些摄影师已挣脱绘画式舞台摄影的束缚，不再依赖事先精心设计的灯光效果，而是巧妙运用自然光与真实生活场景，去“定格”人们瞬息万变的面容与身姿，深刻揭示他们的内心世界。他们深信，摄影师仅凭一双洞察秋毫的眼睛与一颗敏锐的头脑，便足以挖掘并巧妙运用自然光的魅力。在瞬息之间“捕捉”那稍纵即逝的画面，他们能将之永恒定格，进而转化为意蕴深远的摄影佳作。

业余摄影师朱莉亚·玛格丽特·卡梅隆（1815-1879）堪称这样一位杰出的践行者。1864 年，49 岁的卡梅隆踏上了摄影之路。在发掘自身摄影天赋后，她便热情地投身于摄影艺术之中。彼时，卡梅隆采用了风靡一时的伦勃朗式照明技法，借助自然光灵动而富有感染力地凸显人物形象的独特魅力，深入展现其丰富的精神世界。这些作品简约而不失真实，生动且震撼人心。其中，《哈塞尔爵士》与《达尔文》肖像更是堪称摄影史上的稀世佳作。

摄影艺术的特殊性在哪里？

为与绘画艺术比肩，摄影师在将镜头聚焦于拍摄对象时，必须同样悉心构思作品的主题、构图以及情感的传递等诸多方面。

1889 年，英国摄影师兼职业医生彼得·亨利·埃默森（1856-1936）提出了自然主义摄影的理念。在其著作《自然主义摄影》[63]一书中，他批判了那些试图教导摄影如何“观看”的尝试。埃默森认为，摄影师应当研究自然界的真实物象，而非仅仅模仿画作。透过相机的取景屏上，人们得以领略镜头捕捉的自然风光之美，同时感受到图像所传递的氛围与情感。艺术效果的呈现，主要依赖于对光线的强调以及通过聚焦来突出画面的层次感等技巧。埃默森将这些创作过程与摄影审美意识的觉醒紧密相连。

此外，他还对相机镜头与人眼所呈现图像特征进行了深入对比，并得出结论：当人以肉眼观察场景时，视觉焦点往往会聚焦于某一特定位置，而周围的细节则因视觉分辨率的差异而显得相对模糊、不那么真实。这一现象源于人眼在整个图像范围内分辨率的不均匀分布，以及视网膜上存在的特殊清晰视觉中心。而摄影技术则能够精准捕捉整个图像范围内的每一个细节，呈现出一致且清晰的画面效果。

这一核心观点在摄影界掀起了巨大波澜，尤其是在 19 世纪画意摄影盛行的背景下。它促使摄影挣脱了模仿传统绘画的枷锁，毅然迈入了自然世界的广阔天地。

---

[63] 彼得·亨利·埃默森.《艺术学生的自然主义摄影》.——伦敦：S.洛、马斯顿、塞尔与里文顿（出版社），1889年。/彼得·亨利·埃默森.《艺术学生的自然主义摄影：自然主义摄影的消亡》.——纽约：阿诺出版社，1973年。

埃默森展现出了非凡的创作才能：他不仅拍摄了大量照片，还出版了 8 本相册，对摄影界产生了深远影响。然而，1891 年，埃默森在《自然主义摄影之死》一文中，宣布放弃了他所倡导的自然主义摄影。这种转变彰显了他的坦诚和科学探索的无畏精神；他的思想并未被自己所创立的理论所禁锢，反而展现出了灵活与开放。他是一位充满激情的研究者，始终坚守自己的信念，忠实于现实的存在。身为科学家与医生，埃默森坚信摄影是一门科学。但更准确地说，摄影融合了艺术与科学的双重特质，在这两大领域中均迸发出了无穷的创造力。

因此，摄影与绘画不仅在概念层面紧密相连，更在表现手法、构图策略及肖像、风景、静物等体裁的划分上展现出惊人的相似性，这些均源自摄影对绘画的深刻借鉴。

在运用光与色彩构建画面的特性上，两者亦呈现出高度的契合。更进一步，摄影艺术将整部美术史，尤其是架上油画的辉煌篇章，都融入了其无尽的灵感宝库之中。摄影对油画技法的巧妙汲取，以及在照片调色与上色过程中直接采用油画颜料，无不有力地佐证了这种深层次的联系。这种联系已然超越了单纯的技艺交流，上升到了处理表面、在二维平面上创造虚幻图像的艺术艺术领域间那不可分割的亲缘关系层面。

在油画艺术中，色彩以其无限的创作潜能，展现出一系列丰富且全面的内在联系。具体而言，这不仅仅体现在色彩的明度（即亮度）上，更深入地

涉及了色彩饱和度、色调变化，以及冷暖色调的巧妙搭配，共同构筑了一个综合而深邃的概念体系。相比之下，摄影在构建这类色彩关系时，受限于技术实现的边界，因此在创作自由度上略显逊色于油画。从创作技法与视觉形象塑造的机制来看，油画与摄影虽有许多共通之处，但油画自诞生之初，便为艺术家提供了更为广阔的主观与个性化表达空间。而摄影，则借鉴了对比手法，以弥补在画布上再现色彩与光线时所面临的局限与挑战。

在前摄影时代，油画受古典画派熏陶，融入了光线强弱与色彩明暗的对比概念。随着摄影艺术的出现，它在色彩运用上逐渐成熟，模仿油画之余，更随着技术革新，孕育出独具匠心的创作手法。

与此同时，油画的色彩表现亦深受摄影色彩运用方式的影响：艺术效果的疆域得以拓宽；油画在刻画与再现对象方面的独特魅力愈发彰显；在微观层面精准把控主观色彩表现成为可能，这一趋势已然成为摄影与摄像时代下油画色彩表现的重要特征之一。

19 世纪摄影艺术发展的初期阶段，便与绘画之间建立了紧密而持久的联系。在摄影作品中，色彩的运用正是对油画技法与材质的深刻借鉴，通过油画的形式得以呈现。而色彩与光影的传达理念，也紧随绘画中风格流派与构图手法的演变轨迹，一脉相承。正因如此，写实绘画对摄影艺术产生了深远影响，而摄影艺术及其光学技术，又反过来为绘画提供了强有力的技术与表现上支持。

回溯往昔，早期摄影工作室的空间布局，深受透视画（diorama）环境戏剧化构思的启迪。如今，这一文化已悄然蜕变，成为现代摄影与电视演播室设计组织所遵循的重要原则。

在早期摄影的发展阶段，将绘画技法融入摄影创作是一种普遍现象，例如：底层绘画、版画色调的调整，以及对“老大师”经典棕褐色调的复刻，还有对各种绘画效果的模仿，皆是其中的典范。实际上，每位摄影艺术家针对自己的每件作品或系列，都会设计一套独特的色彩运用方案、绘画材料，并巧妙运用化学物理处理工艺。因此，在摄影艺术家的作品中，既能看到独一无二的珍贵艺术品，也不乏摄影工作室精心制作的批量作品，这些作品在某种程度上与批量生产的平面设计作品有着异曲同工之妙。

摄影中绘画技法的不断演进，昭示着这一视觉图像处理领域正逐步蜕变为一个包罗万象的实验场，为不同设计领域的探索与新型视觉图像的创造，提供了无尽的灵感与可能。

架上绘画深厚的艺术底蕴与技术积淀，特别是画意摄影中对光学原理与颜料运用的精妙实验，为平面设计、摄影设计、广告摄影等设计教育领域的教学实践注入了巨大的创作活力与潜力。

第二章：20 世纪艺术创作流派对摄影艺术作品色彩与光影美学以及摄影与摄影设计艺术表现手段的影响

2.1.现代主义艺术构图探索在 20 世纪摄影艺术中的体现。光线、色彩、蒙太奇、视角。

20 世纪初，受现代主义潮流的影响，各国众摄影师毅然摒弃了日趋矫揉造作且渐趋老套的画意摄影风格。他们转而积极探寻利用摄影本身独特的艺术语言和技术手段，以期实现个性化的自我表达。

“纯粹派摄影”（最大限度保留与自然光学的直接联系的摄影）[64]的倡导者们，坚决主张在拍摄后彻底摒弃任何额外的“艺术”加工，诸如修饰、着色或溴油印相法等技巧。在这一流派中，爱德华·斯泰肯（1873-1979）无疑是最具影响力的人物。他源自欧洲，却在美国成长，最终成为摄影界的巨匠。斯泰肯的摄影作品深受美国新摄影运动领军人物阿尔弗雷德·施蒂格利茨（1864-1946）的高度评价。他不仅参与了 1902 年在纽约国家艺术俱乐部举办的著名摄影展，还帮助施蒂格利茨创立了“291”画廊。重返欧洲后，他依旧笔耕不辍，继续投身于绘画与摄影的艺术创作。更令人称道的是，斯泰肯还将当时在美国鲜为人知的艺术家，如罗丹、马蒂斯、塞尚、毕加索等人的作品，引入“291”画廊进行展示，为艺术交流搭建了桥梁。

---

[64] “纯粹摄影”这一术语在摄影艺术的历史和理论中得到了广泛应用。它首次出现于1902年的《摄影创作》杂志上。阿尔弗雷德·斯蒂格利茨在20世纪10年代使用这一术语，以区别于画意摄影的趋势，后者以其复杂的作者技术工艺为特点，旨在传达艺术家的主观状态和感受。

在从巴黎归来后不久，斯泰肯便于 1907 年率先采用彩色印刷技术，以镜头捕捉并诠释他作为艺术家对色彩的观察和理解[65]。他不仅限于拍摄彩色肖像，更是为每一帧画面精心调配与之和谐共鸣的色调：例如 1908 年为夏洛特·斯波尔丁的肖像选取了柔和的金黄色调，其轻盈之感仿佛印象派画作的再现；而为玛丽·斯泰肯手持套娃的肖像，则选用了深沉的棕色调，透露出“古典大师”的韵味与风范。

斯泰肯的艺术造诣同样在其摄影作品中得以彰显：至 1921 年，他的作品已深植古典绘画的精髓，并探索出全新的构图可能。正是这份艺术理念，使他在日后的创作中能够精准捕捉时尚界的动人氛围，也让其为知名演员所摄的肖像在摄影艺术界独树一帜。身为画家，他将摄影的元素融入绘画之中， 于绘画的美学框架内展现摄影之美，实现了摄影真实性与绘画想象力的完美交融。

在第一次世界大战期间，斯泰肯于美国服兵役，并担任航空摄影技术的教职。这段经历对他影响深远，最终促使他放下了画笔，转向了摄影艺术。

早在 1911 年，他已在《艺术与装饰》杂志上发表了自己的首张时尚摄影力作，镜头聚焦于保罗·波烈的时装设计。步入 20 世纪 20 至 30 年代，他更是成为《时尚》与《名利场》两大时尚杂志的首席摄影师，为广告摄影领域

---

[65]《摄影：完整故事》。由朱丽叶·哈金编辑，前言由大卫·坎帕尼撰写。——伦敦：泰晤士与哈德逊河谷出版社，2012年。第175页。自动彩色印刷技术由卢米埃尔兄弟开发，并于1903年获得专利。该技术通过曝光一张特别制备的、含有多层感光材料乳剂和彩色透明土豆淀粉颗粒作为滤光层的底板，并随后进行正片处理，最终得到一张带有彩色图像的幻灯片。

奠定了艺术基础。他将装饰艺术设计风格中独有的时尚韵味与精致细节融入摄影作品，赋予了它们新的生命。在他的镜头下，模特们置身于经过精心挑选与打光的室内空间，每一帧画面都仿佛是一个匠心独运的艺术项目。室内风格、模特姿态、时尚服装的轮廓线条，以及通过光影巧妙勾勒出的构图，共同构成了一幅幅和谐统一、引人入胜的视觉盛宴。

随后，他在 20 世纪 30 年代以大胆创新的斜角构图拍摄的建筑照片，成为了世界摄影现代主义历程中璀璨夺目的一章。

在斯泰肯的创作后期，他完全摒弃了图像中掺杂的艺术修饰，转而以纯粹摄影的视角去观察世界。1938 年，他拍摄的《查理·卓别林》便是一幅以光影交织为骨，光影占据了画面的主导地位，而卓别林的肖像则巧妙地隐于其中，不那么张扬，反倒是演员的阴影轮廓被夸张地勾勒出来，形成鲜明的对比。这种全新的构图手法，完美地展现了卓别林幽默风趣且自嘲的个性特点。

斯泰肯的创作实践，无疑是从画意摄影与“绘画式”摄影美学的桎梏中挣脱，转向了追求精确严谨构图的摄影新境界。他将线条、色块、大面积构图与细腻的元素结合在一起，创造出别具一格的视觉效果。他的广告照片，无论是空间布局、光线运用，还是对观众情感的把控，都无不透露出匠心独运的设计感。斯泰肯那些充满表现力与活力的摄影作品，无疑为摄影艺术注入了全新的视觉语言，引领了摄影艺术的新风尚。

斯泰肯才华横溢，涉猎广泛，他在摄影的多个应用领域，尤其是时装与广告摄影方面，均做出了卓越贡献，有力推动了现代商业媒体的诞生与发展。他的商业摄影作品，并非对商品的简单呈现，而是艺术创作的瑰宝。诸如《玛丽娜·黛德莉》与《克罗莉娅·索桑》等作品，便是其艺术造诣与表现力的生动写照；而风景摄影作品《向日葵》，更是以独特的视角，深刻传达了结构的几何之美与抽象形式的深邃内涵。

保罗·斯特兰德（1890-1976），堪称纯粹派摄影领域的巨匠。他仅凭相机快门的瞬间捕捉，拒绝任何暗房后期处理，以确保摄影作品的纯粹与真实。斯特兰德以其敏锐的洞察力与独到的创意手法，将现代精神淋漓尽致地融入作品之中。他那冷峻、硬朗且充满几何感的独特风格，无疑成为了摄影界一道引人注目的风景线。

在纽约伦理文化学校学习期间，斯特兰德深受其生物学导师路易斯·威克斯·海因（1874-1940）的深远影响。海因是一位杰出的纪实摄影师，他的创新思想为斯特兰德的创作之路铺设了坚实的基石。海因非常欣赏斯蒂格利茨的作品和他创办的《摄影创作》杂志，该杂志的最后一期出版于 1917 年。正是海因的引领，让斯特兰德踏入了斯泰肯的“291”画廊，得以近距离领略毕加索与马蒂斯的绘画魅力[66]。海因还注意到斯特兰德对细节特别关注，在他的照片中，每一个细微之处都蕴含着非凡的意义。

[66] 弗兰克·克莱因霍尔兹对保罗·斯特兰德的采访，1945年4月25日。https://www.wnyc.org/story/paul-strand-wnycs-art-new-york/ （访问日期:2022年6月17日）。

1945 年，在记者弗兰克·克莱因霍尔茨的访谈中，他巧妙地引导斯特兰德探讨黑白摄影中的色彩运用。克莱因霍尔茨称赞斯特兰德的作品中，黑白色调与冷暖色调的层次丰富多变，这种在摄影作品中罕见的色彩表现力，令人叹为观止。

斯特兰德在拍摄过程中，始终致力于精心考量画面的光线对比，并运用聚焦手法来凸显空间深度。这一理念为他奠定了“纯粹派摄影”的坚实基石。1900 至 1910 年代，美国的杂志、书籍及展览在中国摄影师间同样享有盛誉，这不仅影响了画意摄影风格的演进，更引领摄影艺术向“纯粹派摄影”所倡导的精准与客观迈进。

著名摄影师亨利·卡蒂埃·布列松（1908-2004），自幼酷爱绘画。在剑桥大学求学期间，他有幸师从立体派大师安德烈·洛特，研习绘画艺术，并涉猎文学领域。他手持徕卡相机，创作出一系列杰出的摄影作品，由此奠定了其摄影大师的地位，并提出了“决定性瞬间”理念。布列松敏锐地洞察到摄影与绘画在捕捉瞬间上的本质差异，并充分发挥了摄影的独特魅力，即能够精准捕捉现实世界中复杂对象那转瞬即逝的奇妙瞬间。

摄影现代主义的视觉语言，其独特魅力在于构图以几何图案为主导，探索非同凡响的拍摄视角，强调图像的动态美感，并深切关注日常生活。现代主义艺术初时聚焦于绘画形式语言的钻研，这一过程深受摄影现实主义方法论的启迪。摄影现实主义以再现自然世界为己任，力求光学图像的精准呈现与各类材质质感的细腻传达。诸如印象派、野兽派、抽象派等艺术流派，它们不仅颠覆了世界艺术的版图，更反过来对摄影领域产生了深远的影响。绘

画与摄影，两者间始终存在着一种既融合又分离的动态关系：在某些维度上，它们相互交融，共同探索艺术的无限可能；而在另一些层面，则各奔前程，展现出截然不同的艺术风貌。正是这种相互作用、相互启迪的过程，催生出了一系列令人瞩目的作品，不断激发着绘画与摄影大师们追求新的创作高峰。

正如策展人兼摄影史学家史蒂夫·耶茨在其对现代主义摄影的研究中所指出的，摄影艺术中的艺术流派与风格，与绘画、图形艺术乃至整个艺术运动中的风格发展保持着并驾齐驱的态势。他认为，从未来主义、立体主义、达达主义、构成主义，直至超现实主义，摄影在这一系列现代主义艺术流派的蓬勃发展中，扮演了至关重要且极具整合力的角色。一些流派拓宽摄影的题材边界，探索了相机的多种用途；另一些则运利用偶然性元素（耶茨指的是抓拍和无相机摄影——即物影照片），开创出崭新的创作体裁；更有流派将摄影图像融入印刷媒介与大众传媒之中[67]，进一步扩大了摄影的影响力与受众范围。

摄影现代主义时期的实验，以各自独特的方式，与不同艺术流派遥相呼应：立体主义以其对形式的精妙解构；未来主义则深入探索运动的奥秘；几

---

[67]史蒂夫·耶茨.《观念摄影：后现代主义之后》.-《观念摄影：后现代主义之后》. 展览目录. - 圣达菲，新墨西哥州：新墨西哥州美术馆，美术博物馆. 2002年. 第9页。

此次展览总结了该博物馆的收藏活动，该活动成功汇集了来自不同国家的摄影现代主义主要代表人物的作品，同时延续了自1971年由博蒙特·纽霍尔策划、在乔治·伊斯曼故居和纽约现代艺术博物馆举办的“20世纪摄影之眼”展览所开启的研究。然而，与同类现代主义摄影展览不同的是，此次展览的策展人追溯了摄影语言在后现代主义时期的进一步演变，包括摄影装置艺术的创作、对色彩和质感的积极运用，以及象征和语义的探索。

何抽象主义聚焦于图像与形状的基础架构，精心布局线性构图，细腻捕捉光影与空间的交织；抽象表现主义则狂放地追寻动感节奏与音乐联想的共鸣；以及达达主义与超现实主义，则以其独特的矛盾性和深邃的隐喻性，为摄影艺术注入新的灵魂。

总之，摄影中的现代主义概念，与其广度与深度堪比整个艺术创作领域的现代主义潮流。尽管这一概念宽泛且略带模糊，但我们仍能在来自世界各地的摄影师作品中，捕捉到一系列核心的造型议题，以及那些塑造摄影现代主义视觉语言、诠释各流派独特视觉风貌的关键要素。这些要素涵盖了对运动的精妙捕捉与深度研究，遵循拼贴艺术原则的摄影蒙太奇语言，抽象摄影的无限探索，以及对超现实主义中那些不可思议状态与视觉隐喻的巧妙玩转。

动态摄影

在摄影艺术中，运动的捕捉与表达是通过在同一感光材料上实施多重曝光来达成的，此技法使移动中的物象得以在画面中多次定格，进而编织出一幅由各异时间节点融合而成的象征性视觉叙事。追溯至摄影术的萌芽时期，摄影师们便已敏锐地洞察并发掘了这一创意潜能。

首次进行此类实验的是法国科学家兼摄影师艾蒂安·朱尔·马雷（1830-1904），其成果斐然。在那个时代，这不过是摄影技术领域的初步尝试，其背后潜藏的艺术价值尚未被发掘。然而，到了 20 世纪 20 年代，摄影师们开

始从艺术层面解读“运动”，视其为新艺术形式的诞生：多阶段图像的组合、拍摄时因快门速度而产生的变形，以及运动留下的光影轨迹。[68]

哈罗德·艾杰顿（1903-1990），作为麻省理工学院的荣誉教授，曾借助频闪摄影技术深入探究电动机的运作机理。1935 年，他将此技术应用于捕捉运动物体。1938 年，他创作了一系列作品，其中《多次闪光下的高尔夫球连续拍摄》，尤为引人注目，将我们习以为常的运动场景以全新的超现实主义风貌展现。而 1942 年，约翰·米利（1904-1984）则通过多重曝光技术，巧妙地再现了马塞尔·杜尚的经典之作《下楼梯的裸女》。

胡安·米罗（1893-1983）的杰作在 1937 年同样赢得了巨大成功。摄影中捕捉动感的尝试深受未来主义思潮的启迪。未来主义艺术家们致力于在二维平面上捕捉并传达光线的变幻、速度的激情与动态的韵律，这些前卫理念在摄影艺术界激起了热烈反响。

意大利摄影大师安东·朱利奥·布拉加利亚（1890-1960）堪称未来主义摄影的先锋探索者，他于 1912 年发表了《未来主义摄影动力学》宣言。而其 1911 年的摄影作品《耳光》，更是将时间与空间凝结于一帧之内，生动展现了强烈的动态美感。

未来主义绘画中，的诸多杰作均植根于展现运动的各个瞬间，画家们在画布上复刻了多重曝光等先锋实验。意大利画家贾科莫·巴拉（Giacomo

[68] 所有这些在摄影中传达动态的可能性，都以科学家摄影师和艺术家摄影师的作品形式，在“时间之跃”展览上得到了展示。——参见《跃入时间：从起源到当代，摄影中的运动与时间作为设计原则》。——柏林：尼古拉艺术出版社，1992年。——272页。

Balla）的《拴着皮带的狗的动态》（1912 年），以及至上主义鼻祖卡齐米尔·马列维奇（Kazimir Malevich）的《磨刀人》（1912-1913），便是通过在同一幅画面中并行呈现运动的多个阶段，来捕捉并传达那稍纵即逝的动感。此外，艺术家们还另辟蹊径，不直接描绘物体或人物，而是聚焦于运动的轨迹与最终的形态，以此诠释动态之美。布拉加利亚那些运用长时间曝光技巧拍摄的照片，正是对这一理念的生动诠释——在镜头下，物体扭曲变形，轮廓模糊不清，却孕育出一种全新的形态，这是运动轨迹的记录，也是形式变迁的印记。

达达主义、构成主义、摄影艺术及摄影蒙太奇

谈及 20 世纪初前卫艺术摄影的另一股洪流，达达主义摄影无疑占据一席之地。达达主义者们勇于突破传统，他们利用不同材质的拼贴、大胆剪裁各类印刷品（包括照片）、图像层层叠加，以及蒙太奇式的巧妙构图，为摄影艺术注入了全新的方法论，开创了摄影蒙太奇的先河。

摄影师们大胆地在同一幅画面中融合了多重时间维度，将人物肖像、精细技术、生灵动物、报纸标题与杂志封面等截然不同、风格迥异的图像元素融为一体。他们打破常规，将看似毫无逻辑关联的对象进行创意组合，从而孕育出焕然一新的视觉图像。这种蒙太奇技法，摒弃了摄影图像中的单一视角束缚，重塑了摄影艺术的自然主义内核。

1915 至 1919 年间，德国早期的达达主义拼贴与摄影蒙太奇作品，无不透露出纯粹的实验精神与挑衅意味。卡西米尔·马列维奇那些颠覆逻辑的拼

贴画与绘画，在实验性剧目《战胜太阳》的集体照中得到了独特的展现。艺术家兼作曲家米哈伊尔·马秋申、未来主义诗人阿列克谢·克鲁切内赫，以及艺术家卡西米尔·马列维奇，在一家照相馆内，以一幅倒置的钢琴绘画作为背景，共同留下了这张合影。倒置的背景画、倒置的凳子——这一切，加上拍照者们那沉静自若的姿态与神情，共同营造出一种超脱现实、自相矛盾的奇妙氛围。这张合影不禁让人联想到立体未来主义画家的画布，上面布满了物品的碎片与切割的平面，展现了一个变形的世界面貌、一种全新的空间视角，以及对传统的彻底颠覆。[69]

进入 20 世纪 20 年代，苏联的摄影蒙太奇被广泛应用于书籍插图之中（如诗人弗拉基米尔·马雅可夫斯基的《关于这个》，配以亚历山大·罗德琴科（1891-1956）的摄影蒙太奇作品），同时也在广告海报与杂志封面上大放异彩[70]。摄影蒙太奇，已然成为构成主义图形设计理念中不可或缺的一部分。

为了在这一领域内实现高效且高质量的工作，即精通并掌控复制、拍摄及印刷的每一个环节，众多前卫艺术家纷纷投身摄影技艺的学习，购置相机，并在暗房中孜孜不倦地探索各种正片处理技法。20 世纪二三十年代，诸

---

[69] 这张照片收藏于俄罗斯国家文学与艺术档案馆。它与俄罗斯和苏联摄影师的其他独特摄影作品一同被收录在出版物《摄影史。1840-1950。来自俄罗斯国家文学与艺术档案馆的藏品》中。——莫斯科：阿尔特·沃尔洪卡出版社。——344页。序言由И.Ю.奇米列娃撰写。

[70] 亚历山大·拉夫连季耶夫。《构成主义实验室》。——莫斯科：格兰特出版社，2000年。256页

如古斯塔夫·克卢蒂斯、埃尔·利西茨基、亚历山大·罗德琴科以及谢尔盖·森金等著名设计师，均涉足摄影领域。

谢尔盖·森金（1894-1963）不仅创作出极具表现力的摄影蒙太奇海报，更在 20 世纪 20 年代末着手研发一项照片壁画技术[71]。这项技术巧妙利用夜间时段，将照片图像精准投射至建筑物表面特制的灰泥层上，随后通过喷枪喷涂溶液进行处理。如此一来，便能在墙壁上打造出巨幅且极具装饰性与纪念意义的照片壁画，遗憾的是，该技术当时仅限于呈现无色调的黑白或单色画面。

精准的图像呈现、丰富的无彩色阶调、文字与摄影构图的巧妙融合、正负像的创意结合，以及手绘元素的巧妙添加——这些艺术手法无不深深吸引着埃尔·利西茨基（1890-1941）。在诸如《现代西方建筑》画册（1932 年）、自画像《设计师》（1924 年）以及为苏黎世苏联艺术展精心设计的海报（1929 年）等一系列书籍封面与插图中，利西茨基独辟蹊径，运用了投影蒙太奇技法，即在印刷过程中将源自不同底片的图像进行组合叠加。[72]

时至 20 世纪 30 年代，摄影蒙太奇已然化身为一种“视觉武器”，在宣传新社会制度方面发挥着重要作用。黑白照片配以鲜艳的红色字母，时而再辅以风格独特的图形元素，其传递信息的力度与宣传效果远超传统手绘图

---

[71] 谢尔盖·雅科夫列维奇·森金。《关于照片壁画工作计划的说明》。——摘自《从绘画到设计：二十年代的俄罗斯构成主义艺术》。展览目录。——科隆：Gmurzynska画廊，1981年。第146-148页。

[72] 汉-马戈梅多夫 S.O.《前卫偶像系列丛书·拉扎尔·利西茨基》——莫斯科：S.E.戈尔杰耶夫出版社，2011年，第272页。

形。尤其当图像中融入具体的历史人物、政治人物或社会典型形象：红军战士、工人和集体农民时，这种视觉冲击力与感染力更是尤为突出。[73]

摄影蒙太奇以其独特的魅力，能够巧妙转变图像的语境，创造出所需的意义和与焦点。这一艺术手法在 20 世纪 30 年代中期被广发应用，无论是苏联的宣传照片海报，还是德国的反战图形设计，都见证了其非凡的影响力。约翰·哈特菲尔德（1891-1968）的著名作品《阿道夫超人：吞金吐粪》，便是运用摄影蒙太奇手法，于《劳动者图片报》（1932 年）封面上震撼亮相， 深刻而犀利地揭示了希特勒的真实面目。

1936 年，苏联出版的关于哈特菲尔德摄影蒙太奇的专著，高度赞扬了他作品中所蕴含的揭露精神。这些蒙太奇作品，犹如一把锋利的视觉利剑，在反法西斯主义的斗争中发挥了重要作用。在莫斯科印刷学院的演讲中，约翰·哈特菲尔德更是强调了无产阶级艺术家应充分利用摄影这一极具表现力的艺术工具的必要性。

“……众多艺术家对摄影的崛起心存畏惧，对那技术之眼的凝视感到不安。他们逃避机械的复制。……无产阶级艺术家应勇于直面技术之眼所揭示的现实，因为这些真相在极大程度上塑造了他们未来的艺术道路……摄影作为一种机械记录手段，而摄影蒙太奇则是对其成果的匠心独运。这一整个过程，构成了一个浑然一体的艺术创造。[74]”

---

[73]《一种视觉武器：1917-1953年苏联照片蒙太奇》。展览目录。——特内里费：特内里费岛摄影中心，莫斯科摄影之家。2008年。（中文译为：《视觉武器：1917-1953年苏联照片蒙太奇展览目录》）。

[74]约翰·哈特菲尔德。专著。S.特列季亚科夫与S.特林加特尔合著。——莫斯科：国家图像艺术出版社，奥

在审视俄罗斯与德国艺术家于摄影蒙太奇及拼贴插画中所运用的工具时，我们发现了两种截然不同却又各具特色的技术。首要的一种，便是借助剪刀与胶水实现的摄影蒙太奇。艺术家们将独立的图像符号——诸如肖像、人物剪影、建筑风貌、物品静物、动植物生态以及机器机械等，沿着精细的轮廓线细心剪裁，再与新背景或照片图像巧妙融合于一纸之上。这种技法，实为绘画与图形艺术中拼贴手法的延续与创新，它将现实世界的元素融入艺术创作之中：无论是纹理丰富的文字片段，还是印刷出版物的精彩剪报，亦或是杂志上复刻的生动照片，皆能成为创作的灵感源泉。此技法尤为亚历山大·罗德琴科、古斯塔夫·克卢西斯、谢尔盖·森金和瓦拉迪米尔·斯捷潘诺娃等艺术大师所钟爱并广泛应用。

第二种技巧是投影摄影蒙太奇，埃尔·利西茨基便是这一手法的忠实拥趸。在此技法下，图像间的界限被巧妙抹去，一幅幅画面如丝般顺滑地交融，难觅突兀之痕。这一理念与雷兰德早期的摄影蒙太奇壁画不谋而合，皆致力于构筑一个浑然一体的图像空间，一个图像流畅交织、无界无痕的视觉盛宴，宛若一幅幅叙事丰富、人物众多的绘画杰作。

而在现代摄影艺术实践中，这两种技艺已融为一体，形成了借助 Photoshop 或同类图形软件实现的多层蒙太奇技法。

抽象摄影

吉斯出版社，1936年，第6页。

抽象摄影的理论基于这样一个观点：现实世界的某些图像，通过取景、选景与视角运用，能够呈现出纯粹而精炼的几何构图。此时，摄影作品所承载的形式语义，与抽象绘画的意境不谋而合。

2000 年，比勒费尔德艺术馆举办了一场名为“抽象摄影”的展览，该展览由托马斯·凯莱因与安吉拉·兰普携手策划[75]。在追溯抽象摄影的起源时，策展人列举了 19 世纪的天文摄影，以及埃蒂安·儒勒·马雷与爱德华·马布里奇的连续摄影艺术作为佐证。此外，他们还特别提及了保罗·斯特兰德与爱德华·斯泰肯这两位摄影大师，他们拍摄的建筑碎片摄影作品，被公认为抽象摄影领域的先驱之作。

然而，摄影所捕捉的“抽象”仅是那些逃脱了人类肉眼日常审视的范畴，因其非凡脱俗，以至于常被忽视。抽象摄影以其独特视角，生动揭示了这样一个事实：抽象绘画的形式语言绝非无中生有，而是植根于现实世界的万物之中。作为精准再现现实视觉景象的媒介，摄影（尽管能借助特定技巧进行变换）永远无法触及纯粹的抽象之境——它所能做的，仅是无限趋近于抽象绘画的诸般形态：无论是几何的严谨、表现主义的激情，还是形而上学的深邃。

1913 年，英国摄影师阿尔文·兰登·科伯恩（1882-1966）拍摄的纽约鸟瞰图展现了摄影艺术中对抽象的追求。当他从高空俯瞰大地时，通过画面的构图强调了城市布局中几何结构的平行韵律，削弱了物体的立体感，将画

---

[75]《抽象摄影》。由托马斯·凯莱恩和安吉拉·兰普主编。——奥斯特菲尔登-鲁特：哈特耶·坎茨出版社，2000年。——240页。

面精炼为扁平而富有装饰性的艺术形态。在这片被极度缩小的景观画卷中，现实世界的物体渐渐模糊，从而产生了抽象的图像。1917 年，科伯恩将相机镜头置于三角棱镜之中，以此创造出更加随性、多变且层次丰富的抽象画面。由于光线在棱镜内部多次折射与反射，使得原本简单的物体幻化为无穷复杂、瞬息万变的镜像迷宫[76]。这些最终呈现的照片，每一幅都独一无二，将摄影的抽象特质推向了极致。科伯恩将自己的作品称为漩涡摄影，或涡旋摄影。

作为艺术家，拉兹洛·莫霍利·纳吉（1895-1946）在 1923 年于包豪斯学校金属系执教期间，同时深耕摄影领域，深受达达主义与几何抽象主义的熏陶。他大胆摒弃传统照相机，转而运用“一步成像”的摄影原理，将抽象的艺术实验视觉化。这一手法可追溯至 1800 年，由英国人托马斯·韦奇伍德（1771-1805）率先尝试：他在皮革上涂上硝酸银，贴上树叶后置于阳光下暴晒。随着阳光的照射，皮革逐渐变黑，而树叶遮挡之处则保持白色，从而勾勒出简约而略显粗糙的图像。无独有偶，亨利·福克斯·塔尔博特也曾在已感光的相纸上，复制出植物的细腻轮廓。

1922 年，莫霍利·纳吉与他的妻子露西亚，在感光纸上摆放了透明度各异的物品，形成了类似卡西米尔·塞文洛维奇·马列维奇至上主义作品的几何构图。物品间的自由摆放与光线穿透的微妙差异，使他们获得了形态各

---

[76]一系列借助棱镜和镜子拍摄的照片被纳入展览“《未来主义与未来主义者》”（策展人：蓬图斯·胡尔滕），并展示了英国通过摄影艺术对未来主义“涡旋主义”的一种诠释。在1917年的作品系列标题中，科伯恩使用了“漩涡摄影法”一词。参见《未来主义与未来主义者们》。由蓬图斯·胡尔滕策划——米兰：法布里·邦皮亚尼出版集团，1986年。——638页。（第296-297页）。

异、新颖独特的图像。这些构图的范例，被收录进由评论家弗朗茨·罗赫策划的现代摄影图书馆“图片库”所推出的摄影集《60 张照片》之中。[77]

而到了 1925 年，莫霍利·纳吉的《埃菲尔铁塔》照片，更是将物理摄影的特质展现得淋漓尽致。为了更科学、更精准地驾驭物理摄影的创作流程，它设计了一种动力装置——“光调节器”， 借助这一神器，他得以自由探索并捕捉光的空间韵律与构成之美。

在他的著作《绘画、摄影、电影》（初版 1925 年，1929 年俄语再版）中，他大胆预言，无色彩的黑白基调不仅将在摄影与电影艺术中大放异彩，更将全面渗透至日常生活的每一个角落。这一预见，他将之与艺术设计的革新（诸如抽象艺术的崛起、运动主义的兴盛、以及金属、混凝土、玻璃为标志的构成主义建筑的蓬勃发展）紧密相连，同时也不忘探寻其背后的生物学根源。

“……在原始文化中，色彩亮度与光影关系这些基本要素以不同的方式产生并呈现（如服饰、器皿等），而现在它们被以特别的力量去认识和揭示。由此，与生俱来的图像表达能力得到了显著发展，就像基本生物基础的完善一样。<……>同样，绘画也发展到了揭示和认识其基本手段的阶段：色彩与平面，而这一过程因机械成像方式——摄影的发明而加速”[78]。

---

[77] 拉兹洛·莫霍利·纳吉。《60张照片》。由弗朗茨·罗赫主编。——柏林：克林克哈特与比尔曼出版社，1930年。第76页。

[78] 拉兹洛·莫霍利·纳吉。《绘画还是摄影》——莫斯科：火花股票公司出版社，1929年。第20页。

美国摄影设计师（广告与建筑摄影师）弗朗西斯·约瑟夫·布鲁吉耶（1879-1945），曾尝试构建独特的拍摄模型与场景，并将摄影视作抽象的情感视觉表达方式。为了赋予抽象作品更加丰富的情感内涵，他独辟蹊径，选用剪裁的纸张，通过各种折叠、卷曲与交织手法，塑造出一个个抽象的形态。布鲁吉耶擅长运用光线，捕捉并记录下那些非同凡响的场景与空间。实际上，他所拍摄的正是由自己亲手设计与制作的实验性作品。这种手法在 20 世纪 20 年代被捷克摄影师雅罗米尔·芬克（1896-1945）与雅罗斯拉夫·罗斯勒（1902-1990）所借鉴并发展。这一趋势不仅拉近了摄影艺术与设计之间的距离，更成为了广告、室内设计、舞台布景等诸多领域探索全新空间布局、光影效果与构图方案的创意实验室。

洛特·雅各比（1896-1990）在她的摄影实验中发现，通过在同一张胶片上实施长时间曝光，能够捕捉光的流动轨迹，进而编织出抽象而迷人的光影图案。这一技法，与多重曝光技术相辅相成，均植根于摄影媒介的独特属性之中，为摄影师们开辟了一条创作“动态”抽象摄影作品的崭新路径。1957 年，安德烈亚斯·费宁格（1906-1999）拍摄了直升机起飞时的光影，其视觉冲击力远超我们之前所讨论的多重曝光手法。

随着骆伯年（1911-2002）在 20 世纪 30 年代的作品问世，抽象绘画的元素悄然渗透进中国的摄影艺术领域。他被静物摄影中的技术细节所吸引，以特写镜头放大物体的每一寸肌理。在某些作品中，他仿佛不经意间（或许是在潜意识里）与拉斯洛·莫霍利·纳吉的摄影几何图案产生了共鸣，但他并未直接模仿纸上的几何剪裁，而是在自然界中寻觅这些几何形态，比如透过

稀疏的树叶捕捉黎明时分太阳那圆润而神秘的轮廓。此外，他还尝试构建富有节奏感的摄影装饰图案，这一创新之举无疑预示了未来计算机制图工具的蓬勃发展。

超现实主义摄影

超现实主义摄影在现代主义艺术的演进中崭露头角，其出现显得尤为顺理成章。一方面，摄影媒介本身具备再现现实的能力；另一方面，摄影又试图借助想象力来提升其艺术地位。

正是这两种力量的巧妙融合，构筑了超现实主义摄影创作的核心理念与方法论。超现实主义摄影是这一艺术形式中最持久不衰的流派之一。

1926 年，莫霍利·纳吉拍摄了阳台上的玩偶，这些玩偶在直射的阳光下显得格外生动。玩偶的形象与栏杆投射出的锐利阴影交织在一起，共同营造出一种超脱现实、引人遐想的超现实氛围。

1933 年，安德烈·柯特兹（1894-1985）更是大胆尝试，利用凹凸镜的特殊效果，拍摄出了《变形的人体》。在这幅作品中，人体的形态被巧妙地扭曲，创造出一种奇异的视觉效果。

赫伯特·拜尔（1900-1985）于 1932 年创作了《自画像》，他拆解并重构了真实人物的形象，以此营造出一种潜意识与梦境交织的超现实氛围，揭示了其中的残酷与无助之感。

画家、装饰师及摄影师曼·雷（1890-1976）则通过拍摄他自己的物品，即“我所钟爱的物品”[79]，发掘了摄影这一媒介的独特创造性潜力。他追求着那些摄影本身难以言说的艺术表达。在《论摄影》一文及《摄影不是艺术》的专著中，他明确表达了自己对于摄影是否为艺术的立场。在他看来，摄影并非单纯的艺术形式，而更像是一个包罗万象的艺术实践体系。它不仅涵盖了广告营销等商业任务，还涉及概念构思，以及拍摄与材料处理技术的实验与创新（例如，他所独创的日晒法，能在一张照片上创造出正负图像的非凡组合）。

“我一直将这门艺术视为图形表达的一种现代拓展，是对已存在的绘画、素描、雕塑、版画、平版印刷等艺术形式的补充。这就排除了摄影是否与其他媒介在相同意义和程度上同为艺术的问题。我一直关注的是如何将这个最新领域的范围扩展到其他艺术形式所能达到的艺术表达的极限”[80]。

曼·雷独创了一种摄影技法，被称为“物影摄影”或“雷氏摄影”，这种方法是直接将物品放置于感光材料（如相纸）之上，通过光线的照射，捕捉物品那明亮而细腻的轮廓。

---

[79] “我所钟爱的物品”是曼·雷的一个系列作品的名称，该系列致力于展现最简单物品之间非同寻常的超现实主义组合。——参见《曼·雷。我所钟爱的物品》。前言由让-于贝尔·马丁撰写。——巴黎：菲利普·塞尔斯出版社，1983年。而光绘实验作品以及那张带有“玻璃泪珠”的照片，则收录于《曼·雷：摄影集，1920-1934》（第二版）。——纽约：兰登书屋，1934年

[80] 引自：阿韦里亚诺娃·奥尔加·尼古拉耶芙娜《在摄影与艺术之间。〈摄影不是艺术〉一文出版的某些方面。曼·雷/安德烈·布勒东（1937）//[期刊]人与文化。2019年。第3期。网址：https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-fotografiey-i-iskusstvom-nekotorye-aspekty-publikatsii-fotografiya-ne-iskusstvo-man-rey-andre-breton-1937（访问日期：2020年4月14日）。

在他众多超现实主义摄影作品中，1932 年的《玻璃泪珠》尤为引人注目。他在一位女性的眼睛周围点缀了五颗玻璃珠子，创造了一个既逼真又夸张的超现实画面。而另一部作品《黑与白》（1926）中，曼·雷更是将一张人脸与非洲面具并置，为观众提供了无尽的解读空间与想象可能。

在绘画领域，艺术家萨尔瓦多·达利为了更准确地表达自己对超现实主义绘画的独到见解与追求，选择了照片写实主义这一独特手法，它成为了连接他与现代观众心灵深处的视觉桥梁。凭借其非凡的想象力，他为世人呈现了一个颠覆理性、挑战传统、超越想象的“梦幻”世界。达利的这一创新方法，不仅影响了摄影艺术的发展轨迹，更在媒体领域被广泛采纳与应用。在他的作品中，梦魇般的主题、奇幻的遐想、怪诞的形象与现实生活场景相互交错，创造出一个既疯狂又令人沉醉不已的奇妙世界。

菲利普·哈尔斯曼（1906-1979）与达利于 1940 年相识，共同的艺术信念促使他们携手创作了一系列超现实主义摄影作品。两人之间建立了深厚的友谊。在长达 30 年的合作中，哈尔斯曼将达利的各种超现实主义构想融入自己的摄影作品中，为达利留下了众多经典肖像。1931 年，达利创作了著名的超现实主义画作《记忆的永恒》。画中时钟柔软流淌，别具一格。而在哈尔斯曼的油画版本中，他用达利的肖像替换了这些时钟。在那个尚未有Photoshop的时代，哈尔斯曼全凭精湛的拍摄技艺与暗房技术，成功实现了自己的超现实构想。在两人其他一些合作作品中，哈尔斯曼更是运用后期合成或暗房合成技法，将超现实主义的奇幻魅力推向极致。

接下来，我们深入剖析哈尔斯曼的作品《原子的达利》，在这幅作品中，超现实主义的荒诞感被发挥到了极致。其灵感源自达利的画作《原子的丽达》，后者演绎了古希腊神话中丽达被天鹅引诱的经典故事。

这个经典神话已被无数绘画大师所描绘。达利深感其魅力，欲借此抒发对爱侣的深情。于是，他的妻子加拉化身为丽达，而整幅画作则映射出夫妻间浓厚的爱意。

尤为值得一提的是，达利创作之时，正值爱因斯坦相对论风靡，原子物理与原子核结构的研究亦取得突破性进展。人们发现，原子并非物质的最小粒子，其内部还蕴藏着原子核以及围绕原子核旋转的电子，而原子核又由质子和中子组成。因此，可以说由原子构成的物体实际上是悬浮在空中的。达利深受启发，决定利用这种空间悬浮的意象融入画作。他创作了《原子的丽达》，将古希腊神话与现代物理学完美融合。画中一切，无论是加拉还是化身为天鹅的宙斯，都悬浮在空中。

哈尔斯曼深受此画启迪，萌生了创作《原子的达利》的念头，旨在让达利与他的画架、画布等物件一同悬浮于空中。他动用了自制的一台配备双 4x5 镜头的大画幅相机，并邀请了四名助手，以及他的女儿与妻子参与拍摄。其中，三名助手各抱一只猫，第四名则手持一桶水；哈尔斯曼的妻子高举一张椅子，而女儿则负责接住被抛出的猫。画面右侧，悬挂着达利的作品《原子的丽达》。随着哈尔斯曼的一声令下，助手们同时放猫、泼水，达利则需腾空跃起，哈尔斯曼则负责捕捉这一刹那，按下快门。然而，协调如此多元素绝非易事：不是达利跳晚了，就是猫扔早了，水更是直接溅到达利的

脸上。经过 6 个小时的艰难尝试，总共拍摄了 26 张照片。每次拍摄后，助手们都得忙着清理地上的水渍。由于当时尚未进入数字时代，无法即时查看照片，他们只得先在暗房中进行冲洗。最终，哈尔斯曼与达利共同选定了第 16 张照片，认为其各元素呈现效果俱佳。《生活》杂志为这幅作品提供了整整两页的版面进行发表。

在原始拍摄的第 16 张照片里，我们可以看到左侧托住椅子的手。哈尔斯曼随后对其进行了裁剪，使得画面中的所有物体都呈现出一种仿佛漂浮在空中的奇妙效果。而在《原子的达利》这幅作品中，艺术家终于踏足了他梦寐以求的超越之境：重力束缚被打破，一群猫、椅子、画架以及达利本人都处于一种令人震惊的状态，而水则以之字形贯穿整幅画面。展现在我们眼前的是一场“真实”的超现实主义场景。

哈尔斯曼与达利的另一力作《达利的红粉骷髅》同样令人印象深刻。在达利的画笔下，骷髅形象屡屡现身，它绝非简单的物象再现，而是由多重元素巧妙融合，共同勾勒出骷髅轮廓。达利对这种蕴含双重意象的表达方式情有独钟。

哈尔斯曼亦深受其启发，将这一技巧融入自己的摄影艺术之中。1951 年，他与达利邀请了 7 名模特，在 3 小时内拍摄了 28 张照片。在达利助手拍摄的现场花絮中，我们可以看到两位艺术大师如何精心布局，巧妙安排模特位置，最终呈现出这幅既复杂又奇异的组合图像。

最终的成品中，达利装扮成魔术师的样子，站在那具人体骷髅之旁。他也确实宛如一位真正的魔术师，早在 20 世纪 50 年代，便创作出如此超现实主义的作品。

自这具人体骷髅形象问世半个多世纪以来，它不断被后人借鉴与重塑，化身为电影海报中的经典元素。众多摄影师效仿这幅作品拍摄出与之相似度极高的照片。这无疑证明了优秀的创意与经典之作永远不会褪色，它们如同永不枯竭的灵感源泉，持续滋养着人们的创作灵感。

超现实主义画作犹如一扇通往潜意识的神秘之门，引领观众踏入一个光怪陆离的梦幻世界。在超现实主义摄影中，摄影媒介所承载的“真实性”让观众在现实与幻象的边界处蓦然停驻。面对这个既略带恐怖又充满未知的魔幻世界，人们往往犹豫不决，既渴望探索又心生畏惧。超现实主义理念以其独特的视角，使人们对事物的真实存在产生了怀疑，从而在艺术、设计、建筑等领域的历史长河中占据了举足轻重的地位。这一成就的取得，在很大程度上也要归功于摄影艺术的多样化表达与呈现。

2.2.主观摄影与新技术对艺术摄影中色彩运用的影响[81]

与战争及战后纪实摄影的广泛研究相比，20 世纪 50 至 70 年代的主观摄影在俄罗斯科学界仍显得探索不足。然而，这一摄影流派——无论是欧洲的“杜塞尔多夫学派”，还是苏联“解冻时期”涌现的摄影作品——都延续了

[81] 作者有一篇专门论述主观摄影的文章：葛晓芳（与A.N.拉夫连季耶夫合著）.《主观摄影与20世纪50至70年代艺术发展的特点》//《装饰艺术与物品空间环境》。《斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术学院学报》。2023年第3期，第3部分。第124-132页。

20 世纪 20 至 30 年代先锋摄影的实验精神。它们聚焦于主观情感、感性表达与个人视角的挖掘。本文剖析了这一摄影运动的发展历程，着重呈现了其关键节点及代表性摄影师的作品，尤其是思想家奥托·斯坦纳的摄影作品。同时，结合当时艺术界的动态趋势，阐述了摄影师所采用的艺术手法与技巧。

根据摄影评论家与历史学家的观点，战后欧洲摄影艺术经历了一场深刻变革[82]，从忠实记录历史事件的纪实传统，转向了以照相机为媒介，抒发个人对世界独特视角的摄影表达。这一转变中，“主观摄影”在战后德国的极权土壤上悄然兴起。世界各地的社会文化剧变、政治风云与经济动荡，如同一股强大的力量，影响了艺术、设计与建筑的各个领域。在此背景下，新的国际风格与流派应运而生，它们共同塑造了二十世纪的艺术风貌：建筑与设计领域的国际主义风格、动力与光学艺术的探索、波普艺术的兴起、行为艺术与情境主义的实践，以及塔希主义的独特表达。这些流派的代表人物，往往勇于挑战现实主义图像的固有框架，转而投身于新艺术形式的探索，涉足自发、联想与虚幻的创意领域。正是在这股思想与“主义”激荡的洪流中，主观摄影作为一种独特的艺术现象，应运而生。

可将苏联“解冻”时期的摄影艺术视为本土主观摄影的对应形态。这一摄影艺术的转型，与俱乐部活动、摄影爱好、个性化探索的兴起，以及因摄影而汇聚的艺术创作群体的不断扩大息息相关[83]。他们广泛汲取灵感，既源自

---

[82]《摄影：完整故事》。总编辑：朱利叶特·哈金，前言由戴维·坎帕尼撰写。——伦敦，泰晤士与哈德逊河谷出版社，2012年。第576页。（第330页）。

[83] 斯蒂格涅夫 V.T. 《摄影的世纪：1894-1994》. —— 莫斯科：KomKniga出版社，2005年. 第392页。

各时代的艺术博物馆与绘画作品，也来自 20 世纪 20 至 30 年代的摄影艺术大师，以及亨利·卡蒂埃·布列松、罗伯特·卡帕、罗伯特·杜瓦诺等世界“人文摄影”大师的卓越作品。

在谈论苏联这一时期的摄影艺术时，“六十年代”或“解冻摄影”等术语更为常用。文化理论家与历史学家 N·A·赫雷诺夫精准地剖析了这一流派在苏联出现的艺术审美与社会文化背景。他指出，“六十年代”的摄影艺术家们“正学着依据现实中的客观联系，重新感知这个世界。（……）这些照片定格了历史上的一个独特瞬间，当集体世界的迷雾逐渐从人们眼前消散，人们不仅开始以全新的视角审视世界，更开始依据个人独特的视角与侧重点，去理解和呈现这个世界”[84]。

在俄罗斯学术界，主观摄影尚未被确立为一个独立的研究领域。它与其他摄影艺术流派一同，在 O.V. 阿伦森、V.A. 波多洛加、V.V. 比奇科夫、V.Y. 博列夫等学者的著作中得到了初步探讨。同时，众多科学著作也聚焦于评估俄罗斯与西欧摄影作品中客观性与主观性的比重[85]。然而，主观摄影在其萌芽与发展阶段所展现的艺术特色与文化意义，至今尚未得到深入的专题研究。

---

[84] 赫列诺夫 N. 摄影在文化语境中 // 摄影：诗学问题。——莫斯科：LKI出版社，2008年。第58页（共296页）。

[85] 斯蒂格涅夫 V.T.《摄影的世纪：1894-1994》.—— 莫斯科：KomKniga出版社，2005年. 第217-230页（共392页）。

主观摄影的起源可追溯至德国自学成才的摄影师奥托·斯坦纳特（1915-1978），他本是一名医生。斯坦纳特对摄影情有独钟，坚信在当时德国战败、国家分裂、颓废情绪蔓延的背景下，亟需一种力量将众多各异却充满创造力的人们凝聚起来，这种力量超越了国界。对他而言，摄影正是这样一股凝聚力。于是，他与德国及多位外国摄影师携手，共同创立了“艺术形态”艺术团体。他们不拘泥于记录美丽瞬间，而是积极探寻新颖且实验性的技术与表现手法。

20 世纪 50 年代，斯坦纳特发起并举办了三场“主观摄影”巡回展览。除他之外，亨利·卡蒂埃·布列松、劳尔·豪斯曼、罗伯特·杜瓦诺、欧文·佩恩、威廉·克莱因、莫妮卡·冯·巴赫、玛莎·霍普夫纳、赫尔曼·克拉森、罗伯特·霍伊泽尔、阿道夫·拉齐、赫伯特·利斯特等摄影大师也倾情参与。他们的作品展示了如何通过作者的视角来呈现现实，并鼓励观者以个人化的方式进行解读。这便是 “主观摄影 ”名字的由来。在“艺术形式”团体的宣言中，它更被赋予了“人性化、个性化摄影”[86]的美誉。

作为坚定的反法西斯主义者，奥托·施泰纳特将这一新兴摄影流派与包豪斯摄影师及 20 世纪 20 年代其他实验摄影先驱的风格紧密相连。然而，1933 年纳粹的上台，却将他们的作品视为“颓废”之物，一纸禁令将其打入冷宫。直至 1945 年，随着纳粹政权的轰然倒塌，曾经一度空白的“实验摄

[86] 论文《“纯粹摄影”的神话：锐利对焦作为一种通用语言》，2018年。——网址: https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of- straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/（访问日期：2022年5月18日）。

影”领域才得以重获新生，焕发勃勃生机[87]。在当时的艺术舞台上，主观摄影凭借展览项目的强劲势头迅速风靡全球，与之形成鲜明对比的，是同样声名显赫的由贝恩德·贝歇所引领的“杜塞尔多夫学派”。 该学派自信地宣称，自己是 20 世纪二三十年代摄影艺术思想的合理传承者与发扬者。贝恩德·贝歇（1931-2007）与其伴侣希拉·贝歇（1934-2015）以及他们的追随者们，将那个时代的标志性工业建筑视为独具魅力的审美对象，进行了深入而细腻的拍摄。他们摒弃了传统的建筑记录方式，转而采用精准的曝光控制、巧妙的构图设计以及强烈的秩序感来捕捉这些钢铁巨人的独特韵味。这些照片不仅将观众带回到那个充满雄心壮志与机械轰鸣的时代，让人们重新燃起对进步的渴望与信念，更在无形中强化了超越事物本身的美学观念，展现出一种超越时代的艺术魅力。

主观摄影流派的核心理念与“杜塞尔多夫学派”大相径庭，它将摄影视为一种媒介语言，着重强调摄影是展现风格个性、呈现多样可能及观众独特视角的强有力工具。对于摄影师及其团队而言，首要使命便是构筑一个经由相机镜头捕捉、独具匠心的现实世界。随着岁月的积淀，他们锤炼出一套独到的技巧，能够巧妙捕捉那些看似平淡无奇之物，而一旦定格，这些物象便焕发出非同寻常、抽象迷离、超越现实的魅力。

与同伴们相仿，奥托·斯坦纳特亦频繁涉足风景摄影领域。他善于从独特视角，如鸟瞰之姿，捕捉画面，使得作品初看之下全然不同于现实景象。以 20 世纪 50 年代的一幅作品为例，田野中的小麦以错综复杂的几何图案呈

[87] 赫列诺夫 N. 摄影在文化语境中 // 摄影：诗学问题。——莫斯科：LKI出版社，2008年。第225-296页。

现，线条交织，方向各异。只有仔细观察，才能在画面底部捕捉到田地主人房屋那隐约可见的黑白斑驳，此刻，现实世界的物象才得以被“辨识”。此外，相较于自然景致被刻画得清晰而壮阔，人物形象则往往被塑造得渺小、朦胧、边缘模糊，仿佛摇曳不定，随时可能消逝于无形。这种对人物形象的虚幻处理，源自当时艺术界对人物描绘的普遍回避，转而投身于抽象或物象强调的艺术探索。通过长时间曝光的摄影手法，人类生命的短暂与大自然的永恒形成了鲜明对比，这一独特风格成为了该流派摄影师，尤其是奥托·斯坦纳特，不可或缺的“标志性特征”。

主观摄影流派的作品中虽也融入具象元素，却并不能简单地归入现实主义摄影的范畴。这是因为摄影师们运用了诸如光线扭曲、底片反转、多重曝光以及非传统视角等摄影技法，营造出一种超脱现实的梦幻效果。以奥托·斯坦纳特的一幅作品为例，原本只是由弯曲铁皮构成、贴满纸质广告的普通栅栏，在光影的巧妙交织下，仿佛变成了由明暗条纹构成的节奏序列，其间字母轮廓若隐若现，别有一番韵味。

随着时间的推移，至 1959 年，奥托·斯坦纳特在埃森创立了一所艺术学校，教授摄影基础知识，包括主观摄影。这所学校吸引了众多来自世界各地的有志摄影师，他们皆被学校所秉持的强调学生个性、鼓励创意探索与创新的教育理念所深深吸引。在那个以培养学术精神为主导、古典艺术教育盛行，而创作自由却因种种原因受到压制的国度里，这样的教育理念显得尤为珍贵与重要。

斯坦纳特及其同仁的摄影理念逐渐跨越国界，深入人心。20 世纪 50 年代末，西班牙迎来了新气象，艺术团体“AFAL” 应运而生。与此同时，在法国的“30 x 40 俱乐部”与意大利 的“指南针” 艺术团体中，主观摄影的韵味也悄然显现。在东欧诸国及苏联，主观摄影同样觅得了知音。捷克摄影师约瑟夫·苏德克（1896-1976）便是其中之一，他深谙情感之真谛，与奥托·斯坦纳特遥相呼应，共同探索摄影的新境界[88]。著名街头摄影与肖像摄影大师亨利·卡蒂埃·布列松，曾参与过奥托·斯坦纳特的展览，深受启发。他致力于在“瞬间识别”的刹那，展现自己的“决定性瞬间”。而罗伯特·杜瓦诺（1912-1994）则另辟蹊径，他以影像为媒介，细腻描绘现实的背景画卷，同时融入他对世间百态的独到见解与深切体验。美国摄影师兼设计师欧文·佩恩将镜头聚焦于细微之处，探寻物体与细节的审美构成， 并将这些发现应用到了广告摄影领域。就这样，来自世界各地的摄影师们，怀揣着对主观摄影的热爱与追求，汇聚一堂。他们各抒己见，提出了新颖独特的创意与发展路径，共同为这一流派注入了勃勃生机与无限可能。

主观摄影不仅是一种实验性质的视觉艺术，更是一种无拘无束、自由挥洒的创作形式，它与时代精神脉搏紧密相连，并展现出以下独特风貌：

---

[88]提芬塔勒，A. 论文《“纯粹摄影”的神话：锐利对焦作为一种通用语言》，2018年。——网址：https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/（访问日期：2022年5月18日）。

1. 画面可以采用“具象”或“抽象”两种表现形式，无论采用何种造型形式，其核心目的都是展现摄影师的个人意念。画面中的一切元素，实质上都是摄影师表达自我情感与思想的“媒介”。
2. 通过充分利用镜头的透视特性，摄影师能够将被摄对象从现实环境中“抽离”出来，并将其“移植”到画面之中。这一过程涉及运用镜头的特定光学性能，对客观物体进行重塑，使其转化为蕴含摄影师意念的“具象化表达”，从而在画面中构建出一个独一无二的“视觉世界”。这个世界往往呈现出荒诞、神秘或引人深思的特质，激发观者进行深层次的思考与探索。
3. 特写镜头的运用，可以凸显并强化物体的某一细节或形态，使其得到显著的强化与突出展现。
4. 通过采用暗房技术，被摄对象原本的繁复色彩被简化处理，将原本自然、平凡的影像关系转化为更为鲜明、强烈的视觉对比关系。
5. 运用曝光技巧（如多重曝光或连续闪光），摄影师能够将被摄主体从时间维度的束缚中解放出来，灵活地调整时间概念与空间位置的对应关系，从而创造出独特的视觉体验。

因此，主观摄影探索了动态模糊效果、多重曝光、暗色调以及高对比度所激发的情感共鸣，更不乏抽象与纯几何元素的巧妙融入。它偏爱于黑白世界的纯粹表达，精准捕捉那些光影交错间显露的图形结构。

然而，到了 20 世纪 50 年代末，主观摄影逐渐遭遇了公众的冷落。原因很简单：若要真正理解主观摄影，需要借助摄影师本人的阐释与视觉注解。此外，不少人将主观摄影等同于精英艺术形式，批判其带有逃避现实的倾

向，沦为了一种逃避主义的艺术表达。确实，历经战争重创的德国摄影艺术家及其众多国际同仁，他们渴望在艺术的殿堂中寻求纯粹美学的慰藉，而非直接面对那时纷扰复杂的社会与政治困境。他们也承受着这样的非议：主观摄影已在形式主义的探索之路上走到了尽头，似乎再难有新的突破[89]。

20 世纪 50 年代末，受德国社会弥漫的消极情绪所累，奥托·斯坦纳于 1959 年决定终止第四届“主观摄影”展览的筹备。他转而投身于教育事业，不仅在埃森策划了一场关于摄影历史的展览，还紧接着发起了“斯坦纳与学生”的项目。直至 20 世纪 70 年代去世，这位摄影大师始终在国内外举办各类展览。然而，他却再也没有回归主观摄影这一领域。随着美国、日本、意大利、法国乃至其他西方国家的新一代摄影师，从奥托·斯坦纳遍布世界各地的追随者那里汲取主观摄影的精髓，这一流派逐渐与现代摄影艺术融为一体。众多主观摄影的拥趸，其作品已然成为 20 世纪摄影艺术殿堂中的经典， 对后续的艺术发展产生了深远影响。

到 1950 年，各式各样的彩色油墨绘制作品或打印于银板之上的图像，已然风靡全球各地，渗透至各行各业。在此期间，传统摄影的技艺与材料仍在精益求精，不断进化。主观摄影则引入了“偶遇之物”这一理念，即摄影师不经意间瞥见并定格的瞬间。这些瞬间，即便是微不足道的物体，也能因摄影而变得意义非凡。

[89] 苏热M.L.，佩雷斯G.《摄影史词典》。——马德里：Cátedra 出版社，2003年。第43-425页。

事实上，一旦成为拍摄之选，该对象便自然而然地融入了视觉文化、个体经验与视觉记忆的广阔画卷之中。20 世纪著名的摄影理论家苏珊·桑塔格，根据摄影的这一特性得出结论：“拍照，就是赋予重要性”[90]。

尽管现代主义艺术与摄影的发展存在诸多共同趋势，苏珊·桑塔格却指出了自 19 世纪末以来，画家与摄影师在创作手方法上的本质差异：“画家建构，摄影师披露。即是说，对一张照片中的被拍摄物的辨认，总是支配我们对它的看法——而在绘画中却不必如此”[91]。她的意思是，画家是在画布上构建现实。然而，正如摄影史的经验表明，项目式的创作方法也始终贯穿于摄影艺术之中——从选择画面构图的那一刻起，到运用绘画技法为图像赋予特殊质感，或是在图像蒙太奇的巧妙拼贴，无不体现这一点。

换言之，摄影擅长再现，而绘画则擅长表达。时至 20 世纪中叶，随着技术的不断革新，彩色摄影已达到了可以被艺术家与观众广泛认可的水平。在再现外部客观景观方面，摄影逐渐“绘画化”，并攀上了现实主义的巅峰。

这一时期的油画艺术，更是在主观性与客观性方面得到了最大程度的发展。就主观色彩而言，在野兽派、表现主义以及抽象主义等艺术流派之后，色彩已成为感知世界中不可或缺的重要元素。而在抽象表现主义中，色彩既是形式也是内容。

---

[90]苏珊·桑塔格 论摄影。黄灿然译。上海：上海译文出版社，2010。苏珊·桑塔格 论摄影。——莫斯科：Ad Marginem出版社，2013年。第44页。

[91] 苏珊·桑塔格 论摄影。黄灿然译。上海：上海译文出版社，2010。苏珊·桑塔格 论摄影。——莫斯科：Ad Marginem出版社，2013年。第125页。

在油画的客观呈现领域，摄影技术的进步也促使其寻求全新的发展方向。在形式、色彩与纹理这三大构成元素中，色彩相互融合，形式也达到了顶峰。只有纹理可以成为新的发展方向，于是超写实主义作品出现了——这是摄影新技术兴起的直接产物。真正的超现实主义，蕴含着深邃而主观的内涵，它绝非仅仅依赖于油画的基本技法与手工工艺。纹理与肌理只是为了传达一种深层的内在情感状态。随着后现代艺术的出现，写实主义绘画再度转型，从极致的简约风格迈向了更具创造力与具象化的表现领域，借助象征性的内涵，引领观者步入一个全新的意义世界。

就彩色摄影而言，其技术日臻完善，摄影师们也需不断提升自身的艺术造诣。他们从绘画色彩的发展中汲取灵感，不再仅仅满足于描绘外在对象，而是在有限的创作条件下，借助各种手法，创作出更多富含艺术韵味的作品。这体现在色彩的运用上——摄影师们更加全面、主观且自由地掌控作品中的色彩，从而实现更为丰富多元的色彩构想。

著名彩色摄影大师恩斯特·哈斯（1921-1986）便是这一转变的生动写照[92]。在他之前，彩色摄影技术虽已颇为成熟，但人们普遍认为其过于写实，缺乏艺术作品所应有的内涵，因此并未得到广泛流传。在纽约期间，哈斯凭借敏锐的洞察力捕捉到，纽约那变幻莫测的色彩，实则是对这座大都市不断变迁的映射。这位摄影师注意到，彩色摄影中的色彩与 19 至 20 世纪那些充满活力的绘画流派，尤其是印象派之间，存在着千丝万缕的必然联系。色彩、光线、构图、主题——这些元素对他而言，都是传达主观情感与诗意意境的

[92] https://lensculture.com/articles/ernst-haas-ernst-haas-color-correction（访问日期：2023年11月10日）。

手段。他的作品，不再是单纯对瞬间的客观定格，而是精心建构（或投射）出的艺术幻境。在他的镜头下，少了些直白的叙述，多了份诗意的抒发[93]。

哈斯为彩色摄影赋予了色彩、着色与色调的意义。他的摄影作品常常令人联想到印象派画家的作品。作为先驱者，他发掘了色彩在摄影中的艺术性、创造性与表现力，并为此出版了摄影集[94]。

当时，哈斯的拍摄手法并未获得专业摄影师的认可，比如他采用的慢速拍摄与不稳定构图，使得照片呈现出一种朦胧、色彩晕染的效果。在他那些长时间曝光、略带模糊的镜头语言中，可以明显感受到德加与雷诺阿的艺术熏陶与影响。

滤镜，同样是摄影师抒发主观色彩情感的重要媒介。古典艺术的魅力并未因岁月的流逝而黯然失色。在摄影师眼中，古典艺术那有限且独特的色彩表达，正是其艺术品质的特征。即便色彩随时间的流转而变幻，也蕴含着一抹淡淡的怀旧气息。在镜头前放置黄色或棕色滤镜，便能营造出一种客观且自然的艺术氛围。

摄影实验室与计算机技术的飞速发展，拓宽了摄影艺术中主观色彩的表达边界。1963 年，宝丽来一次成像相机的问世，为摄影界带来了全新的视觉体验。由于宝丽来相机没有底片，所有成像与显影过程都在相机内部一气呵成。其采用的高密度特殊配方，所得色彩呈现出朦胧而暗淡的色调。更重要的是，借助相机内即时成像的机制，摄影师们掌握了一种实时处理色彩的创

---

[93] Art Blart。Art Blart_艺术与文化记忆档案。网址：https://artblart.com/tag/ernst-haas-color-photography/（访问日期：2022年12月18日）。

[94] 恩斯特·哈斯。彩色摄影。纽约：艾布拉姆斯出版社，1989年。

作手法：在照片尚未完全干透的那几秒钟里，他们能够利用各种工具，在照片表面自由创作，从而创造出超脱现实的图像效果。

相较于昂贵的宝丽来相机，后来更受青睐的反而是价格亲民的“LOMO 相机”。 这款源自苏联的廉价相机，设计极简，摄影师在拍摄时无需进行任何繁复设置：其对焦范围全面覆盖画面，且快门自动。LOMO 相机主要依赖高感光度胶片，在不同光照环境下确保正确曝光，而其镜头则配备较小光圈，分辨率也适中。因此，所摄图像呈现出略显粗犷的质感，色调分布不均，常有大块暗角显现，整体色彩偏暗调。但使用这款相机的摄影师们并不以图像的亮度和精细度为追求。他们的摄影实践充满主观性与随意性：摒弃了客观记录的教条，照片在形式上并不苛求清晰锐利，色彩也非鲜艳夺目。边缘的柔和模糊、色彩的微妙渐变，以及广角镜头所捕捉的超越人眼视野的空间深度与广度，共同营造出一种引人遐想的梦幻氛围。

在红外光谱范围内拍摄能带来更为震撼的视觉效果。采用红外胶片捕捉光的色彩波长，这与传统胶片及人类眼睛的视觉感知存在显著差异。由于所有物体均能发射红外线，在黑白照片中，这一特性导致树木呈现为白色，而天空则显得幽暗。这种独特的成像效果容易让人联想到梦幻般的场景，使观众感觉眼前的景物仿佛被柔和的月光所照亮。

相比之下，彩色红外胶片则以一种截然不同的方式展现现实世界的色彩。它将原本连续的色彩基调转化为独立且多变的色斑，从而让我们以一种主观且新颖的视角去感知周围世界的色彩。这种色彩呈现方式与我们日常所见的色彩景观大相径庭，这与我们习惯看到的色彩大相径庭，却也别有一番风味。

在油画创作中，罩染与笔触所呈现的色彩本就是各自独立的，因为它们无法实现色调的绝对连续过渡。点彩画派明确主张，色彩是通过一系列离散且自立的笔触在视觉上混合而成的，这些独立的色点在观众的观察距离下共同营造出色彩的连续感。无论是通过Photoshop 等数码软件处理的现代图像，还是在照片冲印室中打印的图像，都能依据这一原理轻松实现色调或色相的分离效果。

无论图像的构思与构图怎样变化，仅仅通过色调的分离，就能创作出类似乔治·修拉或保罗·塞尚那般绚烂多彩的绘画效果，这似乎成为了现代摄影与油画艺术“交融”的必然产物。

一位美国艺术家对电影《泰坦尼克号》的每一帧色彩进行了统计，最终得到了一幅类似色彩分布图谱的数字图像。这幅图像的构图宛如海浪般起伏[95]，其整体色调则反映了电影的氛围。很难界定这幅作品是摄影受绘画影响的结果，还是绘画受摄影启发的产物。它仅仅证明了，在摄影与油画的互动中，两者找到了共同的创作基准。

得益于摄影术的蓬勃发展，油画艺术持续精进，愈发显得自然且完美。它逐渐脱离现实，获得了更多独具创意的表现力，展现出更强的装饰效果与结构感。正如恩斯特·哈斯所言，现实成为了激发想象的源泉，而后再次回归现实。

2.3.20 世纪 90 年代的纪实摄影的概念

---

[95]《泰坦尼克号》的摄影分析（深度解析）。网址：https://colorculture.org/cinematography-analysis-of-titanic-in-depth/（访问日期：2023年9月9日）；《泰坦尼克号》（1997）电影调色板。网址：https://moviepalette.com/products/titanic-1997?srsltid=AfmBOoqWclo5huN1S1Zl2l5AO_c197CjmWxKR_41GTE-P4KZah4wZiiO（访问日期：2023年9月10日）

在历经 80 年代的激情动荡后，中国社会于 90 年代迈入了一个迅猛发展的新阶段。与此同时，消费社会与城市化的迹象在中国日渐显现。电影、图片故事以及新闻特写的内容范畴日益拓宽，从 “情节剧 ”延伸至 “生活随笔”，从宏大的人性描绘转向微观的故事叙述。众多新兴元素在同一时空交汇，为摄影师们带来了一系列全新的挑战与机遇，这无疑成为了中国摄影师的一大幸事。随着理想与激情的逐渐褪去，人们开始回归理性，期盼已久的“纪实摄影热潮”也随之蓬勃涌起。

进入90年代之后，80 年代那股带有鲜明现代主义印记的新摄影浪潮，伴随艺术风向的转移，逐渐与现代艺术思潮相融合，催生出新一轮的实验与追问。在此背景下，作为现代艺术摄影新形态的观念摄影，步入了活跃的试验阶段。无论是选题立意、操作技法，还是对摄影本体的理解，观念摄影都与 80 年代的新摄影实践拉开了显著的距离，呈现出迥然不同的面貌。

纵观整个 90 年代，中国当代摄影一直在社会转型、流派更迭与观念刷新的交织中演进。其间，纪实摄影与观念摄影的内部变革尤为剧烈，且极具学术研究的价值。本研究遭遇的棘手之处在于， 这两者在当时分属彼此隔绝的独立领域，交集甚少，要将这两个原本各自独立的领域放在一起进行讨论，颇为困难。因此，本研究的核心在于重新审视摄影这一兼具个体化、深度及社会系统性观察特质的媒介， 与 20 世纪 90 年代改革开放新阶段下，现代艺术观赏中占据主导地位的观念性体验之间的并行架构与话语张力。

若将 80 年代中国的纪实摄影视作一种具有国家特色的新闻摄影形式，那么到了 90 年代，新纪实摄影则迈出了向西方纪实摄影体系靠拢的步伐。1988 至 1989 年间涌现的众多与纪实摄影紧密相关的摄影活动，被视为点燃了 90

年代纪实摄影文化运动的火花，并为其注入了持续发展的活力。此外，随着摄影师群体的日益成熟与经验丰富，他们开始对传统纪实摄影观念（即摄影师需按编辑要求拍摄）提出质疑。在经过长时间的思考与实践后， 90 年代的“新纪实摄影”逐渐展现出新闻学、文学、社会文化项目与摄影艺术共生的典型特征。

随着中国社会的飞速发展，不断涌现的社会问题为摄影师提供了源源不断的创作灵感与拍摄素材。与西方纪实摄影师不同，中国摄影师无需远行海外，因为国内已经历了工业化的初期阶段，那些社会剧烈变革的景象已不复存在。从某种意义上讲， 自 90 年代以来，中国社会经历的巨大变迁，为中国的纪实摄影师开启了一个极具表现力的视觉领域。这既是本土摄影师的福音，也导致了他们过于专注于题材本身，过分强调影像内容，从而忽视了视觉摄影语言的探索与运用。他们意识到，中国社会如同一座取之不尽、用之不竭的宝库，为摄影记录提供了无限可能。因此，乞丐、精神病人、童工、妓女及外地女民工便成了记录这一时代剧变的独特符号，成为这一时期展现社会变迁的另类纪录方式[96]。

不可否认，相较于 80 年代的“新纪实摄影”所强调的“纪实性”手法，90 年代的中国纪实摄影已逐步探索出独特的话语方式，在叙事手段与表现主题上都有了质的飞跃。这一进步与他们在 80 年代在社会生活中累积的丰富经

---

[96] 关于20世纪90年代中国新纪实摄影和摄影艺术的方向，请参阅：
阮义忠. 当代摄影：十七个摄影新生代[M]. 北京：中国摄影出版社，1990. 顾铮. 世纪的转折：中国社会变迁的视觉记忆[M]. 北京：华夏出版社，2004。

验与阅历有关，同时也得益于改革开放新阶段的推动，使得社会现实以更加多彩的面貌展现，散发出前所未有的吸引力与魅力[97]。正因如此，一种聚焦于底层人物、更趋理性的纪实摄影风格应运而生。

正如鲍德里亚在《消失的技法》中提醒道：你认为你只是因为喜欢某个景色而把它拍摄了下来，可是，希望被拍摄成照片的其实是这个景色自己。这个景色在表演，而你只不过是配角而已[98]。

2.3.1.西方的影响：新观念与新视角

1989 年，对于中国社会而言，是具有里程碑意义的重大转折年份；对于中国当代摄影来说，同样是一个关键的分水岭。经过三年的沉淀与思考，1992 年春，邓小平南巡这一重大事件推动中国大步迈入改革开放的新征程。纪实摄影也积极响应时代变革，积极投身其中，成为记录和构建新时代社会进程的重要力量。

自 1993 年起，《中国摄影》杂志陆续发表了一系列聚焦纪实摄影的理论文章。其中，黄少华先生翻译的西方纪实摄影理论及对纪实摄影大师的介绍尤为引人注目。这些文章的问世，为中国纪实摄影理论的发展打开了一扇全新的大门，为其后续的蓬勃发展奠定了坚实基础。随着纪实摄影在摄影理论界引起广泛热议，越来越多的摄影师受到启发，纷纷采纳并实践这一摄影手法。然而，好景不长，纪实摄影作品很快呈现出简单化、单一化的倾向，许多作品流于表面，缺乏应有的深度与敏锐的洞察力，这促使摄影师们开始进行深刻反思，积极探索新的创作方向，力求实现新的突破。

---

[97] 引自玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）所著《内部、周围与后记：论纪实摄影》[M]。摄影·社会·宇宙。上海：上海锦绣文章出版社，2010年。第82页。顾铮。《摄影——社会——宇宙》[M]。上海：上海锦绣文章出版社，2010年。

[98] （法）让·鲍德里亚的《消费社会》[M]，由刘成富、全志刚译，南京：南京大学出版社，2000。

1996 年，中国纪实摄影迎来了又一个关键转折点。这一年里，发生了一系列与纪实摄影相关的重要事件，其中最为瞩目的莫过于在南北两地分别举办的“中国纪实摄影”研讨会。这两场研讨会因地域之别而被誉为“南北会议”。

1 月 19 日至 23 日，由广东省新闻摄影家协会主办、粤港信息日报承办的“96 中国报道摄影交流会”在广州举办。此次会议是继 1995 年“粤港新闻摄影交流”后的又一盛会，汇聚了中国内地、台湾及香港摄影界的 80 余位杰出代表，包括贺延光、罗小韵、曾璜、袁冬平、胡武功、侯登科、于德水、邱晓明、杨延康、张新民、吴家宝和冯汉纪等摄影名家。会议采用图片放映的方式进行，现场讨论气氛非常热烈，在这种热烈的讨论过程中，从业人员对于纪实摄影的认识变得清晰而深刻了。活动结束后不久，袁冬平创作的《精神病院》纪实摄影作品集便由中国摄影出版社正式发行。与此同时，侯登科、胡武功与邱晓明也携手启动了《四方城》的拍摄项目，该作品于同一年年末由陕西人民出版社完成出版并公开发行。

同年10 月 25 日至 26 日，新华社摄影部在北京召开新闻摄影研讨会，特邀了荷兰世界新闻摄影基金会的专家参与，并展出了世界新闻摄影比赛（WPP）自1955年创始以来的年度获奖作品。会后，一众代表意犹未尽，安哥、袁冬平、黄文、曾璜、孙京涛等三十多位摄影师很快自发组成了一个研讨小组。他们借《人民摄影报》驻京办事处之便，以幻灯片观摩为引，展开了坦率而轻松的交流，话题也逐渐聚焦于纪实摄影之上。此次聚会沿袭了此前“南方会议”的精神，后被业界誉为“北方会议”。

从 1976 年“四五”摄影的兴起，到1996年这一节点，新时期的中国的纪实摄影已经历了二十年的发展历程，在南巡讲话和北巡讲话过程中，摄影师纷纷放映自己的摄影幻灯片并就各自的纪实摄影认识展开大讨论，这说明纪实摄影师开始自觉地反思和思考：也由此在争论和借鉴的过程中促进了对纪实摄影概念更加趋同的理解，并为之后的发展奠定了基础。随着越来越多的中国摄影家开始对纪实摄影进行思考并付诸实践，纪实摄影开始从边缘走向中心，成为了当时摄影界不可忽视的一支主要力量。就在这前后，中国南方和北方各有一次关于纪实摄影的研讨会，在中国纪实摄影的发展史上起到了立竿见影的效果，并延续至今。由此可以说，1996年中国纪实摄影发展到了一个新的阶段。

主观纪实摄影

自上世纪60年代起，在西方一些纪实摄影师中出现一种倾向：他们不再满足于对客观世界进行单纯的再现式记录，转而注重对内心世界的探索，并引入了观念摄影的表现形式及思维方式，为纪实摄影注入了新的叙事灵魂，更加注重摄影师个人情感的表达。这一转变打破了传统摄影叙事的固有模式，甚至通过强化图像语言来削弱作品的直接叙事性，从而营造出一种暧昧、模糊、迷幻且朦胧的视觉体验。李·弗里德兰德（1934-）、加里·维诺格兰德（1928-1984）、布莱恩·格里芬（1948-）、黛安娜·阿勃丝（1923-1971）、威廉·克莱因（1928）、南·戈尔丁（1953-）等“纪实传统的继承者”脱颖而出。进入 70 年代后，这些继承者开始在西方当代摄影界崭露头角，

成为一股不可忽视的力量。纽约现代艺术博物馆（MOMA）摄影部主任扎尔科夫斯基指出：“上一代纪实摄影师中的大多数人为了一个社会事业而拍照。他们用照片来展示这个世界上存在的问题，并说服他们的同胞们用实际行动来纠正它们。新一代的摄影师将纪实的方法引向了更加个人的目的。他们的目的并不是去改良生活，而是去了解他。他们的作品透露出一种对社会瑕疵和弱点的同情——其至是一种热爱。”此外， “纪实传统的继承者们提出了对纪实摄影新的思考角度，用以表达他们自己对快照的迷恋：最个人化的，含蓄的和多重意义的纪录。这些摄影师尝试着保留照相机谦逊而直觉的纪录中所具有的说服力和神秘性，同时又在画面中加强了表达意图和视觉逻辑。[99]”从而把被摄对象变成他对自己的再现。[100]

九十年代以后，随着一些西方当代摄影师的作品通过少量书籍在中国出现，对纪实摄影原本状态进行挑战的倾向逐渐发生着变化，一种尝试在纪实中加入自我反思及先锋性的趋势逐渐形成，如韩磊、刘铮、荣荣、高元、刑丹文等人正是这一转变的先行者。 他们当中不少人与当时聚集在北京圆明园和东村的行为艺术家来往密切，这种交往极大地拓展了他们的视野，也使他们的作品开始带有西方六七十年代 “新纪实摄影 ”的影子。

---

[99] 约翰•沙考夫斯基，"摄影新收获/Photography: New Acquisitions "展览墙上的介绍文字，1970年4 月。转引自（美）克里斯多夫•菲利普斯.摄影的裁判席[M].摄影•社会•空间.上海：上海锦绣文章出版社，2010年 第145页。

[100] （美）克里斯多夫•菲利普斯.摄影的裁判席LM].摄影•社会•空间.上海：上海锦绣文章出版社,2010年，第146页。

这种变化在荣荣和刑丹文的实践中尤为明显。从1993年起，他们便与行为艺术家合作，用镜头捕捉并留存那些极具张力的行为艺术现场。值得注意的是，摄影不仅记录，还反过来塑造了行为艺术家的表演风格与作品的呈现形态：同时，那些充满观念色彩的行为艺术作品又给纪实摄影师以启发——这也正是他们后来逐步转向观念摄影的主要原因。这种对城市边缘艺术家的影像书写，已然偏离了传统纪实摄影的惯常路径。摄影师们开始有意识地记录一种艺术化的生存，表达个人的主观感受；他们的作品虽然看似针对社会现实，但实则是在反思自我与周遭世界的关系。由此， 中国当代摄影中萌生出一脉以纪实为载体的 “观心 ”取向，执着于内心世界的探勘。

自 1994 年起，刘铮作为《工人日报》的记者，着手启动了《国人》系列的拍摄项目。他走遍中国的大江南北，从公安机关到科研单位，从寺庙到医院病房，从灾难现场到蜡像陈列馆，从停尸房到乡村庙会。历时七年时间打造的《国人》系列，展现了形形色色的中国人：真假交织，生死相依，美丑并存，男女老少皆有，贫富差距鲜明。观看这些照片，令人不寒而栗，仿佛作者在挑战观众的视觉极限与道德底线。 刘铮试图借摄影来叩问生与死的命题。他这样讲述自己最初的动机：“最初只是想表达人的生存状态，但是生活就是死亡的反面。然后，方向就开始慢慢偏转了……我觉得我拍的中国人其实就是在拍我自己，拍我自己的心境。我是在传统文化里长大的，每个故事、每个片段都影响到我。我想找寻我们民族的血脉和文化。我和大部分的年轻人一样，好想探究一下未知的东西，所以就这样自然而然地走下去了。

对我来说，摄影只是工具，更多的是想表达自己的想法。[101]″在他看来，摄影只是一个载体，想要传达的是自己内心所纠结、焦虑以及恐惧的东西。“为什么不能忘记死呢？因为我有无法克服的恐惧。[102]” 正是这种恐惧，在他精心安排的画面中展现得淋漓尽致，将中国人呈现为一幅幅奇观化的面孔与图景，释放出一种强烈而冷酷的力量。这种力量仿佛是对内心深处长久束缚的一次释放，甚至是一种偏执感。如果说《国人》里的每一张面孔都透出一种病态的恍惚与漂泊，那恰恰也正是刘铮自己始终无法挣脱的内心写照。

同属这股潮流的韩磊，其镜头下的 “疏离感 ”则来自个人记忆碎片的重组与积累，最早的作品可上溯到1986 年。然而，如果忽略照片说明中标注的拍摄日期，我们根本无法判断这些影像的确切时间——它们完全可能是昨天拍摄的。将这种作品置于传统纪实摄影的框架下审视时，确实令人无所适从。韩磊似乎总在镜头后面寻找某些丢失的人与物，但这些对象在他的画面里也许并不重要；他真正想传递的，是一种多元的、片段式的记忆，或者可以说，他是在现实与自我之间寻找某种精神的慰藉，而这些影像的编排，或许正是他自我疗愈的一剂良药。他正是在这一梳理与弥合碎片的过程中，将摄影推向了一种 “诗意现实主义”。 韩磊曾用敏感而诗意的语言描述自己的感受：“其实我根本不需要什么。拍照本来就不是非做不可的事情，不能准确地知道我从中获取什么，是一张描写痛苦的照片吗？我为什么要去展

[101] 阮义忠.刘铮访问记[J].摄影家杂志.2001年，12 （58） :第4-5页。

[102] 阮义忠.刘铮访问记[J].摄影家杂志.2001年，12 （58） :第5页。

示别人的不幸？我可以通过拍摄这些照片获取快意吗？[103]” 这番表述深刻折射出他对纪实摄影“呈示他人苦难”这一传统伦理的自觉反思——这正是他与刘铮等人在这条“观心”之路上的重要精神底色。

进入九十年代，广东经济的迅猛增长强力拉动了传媒产业的扩张，一些报刊杂志或经改革重塑，或全新创刊。《焦点》、《街头》、《南方周末》、《新周刊》、《南方都市报》以及《城市画报》等注重影像的刊物陆续面世，迅速赢得了大量读者，特别是都市年轻群体的青睐。王宁德、曾翰、亚牛等青年摄影师相继投身这些媒体机构，从事以纪实摄影为主要手段的新闻报导工作。

2002年9月，在第二届平遥国际摄影节上，“广东新生代”作为一个群体第一次正式亮相，成员包括王宁德、亚牛、曾翰、曾忆城、许培武、颜长江及王景春等。“广东新生代”通过广东摄影师安哥举办的幻灯片放映会，对纪实摄影展开了激烈的争论，中间夹杂着一些老一代纪实摄影师对他们走这条路的不认同感以及批评声音。

从根本上来说，这样一种内向性倾向的纪实拍摄行为本身就不属于传统的纪实摄影评判标准，其追求的是不完全意义上的外在客观真实，而是偏向于主体自身的内在主观真实感受，在作品中加入更多的自我情感和主观因素已成为摄影师们的普遍做法。不过，这又是不同于观念摄影的那种主观性——它是基于对摄影媒介本身的属性所体现出的情感和个人生命经验，所以弥漫在其中的是另一种带有诗意现实主义的气息。因此，这种关注内在世界的纪实摄影，更像是一种游走于观念摄影与纪实摄影之间的混合形态。

---

[103] 韩磊.自述[M].韩磊.北京：中国工人出版社，2004 年. 第 6 页。

从图像呈现方式来看，依然具有纪实摄影的基本特质：比如对黑白质感的要求，遵循摄影作为媒介的语言规则与规范性等等；但另一方面，摄影师们也往往自觉或不自觉地采用“导演式调度”，从而赋予作品以浓重的概念化倾向，在刘铮和荣荣的作品中尤为突出。相对于前者这类纪实摄影缺少故事性情节发展脉络，也不刻意探讨叙事背后的意义所在，并没有太多的社会现实批判意识。如果说注重客观性的纪实摄影是报告文学的话，那么这种内省式的纪实摄影则是诗化或者散文化风格的作品了。传统意义上的纪实摄影作品采用的是线性的叙事结构来满足中国受众的审美习惯，而这一新尝试却摒弃了线性框架对叙事的限制，转向对叙事方法及结构层次多样性和丰富性的追求。

2.3.2 本土化策略：态度与立场的抉择

对于中国纪实摄影家来说，他们既是时代的记录者也是良心的发言人，是历史的见证人（不给历史留下遗憾），是社会转型的希望寄托（成为社会转型的中介物）。这种精神气度恰好契合了爱德华·W·萨义德有关 “知识分子” 的论断。萨义德在《知识分子论》中已经阐明：知识分子就是以代表观念的艺术为业的人，不论他表现方式是什么——讲话、写作、教课或透过电视媒体。而这个工作的价值就在于它被公众承认以及它的风险与挑战性、勇气和容易受到攻击的特性[104]。萨义德认为知识分子是一种积极参与、敢于批评的思考者，他们厌恶简单化的答案、大众意见，也不会盲从权威或者传统的教条。他们的主要任务就是把特殊的危机一般化，把某个种族或某一个民族所经历的痛苦，放在更大的范围内来理解人的处境。

---

[104]（美）爱德华•沃第尔•萨义德.知识分子论[M].北京：三联书店，2002年.第 17—18页、第25页、第41页。

首先，在大的社会背景下把个人经验和他人生活状态联系起来，在这样的情况下，中国纪实摄影者具有部分知识分子的特点，并且在关注社会现实的过程中慢慢形成自己独特的观点。在进行下一个拍摄之前，他们将投入大量时间对选题的相关背景资料做调研并展开研究工作，有的摄影师还会直接向社会学、人类学者求教，了解关于田野作业的方法论知识，如如何准备、怎样进入田野、如何开展访谈及观察，设计问卷、收集数据并分析等等。这也意味着摄影师们开始意识到摄影本身的性质，并由此标志着摄影师自身的转变：逐渐转变为知识分子。自二十世纪九十年代始，伴随着这一身份转型，摄影者对于纪实摄影的实践方法与观念认知也在持续深化。

早期，摄影师们开始将镜头对准社会群体现象，这时，与拍摄对象的交流与沟通变得至关重要。他们不仅需要与人们建立互动，还需拥有出色的说服技巧，以平等交流和对话为基础，吕楠、侯登科等摄影师的拍摄手法便是典型代表。后来，随着照片的碎片化特性难以形成完整的故事叙述，摄影师们发现这种交流形式无法给予观众获得清晰的图像理解，因此，一些摄影师开始借助文字的力量，详细阐述照片背后的信息[105]。随着摄影师们愈发意识到长时间周期拍摄与深入生活体验的重要性。于是一群摄影师开始将与被摄对象的交谈内容整理成文，以此作为摄影作品的补充。随着交谈愈发深入与

[105] 这就是本雅明所说的：报道与真实性并不总是能脸上关系，因报道中的相片是靠语言来相互联结、发挥作用的。相机会愈来愈小，也会愈来愈善捕捉浮动，隐秘的影像，所引起震撼会激发观者的想象力。这里，一定要有图说文字的介入，图说借着生命情境作文字花的处理而与摄影建立关系，少了这一过程，任何摄影建构必然会不够明确。参见，（德）瓦尔特•本雅明.摄影小史，迎向灵光消逝的年代：本雅明论艺术[M].许绮玲、林志明译，桂林：广西师范大学出版社，2004年. 第52页。

聚焦，纪实摄影中逐渐融入一种具有社会学和人类学田野考察方法的研究技巧。[106]

张新民的作品如《包围城市》系列及《流坑—中国传统农业社会最后一个样本》，就是对当时农民阶层生存状况的一种反思式的记录。“三农”是中国的一个社会热点话题，在当下中国城乡收入差距不断拉大的背景下显得尤为重要。张新民的努力不是孤例，很多中国的纪实摄影家都一直在做这样的视觉尝试。

他比很多摄影师更早地意识到摄影记录下的社会学意义，在这两个系列拍摄的最后一轮出版物策划中，他最先想到的是农民工进城遇到的各种难题及生活艰辛，《包围城市》就诞生于此；后来在中国城镇化进程加速推进，农村青壮年劳动力由于大量人口转移到城镇变得越来越紧缺的情况下，他开始将目光投向农村。而《流坑——中国传统农业社会最后的标本》(以江西抚州流坑村为考察对象)的产生就源于此时期的历史语境。在对这两个系列进行摄影的同时，张新民还做了大量的采访活动，可以说具有非常强烈的人类学调查性质。他无论是拍照之前还是之后都很注意搜集整理相关的主题性材料，使得他的这两本以相同标题命名的作品在学理上已经远远超越了记录式摄影作品本身的价值。尤其是配合采访文章的撰写，更是凸显摄影师对真实在场和自我表述的诉求。

---

[106] 而这种人类学、社会学特质在进入2000年以后被挖掘整理出来的摄影家庄学本，拍摄于上世纪三、四十年代的西部少数民族摄影中便早已出现。

目前，纪实摄影已成为社会学家研究中不可或缺的图像证据，这一点不容置疑。然而，与以往不同的是，纪实摄影师如今有意识地将其摄影实践与社会学的考察方法相融合。在中国的背景下，纪实摄影师往往鲜少获得官方资助，他们的摄影行为更多是基于个人的信念和追求。他们更多关注自己对现实的理解和认识，并相信摄影有言说和拯救的力量——不仅是对拍摄对象，也是对摄影师本身。这些摄影师，与同一时期从事独立纪录片创作的人们相似，往往从民间独立的角度出发，进行着带有社会学色彩的影像调查。所以，在此意义上来说，中国纪实摄影群体呈现出知识分子所特有的独立精神与立场。但是随着这样的一种考察方式的深入，我们预见到又将会出现一种新的纪实摄影的理念，这也同时印证了纪实摄影内涵是不断发展变化的事实。

西方国家摄影的视觉形式以及景观化的方式得到快速发展，“在许多有关旅行的文章中，视觉凝视普遍受到了诋毁，那些仅让感官自由驰骋的认识受到了嘲讽。这类旅游者，特别是那些脖子上挂着照相机的旅游者对环境、人和地方的欣赏通常都被认为是肤浅的。马丁•帕尔的照片集Snail Worlds 揭露了人们对这类带着照相机旅游者（通常是男性） 的鄙视。[107]” 而纪实摄影师们之所以采取田野调查的方式来拍摄作品，是由于这种方式与很多摄影师过往的采风方式有着根本上的不同。田野调查本身就是一个有系统的学术活动，这是有鲜明的问题意识的观看方式；而传统意义上的采风则类似于旅游参观，“游客凝视”与摄影爱好者以及一般游客的观看方式较为接近。

[107] （英）约翰·厄里、乔纳斯·拉森.游客凝视[M].桂林：广西师范大学出版社，2009年:第204页。

同样重要的是，这批具备知识分子特质的摄影师，与专注于社会学和人类学的学者有所不同，其关注点并没有局限于社会学或者人类学领域，在很大程度上他们吸收利用了社会学以及人类学的研究方式和技术手段。摄影，才是他们观察社会、表达人文的最终方式。于是我们说，纪实摄影师的态度和立场的转换，促成了其自身的身份转变，并让他们的观察具有了更为深刻的价值，而观察之深刻与身份之转变又彼此关联地构成了对中国纪实摄影而言至关重要的1990年代的转型与发展。在这个发展过程中，中国的纪实摄影作品逐渐呈现出这个领域最具代表性的特征和组成部分。

2.3.3 社会主题的拓展

90 年代以来，中国摄影师面临的社会环境与 80 年代大相径庭，纪实摄影中不再以反抗性以及反叛冲动为主导。在某种程度上，纪实摄影作品的成功与否，关键在于是否选择了一个好的题材。

弱势群体

90 年代初，中国农村地区长期存在的贫困与落后问题日益凸显。在这样的背景下，形成了一个弱势群体，他们分布广泛，各年龄段皆有，一般都处于被歧视的族群或者贫穷闭塞的乡村中，因而受到社会各界的关注和怜悯。

1988 年，北京市崇文区文化馆摄影师解海龙在为艺术采风过程中走进农村，看到不少贫困的孩子辍学在家，他们渴望知识的眼神让解海龙深受震撼，并从此开始有计划地搜集资料了解我国农村教育的现状。1991年，解海龙获得了“中国青少年发展基金”。在“会”的资助之下，谢海龙到安徽等地发起“希望工程”拍摄计划。“希望工程”是通过社会募捐让中国大陆贫困地区辍学的

孩子有机会再次接受教。在接下来的一年里，谢海龙不辞辛劳地穿梭于中国12 个省、28 个县的100 多所学校之间，用镜头记录下了这些孩子们的艰辛与希望。他总共拍摄了 70 卷胶卷。最终完成了具有深远意义的纪录系列片《中国希望工程摄影纪实》。这部作品不仅在中国摄影界引起了巨大反响，也赢得了社会各界的广泛赞誉和认可。

1994 年1 月28 日 “希望工程纪实摄影展”在人民大会堂举行。同年10月，《我要上学——中国希望工程摄影纪实》摄影集由中国摄影出版社出版。经过媒体报道后，谢海龙的纪实摄影作品深深触动了人心，迅速掀起了社会各界对中国失学儿童的关注热潮。在不到八个月的时间里，中国青少年发展基金便筹集到了数亿元的捐款。至 2001 年底，“希望工程”总计收到了国内外高达 208,900,989,891 元的捐款，建立了“希望小学” 8,890所，资助了近247万 多名失学儿童。“希望工程”的巨大成功并不能完全归功于解海龙一个人的作品，但是这个案例却足以证明优秀的纪实摄影作品对社会的巨大推动作用。解海龙也由此成为当代中国最具影响力、最著名的摄影师之一。

解海龙的《我要上学》系列首先从社会批评的角度出发，并未在图像形式上或者概念意义上体现出太多的先锋意识。但是，他凭借对底层社会生活的深入体验以及长期的摄影实践，加之其质朴的影像呈现方式， 使作品逐渐显现出浓厚的人道主义关怀。特别是其中的《大眼睛》一照，更是以孩童纯真而充满希望的眼神，深深触动了观者的心弦。它捕捉并唤醒了人们对弱势群体的同情、怜悯与关爱。因此，《大眼睛》被选为国家公益事业的标志性宣传图像。政府的积极参与、媒体的全面传播与推广，以及这张照片本身所蕴含的无法让人漠视的情感力量，共同推动了“希望工程”深入人心，让

绝大多数城市居民对这一公益项目有了深刻的认识。

《我要上学》项目的巨大成功，为 80 年代起致力于纪实摄影探索的摄影师们注入了强大的动力，也推动了 90 年代纪实摄影新潮流的兴起。在解海龙专注拍摄希望工程纪实作品的同时，中国摄影界涌现出吕楠、张新民、袁冬平、赵铁林等摄影师，他们的纪实摄影实践开始展现出更为独立的精神特质和中立的观察视角。这些摄影师各自聚焦于不同的社会议题和群体，通过镜头进行深刻的影像表达。随着岁月的积淀，他们不断深挖并丰富各自作品的主题，使纪实影像的内涵更加饱满和多元。

1989年，北京摄影师吕楠和袁冬平开始了名为“精神病院”的系列拍摄项目，在对现实进行批判的同时也由于拍摄主体的特殊性而带有一种超现实感。一方面，精神病人的行为具有某种异化表演性，是反映现实生活中心理变态的一种象征。一方面他们面对镜头表现出来的不加修饰的自然状况是如此地滑稽；而另一方面，作品对于精神医院简陋生活设施的刻画，则又体现了作者对这个弱势人群的关注。

上世纪90年代中国纪实摄影作品的一个显著特点就是摄影作者们经常就同一个主题在同一地点进行集中创作，这造成了作品的同质化现象。然而，若仔细比较吕楠的“精神病院”系列[108]与袁冬平的作品，便能发现二者存在显著差异。

吕楠在拍摄过程中，往往避免让拍摄对象直接注视镜头，而是通过个人视点去抓取并传达对象的真实境况，他的作品始终弥漫着一种平静而厚重的气息。尽管吕楠坦言自己作为摄影者怀有“无力感”，但我们依然能从他画

[108] 2008年，吕楠的“精神病院”系列被编辑成《被人遗忘的人——中国精神病人生存状况》一书，由香港中国图书出版社出版。

面中体察到某种力量。同时，也能看见他在图像隐喻层面进行的尝试与探索。“一种强烈的人文关怀的气息是他的纪实摄影的内在驱动力。[109]”而袁冬平的《精神病院》通过展现一群处于“颓废边缘状态的精神病患者”时，“注重得更多的可能是人性的一面，而不是病态的一面。[110]” 他更重视与拍摄对象之间的沟通，以此淡化镜头可能带来的“压迫”意味。袁冬平表示：“我更多的让被摄者看我的镜头，就因为我更重视照片中的交流——我与被摄者的交流——他直面着我，通过照片又直面着你们，照片成了大家交流的桥梁。我觉得这样的东西更直率，更能表达我当时的感受。[111]”

除了《精神病院》系列，吕楠还创作了《中国的天主教》与《西藏农民的日常生活》，总共三个专题作品。但这些作品在 90 年代初被禁止出版，他因此公开声明不再与国内媒体合作。随后，他的作品主要在海外流传开来， 大多通过中国驻外使馆等渠道传播，而且不得不使用如“李小明”这样的化名以隐藏真实身份。这与当时其他独立纪录片以及地下电影的境遇颇为相 似，都是来自民间的声音，有着不同于官方叙事的故事表达，在当年只能在小范围内传播。

摄影术自出现之日起，就与都市的演进过程密不可分，两者似乎存在着某种必然的联系[112]。对于居住于都市中的大多数居民来说，他们很少会留意身边的日常景象。因此，便有了一些特殊的人，他们游走于都市的各个角落，

---

[109] 顾铮.在现实与记忆之间——20 世纪 90 年代中国纪实摄影[J].中国摄影，2001 年.第 5 页。

[110] 袁冬平.走出精神病院——孙京涛、刘铮与袁冬平的对话[M].精神病院.北京：中国摄影出版社，1996. 5.

[111] 袁冬平.走出精神病院——孙京涛、刘铮与克冬平的对话[M].精神病院.北京：中国摄影出版社，1996.6.

[112] 顾铮.世界摄影史[M].杭州：浙江摄影出版社，2005年：第1，2页。

在他人看来仿佛是“漫游者”[113]，时而融入城市的喧嚣，时而又仿佛置身事外，以冷静而客观的视角观察着周围的一切。

继1992年邓小平同志南巡讲话后，中国改革开放进入又一个快速发展阶段，在经历了三年低潮以后，处于工业化初期阶段的中国经济发展模式已经由单纯的量的增长向注重质的发展转变；城镇居民生活水平较上世纪80年代有大幅度提高，随着城镇化和工业化的推进，各种新的社会矛盾及历史遗留下来的老大难问题逐渐显现出来。

或许正是基于新闻人的敏锐，张新民将目光投向了改革开放的试验窗口深圳蛇口工业区里那些从农村来此的青年女工身上，并从此开始了持续十年之久的农民工摄影之路，最终形成其纪实摄影集《包围城市》，描绘出城市、乡村和社会之间互相作用所带来的复杂面貌，用影像记录下发展中农民在城乡之间的苦难及其变化过程。尤其是，张新民除了将被摄对象客观地记录下来外，还自觉地对其进行了深入的社会研究和社会分析，在一定程度上赋予了摄影作品更多的社会学意义。从这一时期开始，中国的纪实摄影中出现了具有社会学意识的摄影师群体。

与此同时，杨延康以深圳为对象完成《我的兄弟姐妹》，姜健的《场景》、《主人》表现了农民的社会转型时期的生存状态和审美取向，林永惠的《东北人》、吴家林的《云南山里人》、黎朗的《凉山彝人》等关注边远地区弱势人群的作品也相继问世，客观地呈现了他们的生活状态。尤其是王

---

[113]本雅明（德，Walter Benjamin, 1892-1940）对"闲逛者”的定义是：以"心中没有定见”的城市迷离之眼，口袋里有钱没钱地站在现代都会的“边缘”，寻找某种意象与感觉。这种气质与“上海影友1928- 1933”阶段的庄学本非常吻合。

征的作品《西海固的民生与信仰》，杨延康的《中国天主教徒》及《麻风村》等作品，来自民间社会的真实影像，透着一股子超脱于摄影图像之外的社会现实的真实。这些影像像是一把钥匙，将我们带出了平面图像的空间，去感受别人喜乐、悲苦、信仰及生计状况，从而让人进入另一个真实的存在境域。

城市生活

上世纪80年代以来活跃于陕西的摄影师侯登科、胡武功等继续采用群体合作方式，在1996年于西安进行了一次带有社会关怀性质的摄影考查活动，拍摄完成了具有社会档案意义的作品集《四方城》，更是一次开创性的探索，旨在挖掘纪实摄影作为作者项目核心、展览策划方案及出版物意义焦点的潜力。在这类项目中，摄影师的角色往往多元且全面，他们不仅是图片的编辑者，还担当着展览的策展人，同时负责展览的视觉设计与目录的编排工作。

陈锦的《茶馆》和陆元敏的《老洋房里的上海人》采用了一种平和的手法来展现城市日常生活中人与环境的关系。不同之处是后者更注重表现被摄主体自身所散发出的精神气质。

在2000年，王福春的系列摄影作品《火车上的中国人》[114]中，利用火车这一普及的交通工具作为窗口，来展示日常生活的特殊一面。该系列作品统一采用黑白照片的形式，通过一致的镜头视角和拍摄条件，拍摄车厢内的乘 客。他选用逆光拍摄手法，营造出一种标志性的光影效果：明亮的车窗边框与近乎剪影状的人物轮廓，以及深邃的阴影区域，形成了鲜明的对比。这种统一的拍摄方式极为客观且精准地展现了中国社会的一个微观缩影，体现了对场景设计的独到见解：在这列一望无际的火车上，人们打麻将、喂养孩子、祈

[114]火车上的中国。网址：https://newslab.ru/article/522184?ysclid=lxhpwwbfoc855226663（访问日期：2022年3月12日）。王福春的作品在2002年莫斯科摄影之家的摄影双年展上展出。

祷、做早操、睡觉、聊天，甚至进行乐器排练表演，这些画面共同构成了一幅生动的社会画卷。同时，这也是对有限空间内人们生活状态的设计性研究，每个人都在尽力适应这个空间。在铁路工作期间，他还搜集了其他关于中国铁路历史的系列档案，如《中国蒸汽机车》、《黑土地》。

徐勇的摄影作品《胡同 101 像》，通过镜头记录了北京胡同[115]渐趋消逝的面容，呈现出一片空旷而富有自然生机的胡同景致，这与艺术家自身的生活经历息息相关。

20世纪90年代中期以后，在我国计划经济向市场经济转型的过程中，大量大中型企业关停并转，职工下岗失业，“曾经被看作是国家栋梁之才的广大工人阶层，反而成了弱势群体”。1997年以来，周海把目光聚焦在国企改革以后工人生活的现状上，在他的作品《工业·劳动》中我们可以感受到中国工业化过程中那些被拖延的部分，以及工人面对这些产生的无奈。恰恰是在那些工业发展缓慢的地带，工人们以顽强不屈的精神，谱写了一个个产业奇迹。然而，在这片污染严重的工业腹地，工人们的外在形象与我们过往认知中“容光焕发、体格魁梧”的典型描绘截然不同。为维持生计，他们只能在条件严酷的场所，满面尘灰地辛勤劳作。周海通过摄影镜头留存了这一时期中国工业转型的真实切面。

纪实摄影的常见特征

就媒体本身而言，在所有形式里，摄影最密切地联系到社会现实；而就摄影的不同门类而言，则是纪实摄影将注意力更多地投向了社会生活。但如

[115] 北京的胡同是由一排排传统的住宅院落形成的巷道。

果我们回过头来看一看这个时段里中国纪实摄影作品所塑造出的各种各样的形象的话，就会发现这些形象基本上都是以三种重要的表征类型来建构起来的。

中国纪实摄影的典型要素及其表现方式、特点与成因：

1. **贫民性**

形式及特征：上世纪90年代初，中国社会经历了全方位、多元且多层次的文化转型，文化平民化趋势悄然兴起。学术界围绕“底层”话题展开了热烈讨论，纪实摄影成为这一话题的鲜明体现。这既源于纪实摄影记真实的内在要求，也与社会对弱者的同情心理相契合，更与富裕阶层不愿露富的传统价值观有关。此外，文革后民间记录行为的自觉，也促进了这一趋势的发展，填补了此前底层社会摄影记录的空白。

成因：80 年代中后期至 90 年代前期，中国农村剩余劳动力大量涌现，城乡间流动加剧。据统计，农村人口占比从 1990 年的 74%降至 2001 年的 64%，有将近十分之一的农民进入了城市生活。外来务工人员成为了象征“新生事物”和“社会进步” 的标志，但他们在城市中却享受着不平等的待遇，从而形成了新的弱势社群。学者孙立平指出：这些弱势群体的出产生，意味着中国社会结构出现了断裂现象。因为他们已经被排除在主流社会结构之外[116]。这种社会结构的转变，在《外来妹》等电视剧以及《黄山来的姑娘》等电影作品中，得到了具有对比性的艺术呈现。

[116]孙立平.《断裂——20世纪90年代以来的中国社会》[M].北京：社会科学文献出版社，2003年.第1-5页。

2. 单色性

形式及特色：纪实摄影的单色性主要体现在黑白灰的视觉呈现上。尽管色彩能更直观地展现真实，但在纪实摄影领域，黑白被视为真实的默认色彩。它剥去了事物的表面浮华，揭示了事物最本质、最质朴的一面。

原因：一是我国摄影师最初看到的西方纪实摄影名家名作多为黑白图片；二是受经济因素制约，黑白胶卷的价格远远低于彩色胶卷价格；三是黑白摄影有它自身的美学价值，黑白摄影更能突出被摄主体及作品的思想内涵；四是中国的纪实摄影作品以描写社会底层百姓为主，他们的人生被人们认为是灰暗的，因此黑白单色能更好地表达这一效果。

3. 批判性

表现手段及特征：题材的选择决定了纪实类摄影是否能获得成功，90年代开始中国的社会进入快速发展期，同时各类社会矛盾也日益凸显出来。摄影便成为了成本较为低廉的一种批判社会的方式。

前因条件：相机普及，大众发声。当时中国社会涌现出一批具有公共精神的人物，并利用照相机来阐述自己的理念，超越了传统媒介传播方式的局限，由此我们看到了有关妓女、失业工人、精神病人的照片，它们真实地反映了恶劣生存环境下人们的日常生活。摄影师们将镜头作为观察社会的媒介，并为边缘人发声，引起社会的广泛关注。

4. 图像化特征

呈现方式与特征：中国纪实摄影作品者大多从印刷图片集、杂志、报刊上看到西方纪实摄影的经典作品，无法真正感受原作的魅力，在此情况下多以模仿经典的影像范式并将其嫁接到中国的现实语境中来实现其表达目的，从而出现了影像形式上的雷同以及对西方审美趣味的妥协，另一方面也暴露了以猎奇为旨归的创作倾向。

成因：撇开摄影背后的社会问题不谈，在这一阶段拍摄出来的作品来看，很多都是可以追溯到西方摄影师身上的，如姜健的《主人》带有奥古斯特·桑德的影子；侯登科的《麦客》，带有的是塞巴斯蒂昂·萨尔加多和尤金·史密斯的风格；刘铮的作品甚至更为明显的烙上了黛安·阿勃斯的风格印迹。

5. 学术化倾向

呈现特征及类型：部分摄影师会在拍摄之前对拍摄的主题做详细的背景调查并研究，甚至会请教社会学家、人类学家等等，这说明了纪实摄影师已经由一个纯粹的记录者变成了一个知识分子。

原因分析：优秀的纪实摄影作者多为学者型摄影师，由于具有较强的人文意识而成为“人文精神实践者”[117]。从90年代起，摄影家们在进一步加强对纪实摄影技法及观念研究的同时，还借鉴了社会学、人类学中的田野调查方式，在一定程度上表现出鲜明的目的性，并进一步突出创作实践中的科研性质。

从90年代以来中国纪实摄影典型元素的发展历程可以看出，它们在与本土的社会现实及图像表达方式和问题意识之间的相互作用下逐渐引发了“一场纪实创作的潮流”，并表现出以下四个方面的趋向。

---

[117] （美）阿瑟•罗斯坦.纪实摄影 [M] .李文吉译,桂林：广西师范大学,2005年.第27页。

首先，吕楠、袁冬平、谢海龙、张新民等摄影师在九十年代的纪实摄影活动不同于八十年代的“纪实风格”的摄影，他们的纪实摄影除了记录社会之外还有强烈的改变社会的愿望。这些摄影师将关注的焦点投向了社会中的弱势群体，并且他们的作品成功地引起了政府与社会各界的密切关注，最终达到用纪实摄影来改善社会的目的。他们的摄影作品也渐渐地形成更加系统的、完整的影像叙事逻辑，并呈现出纪实摄影的典型特征，这与八十年代的“纪实风格摄影”构成显著差异。

第二，在社会学家和人类学家的关注下，纪实摄影师开始深入探索拍摄主题的深度与广度，这可以说是知识分子身份转型的开始。具有知识分子背景的摄影师，把摄影作为进行社会调查的一种手段，并以此为基础，主要以照片为材料进行研究。这一方向在实践层面拓展了纪实摄影在中国的样式空间，在此，“项目化”指的是根据详细制定的计划，有意识地、有计划地推进一系列纪实摄影作品的构思、实现和推广的各个阶段：

（一）情节的定义，即系列的概念。正是这种系列性使主题得以在时间上大规模展开，从而最大限度地提供有关特定地点、参与者及其生存条件的信息。作者选择的艺术手法也是这一概念的一部分：从中立的记录到作者对色彩和光线主观处理方式。

（二）拍摄本身，这也需要规划时间、技术条件、组织安排，以及将照片以数字、展览或印刷形式呈现的方式。

（三）制定照片系列的展览和出版项目计划。

（四）在媒体上推广该项目。

纪实摄影这一充满主观性的摄影类型出现，不仅利用影像展现人物性格、环境风貌以及事物的外在形态，还蕴含着摄影师细微复杂的情感状态，这也决定了中国纪实摄影正逐渐向当代艺术方向融合。一些纪实摄影师像文学家一般，善于将照片作为比喻和暗示的方式，更加倾向于以一系列影像序列来表达自己的思想感悟和内心情绪。到了 90 年代中后期，刘铮与韩磊两位摄影师毅然决然地转向了观念摄影的领域。他们的这一摄影实践，不仅展现了个人艺术探索的勇气，更预示了观念摄影与纪实摄影未来融合发展的新趋势。

匆匆浏览他们的作品，就会发现数百幅作品风格惊人地一致，似乎都从同一个人手中流出。因此，在某种程度上讲90年代中国的纪实摄影还没有在画面中建立自己独特的视觉表现形式。按照一个话题或者主题为先导的原则，适合的社会话题是纪实摄影取得成功的基本条件。同时，许多摄影师或出于好奇，或是希望吸引西方世界对中国社会进行意识形态的批判性审视，而踏上了社会观察之旅。他们将镜头对准那些被边缘化的弱势群体，认为唯有这类题材展现的新颖事物，才能激发人们的好奇心。但是这样一种倾向往往又会导致作品中存在着某种强势的凝视而忽视了对被拍摄对象人格尊严的关怀与尊重。

那么，究竟是何种原因导致了这些现象，以及引发了这场起源于 20 世纪 80 年代、并在 90 年代形成规模的纪实摄影文化运动？

首先，这与自 1949 年新中国成立至文革结束这二十七年间逐渐发展起来的新摄影传统紧密相关，这一传统着重宣传、动员及教化功能。在此期间，新闻摄影长期占据主导地位，对影像的生产与消费空间过度垄断，致使对底

层社会及民间生活的真实记录显得不够全面和深入。

其次，这一现象的根源深植于现实社会中公共空间权力配置的不均衡与不平等之中。在中国，纪实摄影之所以盛行，一个不可忽视的推手便是公共空间话语权的稀缺[118]，这直观地体现在公共媒体对个人摄影创意表达的严格限制上。

由于这种限制往往导致纪实摄影在国内的传播之路荆棘密布。于是，中国纪实摄影师采取一种文化策略，即通过各类非正规渠道将作品输出海外，以期契合西方的审美偏好或满足其对中国的猎奇心理。

再者，纪实摄影的真正价值并非单纯在于其忠实记录的属性，而更在于其超脱新闻框架与媒体常规的独特属性。尽管有些纪实作品最终脱颖而出，成为新闻报道的焦点，甚至融入公共媒体的血液之中，但这并不意味着纪实摄影应完全向新闻或媒体体系妥协。相反，中国纪实摄影始终在探寻如何在保持其纪实本质的同时，与新闻、媒体之间保持一种充满张力的平衡状态。

最后，在改革开放时期，社会的快速发展和社会矛盾的层出不穷给纪实摄影带来了一个又一个永恒的主题，但过于重视内容而忽视了形式上的训练也成了当下中国纪实摄影急需解决的问题之一。在上个世纪90年代中期之后，伴随中国新闻媒体的发展变革，此外还有一些强调图像和文字相结合的作品面世。这也为纪实摄影在中国的发展打下了重要的群众基础，并让更多的民众有机会接触到纪实摄影及影像表述方式本身，也便于作品与受众之间的沟

---

[118] 吴琼.摄影作为一种表征实践［M］.2010第二届大理国际影会.香港：中国图书出版社，2010年:第253页。

通和交流。而这样的发展进程也为中国的纪实摄影锻造了一批具有较高专业素养的摄影师队伍，笔者认为只有当下的中国纪实摄影跳出单纯地满足西方异域凝视的局限性之后，才可能真正意义上达到对自身叙事风格的本土化以及类型层次的提高。值得欣喜的是，目前这种局面已有所转变，中国的纪实摄影已经在实践中做出了积极回应，呈现出更加丰富而成熟的纪实摄影作品风格。

回顾二十世纪绘画与摄影这两种艺术媒介的交互历程，可以发现一些重要的趋势。

二十世纪初的摄影现代主义倾向于采用黑白无色调的表现手法，以此视为“纯粹 ”与“诚实 ”摄影的标志。在这种情况下，视觉呈现与技术手段实现了高度统一。主观性仅通过构图、几何图形的选择以及创作意图的融入来体现。光线运用、空间布局与形态塑造成为了摄影艺术的主要表达工具。世界先锋摄影先驱拉斯洛·莫霍伊·纳吉（László Mohoj Nagy），在界定二十世纪设计与建筑总体风貌时，甚至提出了一个观点：在物体所处的空间环境中，无色调的色彩占主导地位。这一现象是黑白摄影与电影等光学艺术形式大规模兴起并影响视觉艺术审美习惯与价值观的结果。他认为，现代生活的快节奏剥夺了色彩的丰富性，在永不停歇的忙碌与高速的运动中，万色归宗，化为灰调[119]。

---

[119] 拉斯洛·莫霍利-纳吉著.《绘画或摄影》. - 莫斯科：火花股份公司，1929年. 第21页。
拉斯洛·莫霍利-纳吉俄文版书名的特点在于其提出了一个问题：“是绘画还是摄影占主导地位？”而在1925年原版书名中，这一表述有所不同，它指出了从绘画到电影的发展趋势：“绘画、摄影、电影”。这一趋势也在第一章的标题中得到了强调：“从彩色绘画到反射光的游戏”（俄文版第17页）。

20 世纪下半叶的主观摄影模式的崛起再次成为展现作品独特性和强化摄影师视角的重要工具。因此，在解读架上艺术遗产时，人们采用了更为生动且富有画意的图像诠释方式，对色彩的运用也更具印象派风格。而纪实摄影倾向将这一艺术形式推向了更宽广的交流领域，单张照片不再孤立存在，而是成为了宏大叙事的一部分：它们被融入社会文化理念的系列片拍摄中、通过出版或展览的形式来组织呈现、同时精策划展示策略。这些项目的实施过程，包括广告设计、拍摄规划以及后期制作的组织，都使其与电影制作流程颇为相似。色彩与照片的图像特征成为表达摄影师深刻社会见解与创作立场的桥梁，也是摄影师在镜头中定格事件的纪实印记。为了更纯粹地展现被拍摄对象的本质，赋予作品以纪实性的准确与规范，这类项目往往采用黑白摄影。正是由于黑白摄影所独具的“中性”特质，使得它成为表达客观性的理想选择。《中国希望工程摄影纪实》与《我要上学》等经典项目，在 90 年代的中国，以其深刻的人道主义内涵，产生了深远的影响。

随着照片复制与印刷技术的不断发展，摄影在印刷产品设计中的应用日益广泛，这一变化促成了摄影与摄影设计的兴起。反之，19 世纪末至 20 世纪初的大众媒体的兴起、新印刷技术（胶版印刷和凹版印刷）的出现，以及新艺术潮流（从现代主义到后现代主义）的涌现，也影响了摄影的发展及其与绘画的互动关系。

新闻摄影与报告文学领域的崛起，使摄影成为探究社会问题、记录社会悲剧的有力工具。

印刷机主要采用黑白或单色印刷方式。随着氯化银相纸、高感光度胶片的工业化生产，以及摄影设备的普及，共同推动了摄影的应用范围不断扩大：无论是在专业领域，还是人们的日常生活之中，摄影都占据了举足轻重的地位。它成为了家庭记忆中不可或缺且历久弥新的组成部分，人们也逐渐养成了将摄影视为一种黑白艺术形式的审美习惯。

但是在这个以黑白为主流的摄影时代中，也发展出了实验性的前卫风格，它们将现代主义各流派的形式语言与构图技巧融入摄影创作中：如独特的透视视角、抽象摄影的梦幻表达，以及摄影蒙太奇的创意拼贴。

在这一时期，摄影中的色彩成为摄影广告的传播手段，更在实验摄影中成为一种构图重点。

在其实验方法与发展路径上，摄影借鉴了前卫绘画的色彩运用与材料处理技术：拼贴、肌理塑造、浮雕效果、抽象几何构图以及强调线条描绘。拼贴手法的引入促成了摄影蒙太奇技法的诞生，并在图形设计中，作为插图素材和宣传工具得到实际应用。摄影通过关注碎片化的细节、采用专业拍摄技术，以及强调展现材料与构图在空间上的层次感（如运用透视、俯拍与仰拍），来体现绘画中的肌理质感与空间深度。浮雕效果与三维空间的利用开始渗透到展览项目和摄影装置艺术的创作实践中。绘画图像的几何形状和构造被移植到抽象实验摄影中，形成新的视觉语言，并且这种几何美学也被应用于那些积极利用摄影作为核心表达与交流手段的图形设计作品中。

第三章：数字时代摄影与绘画之间的关系。在摄影与摄影设计中运用色彩的艺术与构图特点

3.1 20 世纪末至 21 世纪初摄影中色彩运用的特点。新技术对创意摄影中色彩运用的影响[120]

油画与摄影在色彩运用上的视觉效果及技术差异探讨

在数字化时代，物体拍摄与成像的过程更多地依赖于电子技术。相较于传统摄影中采用的带有感光乳剂的胶片，现代数码照相机与摄像机中则使用感光元件来捕捉影像。这些感光元件在功能上虽与胶片相似，但其排列方式却大相径庭。在拍摄阶段，相机成像元件上的感光单元有三种排列方式：

1. 使用三个单色图像传感器，分别感知红、绿、蓝三种基本色彩。
2. 分配式感光法：光线被均匀且交替地分配到图像传感器的各个区域；每个颜色（红、绿、蓝）对应一个独立的感光单元。这种方法成本最低，应用也最普及。
3. 三层叠加感光法：通过三个感光层分别感知红、绿、蓝三色光。这种方法时消除了“像素间借色”的问题，因此色彩最为真实。虽然三层感光法具有极高的像素分辨率，但这项技术过于复杂。

在显示阶段，无论是将图像呈现在显示器上，还是打印在纸上，都要遵循色彩粒子匹配的基本原理。显示方法包括将代表红（R）、绿（G）、蓝

---

[120] 关于新技术对创意摄影中色彩运用影响的研究成果发表于以下文章：A.N. 拉夫连季耶夫和葛晓芳，新技术对创意摄影中色彩运用的影响。//装饰艺术与物质空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报。2023年，第2期，第2部分。第12-19页

（B）光的发光点均匀且交替地分布于表面。根据图像中红、绿、蓝三原色的分布，每个色点都会在瞬间被激活或不被激活；对于保持一定距离的观察者而言，这些细微的色点会视觉融合，共同呈现出连续的色调效果--这就是所谓的连续色调图像。

与显示技术不同，印刷品上的内容之所以能够被人眼识别，并不是因为颜色直接发光，而是依赖于外部光源照射时，印刷点反射出的光线。在印刷中，图像的红、绿、蓝色信息会被转换为青（C）、品红（M）、黄（Y）、黑（K）四色模式，以实现更为精细的四色印刷。而在胶版印刷中，油墨是逐层叠加应用的。

因此，屏幕显示彩色图像主要是以加法混合原理为基础的，即通过不同色彩的叠加来产生新的颜色。而在印刷时，尽管在色彩比较上采用了与加色法相似的光栅图像色彩粒子方法，但由于油墨的多层覆盖特性，印刷图像实际上是以减色法为表现形式的载体。加法混合原理使得屏幕显示能够展现出更宽广的色域范围。相比之下，印刷图像的质量则更多地受限于印刷油墨的种类和纸张的特性，因此其色域相对较为有限。

无论是显示器还是多色印刷品，在叠加片段时并置彩色颗粒的方法与新印象派画家乔治·修拉的油画技法相似。而梵高或亨利·马蒂斯作品中那些大尺寸的色彩区块与笔触，则为摄影及摄影设计提供了完全不同的色彩文化基础，这种文化特别强调局部色彩的对比效果。

制作工艺的不同导致视觉效果与创作方法的不同。摄影更多受技术条件的限制，而油画则因其工具与技法的多样性而拥有更广阔的创作空间。

除了点彩派等特定风格外，大多数油画作品都是基于减色混合原理来调配颜料的。虽然油画的色彩表现力比其他画作更为丰富，但与人眼的广阔感知范围相比，仍然非常有限。当画家在画布上涂抹上最明亮的白色与最深沉的暗色时，所呈现出的亮度差异远不及真实场景中的对比度，甚至还不及摄影作品中色彩的亮度范围宽广。有色材料的亮度绝对不会超越色光本身的亮度，更不用说混合颜料了，在减色混合的过程中，其亮度还会进一步降低。这些观察结论已经通过专业的技术手段与仪器进行亮度测量得到了验证。

创作油画作品的画家面临着颜色亮度和色调范围的局限性，这些颜色与自然界中广泛存在的亮度和对比度相比显得较为有限，他们努力通过这些受限的颜色来表达所描绘对象的丰富色彩。这种限制往往让画家感到棘手。因为油画的亮度范围总是小于艺术家的视觉感知范围，所以他们只能依靠浅色调或半色调与画面的其他部分形成对比，来描绘出最亮与最暗的细节。在油画创作中，画家们利用整体色块与局部色调之间的对比，来表达现实世界中复杂的色彩关系。

而摄影在色彩表现上也同样受到材料和光学系统质量的限制，无法完全复制人眼所感知的色调范围。使用幻灯片（正片）制作的图像由于处理步骤较少，因此能够较好地保留原始质量，减少质量损失。特别是在采用幻灯片投影展示时，由于投影环境相对昏暗而投影本身亮度较高，使画面呈现出更

丰富的色调层次。这种展示方法的效果优于使用相纸，因此受到专业摄影师的青睐。

我们之前已经讨论过光线与色彩之间的关系，这意味着更宽的亮度范围能显著提升色彩的逼真度与饱和度。然而摄影师在实际操作中常因技术限制，在面对高亮度场景时不得不做出取舍。有时，他们会牺牲暗部细节来保全亮部色彩的丰富性，通过调整快门速度来确保亮部得到正确曝光。相反，有时摄影师又会选择优先曝光暗部，尽管这可能会导致高亮色调的损失。

在这里，我们可以看到油画与摄影在创作手法与理念上的明显不同。油画颜料的表现力有限，难以完全再现外界的色调范围，但由于画家的创意构思和对画面的积极干预，画面中仍然会包含所有必要的色调，即便在最亮或最暗的部分，也使用了色彩体系中的颜料，而不是纯粹的白色或黑色。

而摄影则受到技术与材料的限制。为了尽量减少光线与色彩的损失，摄影师只能使用更高级的胶片与后期处理技术，而这些手段的应用范围又相对有限。但技术的局限不应成为创意想象力的枷锁。面对这些局限，摄影师们创造出了非同寻常的图像，呈现出一系列人眼从未见过的色调与色彩效果。

随着科技的进步，人们开始考虑使用多幅图像融合的方法来最大限度地表达图像的内容与主题。例如，当今流行的摄影技术 HDR（高动态范围成像），就是采用了将不同曝光度条件下拍摄的多张图像进行合成的方法。这一技术使得高对比度场景中的亮部与暗部、高光与阴影都能获得同等的精细刻画，然后再将它们叠加起来，从而形成宽广的色调范围，让阴影与鲜艳色彩得以并存且交相辉映。

数字技术

摄影技术的诞生与完善，既是科学技术进步的产物，也是摄影师创作理念的演变。创意摄影或艺术摄影是一种个性化的表达方式，其目的是 “拓宽个人视野，不受主题限制”，“尽可能创造出最美丽、最动人或最‘会说话’的图像”[121]。一个专业的、富有创造力的摄影师会努力创造出原创的、有表现力的且易于观众理解的影像作品。这正是他们的作品与那些仅用于记录生活瞬间的快照之间的本质区别。需要补充的是，这些作品往往蕴含深厚的艺术内涵，通过巧妙的艺术手法得以展现。在创作中，构图、视角、光线，当然还有色彩，在其中发挥着重要作用。与胶片摄影时代相比，现代摄影师手中的色彩具有更广阔的创作潜力，因为新技术，尤其是计算机（数字）技术的出现，为色彩的传输与修正提供了便利。

虽然俄罗斯与中国都有许多关于色彩在摄影（包括现代数码摄影）中的作用的文献，但在 21 世纪初，只有少数科学家研究了计算机技术在摄影图像色彩处理上的微妙之处。这是一个在此时此地发生的动态过程，当然，它仍然需要被理解。包括俄罗斯国立工艺美术大学在内的学校，已将色彩运用技能的培养纳入图形设计师的培训课程之中，特别是在处理摄影图像时。随之而来的是一系列新的问题，其中便涉及作品归属权的界定[122]。在学术前

---

[121] 大卫·普拉克尔.《创意摄影基础》. —— AVA出版社，2010年. 第208页，第56页。

[122] 库列绍夫 V.V. 作者在数字艺术中的角色 [电子资源] / V.V. 库列绍夫 // 装饰艺术与物质空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报。— 2015。— 第3期。— 第349-358页。— 网址: http://elibrary.ru/download/elibrary_24310029_86158273.pdf

沿，A.V. 瓦西里耶夫[123]、A.A. 杰尼金[124]、M.V. 多马谢夫[125]、K.V. 克拉西科娃[126]、S.E. 波戈雷洛夫[127]、A.V. 苏尔科夫[128]等学者正投身于现代计算机制图技术与色彩建模的研究。而在中国，阮一峰[129]、张文胜[130]、李煜和顾翀[131]、任悦[132]、徐园园[133]等研究者同样活跃于这一领域。他们的研究通常涉及建筑设计、平面设计、珠宝艺术、广告传媒、医学甚至法医鉴定等多个领域。

---

[123] 瓦西里耶夫 A.V. 电影中的概念艺术：绘画法则在设计中的应用 // 装饰艺术与物质空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报。— 2022。— 第1期。— 第2部分。— 第281-291页。

[124] 杰尼金 A.A. 数字摄影与现代艺术[电子资源]：教材 / A.A. 杰尼金. — 电子数据。— 莫斯科：Nestor-Istoria出版社，2016年。—第224页。— 网址: http://elibrary.ru/download/elibrary_27237508_13313424.pdf

[125] 多马谢夫 M.V. 色彩、色彩管理、色彩计算与测量[文本] / M.V. 多马谢夫，S.P. 格纳秋克。— 圣彼得堡；莫斯科；下诺夫哥罗德：彼得出版社，2009年。— 217，[7]页：彩色照片。— （教程）。

[126] 克拉西科娃 K.V. 摄影在当代数字文化中的角色：绘画的新版本 // 文化随笔-2017：国际学生、研究生及青年学者科研实践会议论文集，托木斯克，2017年4月20日 / 由E.I. 切尔尼亚克主编。— 托木斯克：托木斯克大学出版社，2017年。— 第179-185页。

[127] 波戈雷利 S.E. 电脑设计的秘密[文本] / S.E. 波戈雷利。— 莫斯科：埃克斯莫出版社，2010年。— 304页：彩色插图 + 1张电子光盘（DVD-ROM）。

[128] 苏尔科夫 A.V. 摄影艺术。数字记录的双重性[电子资源] / A.V. 苏尔科夫 // 乌拉尔联邦大学学报。第1 辑：教育、科学与文化问题。— 2015年。— 第141卷。— 第3期。— 第135-140页。— 网址: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/34931/1/iurp-2015-141-17.pdf（访问日期：2022年8月14日）。

[129] 阮一峰 《数码相机为何能拍出彩色照片？》[J]《中国摄影》2015年第12期，第120-122页。

[130] 张文胜 《数码时代建立 "数码创意摄影 "新艺术门类的意义》[j]. 大众文艺，2017 年第 9 期，第 186 页。

[131] 李煜、顾翀、司占军 《数码相机颜色复制性能的研究》[J]《颜色科学与技术--2012第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要集》, 2012年，第32-33页。

[132] 任悦 《真实的颜色》 [J]. 中国摄影，2015年第12期，第119页。

[133] 徐园园 《数码摄影图片表现样式创作研究》 [D]. 山东工艺美术学院, 2010年，第103页。

K.V. 克拉西科娃分别讨论了技术在艺术摄影中形成色彩主义的可能性。她认为，现在有一个 “补救过程，即对绘画、摄影、电影、音乐等艺术形式进行数字化处理”，“超写实主义倾向正在导致不同艺术形式的交织”。 因此，摄影开始重新诠释并综合视觉艺术的传统表现手段。中国摄影家兼理论家阮一峰与任悦，在几年前发表的文章中，对数码相机为何能拍出彩色照片进行了探讨，并从艺术与哲学的角度探讨了所谓 “真实的颜色 ”[134]。与此同时，现代技术对摄影创作中色彩的固定、再现和转化的影响问题，显然在俄罗斯和中国都没有得到充分的研究。还应指出的是，上述作者首先对为 “数字化 ”对摄影的影响作出了概括性的描述。

摄影，这一图像捕捉技术，早已走向了通往高级艺术的道路，而数码技术的兴起与包括手机在内的平价相机的普及，为 “光影艺术 ”的新变革奠定了基础。如今，它已成为一种流行且大众的艺术形式，并影响着政治、经济、文化和社会其他方面的发展。中国研究者阮一峰写道：“我们的时代是一个视觉时代，我们从早到晚都受到图片的侵袭，图像比文字更能唤起我们的情感”[135]。早在此观点提出之前，瓦尔特·本雅明就认为，摄影技术的发明与娴熟应用，彻底改变了文化与艺术的生存条件[136]。此外，摄影师徐和德认为，数码摄影极大地丰富了创作形式与表现手法 。艺术摄影创作最复杂的

---

[134] 阮一峰 《数码相机为何能拍出彩色照片？》[J]《中国摄影》2015年第12期，第120-122页。任悦 《真实的颜色》 [J]. 中国摄影，2015年第12期，第119页。

[135] 阮一峰 《数码相机为何能拍出彩色照片？》[J]《中国摄影》2015年第12期，第120-122页。

[136] 瓦尔特·本雅明。技术可复制时代中的艺术作品。[文本]：精选随笔 / 瓦尔特·本雅明；[序言、编纂、翻译及注释由C. A. 罗马什科完成]；歌德命名德国文化中心。— 莫斯科：媒介出版社，1996年。— 239页。

技术环节之一及其精髓是光线和色彩的管理。摄影艺术家必须了解如何处理拍摄时遇到的光线和与之密不可分的色彩，如何控制光线在图像中的定格与呈现；还有准确了解为此所需的相机设置、拍摄角度及所需辅助硬件。

当前，对于如何使用新技术，目前还没有达成共识。例如，中国摄影师岳玉兰认为，数码技术应该再现胶片摄影的风格与艺术特质，但要更简单、更好[137]。而摄影师安传霖认为，“由于暗房技术已经完全转向电脑特效，数码技术赋予了摄影更广阔的空间”[138]。另外，阮一峰和任悦认为，数码彩色摄影与胶片彩色摄影的原理有很大不同，两者的实施流程及最终成果均不尽相同。尽管观点各异，理论家与实践者均认同，在高科技摄影领域，创作与思维的互动空间得到了显著拓展，节能成效也颇为显著。

在数码摄影中，得益于相机参数的精细调校与优化，色彩实际上是由摄影师 “计算 ”出来的。而在胶片摄影或早期的数码摄影（如 1990 至 2000 年间）中，那时的摄影师对色彩的掌控力相对有限。尽管相机允许一定设置，但最终成像往往带来意外惊喜，这些不期而遇的效果有时在艺术创作中显得尤为宝贵。与此同时，数码照片中 “计算 ”出来的色彩，往往是经过软件处理与转换的色彩，并不像胶片上 “拍摄 ”出来的色彩那样 “真实”。 这类数码作品在自发性与偶然发现方面略显不足。不过，摄影师也获得了更好的工具，使他们可以根据自己的创作意图精准地调控色彩。

---

[137] 徐和德. 数码照片最好减少后期处理 [J]. 影像材料, 2004 年，第 5 期，第 2–4 页。

[138] 李煜、顾翀、司占军 《数码相机颜色复制性能的研究》[J]《颜色科学与技术--2012第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要集》, 2012年，第32-33页。

现代技术的进步使得在拍摄前后进行色彩调整，如增强饱和度或营造淡雅效果，变得切实可行。这一变革的起点可追溯至 1974 年， “柯达 ”公司的工程师布莱斯·拜尔（Bryce Bayer）发明了 “拜尔滤光片”（Bayer filter）。拜尔的这一创新为图像传感器配备了红、绿、蓝（R、G、B）三个彩色滤光片，它们能够精确捕捉光的强度，并借助相机处理器内置的“去马赛克”算法实现色彩的准确再现。随后的一个重要里程碑是数码相机掌握了JPEG 文件与原始RAW 文件的转换技术，这为摄影师在色彩处理上提供了新的机会。对于普通的非专业摄影来说，拍摄并输出 JPEG 格式的图片就足够了，但对于专业摄影师来说，采用RAW 格式拍摄，并利用具备高级色彩校正功能的专用软件进行色彩还原，显得尤为重要。

数码相机所拍摄的原始 RAW 文件，其图像往往对比度较低，色调偏向灰暗。这是因为高品质的数码相机记录的数据量非常大。为了尽可能准确地还原我们亲眼所见的色彩，摄影师需要借助 Photoshop 等专业软件来 “还原 ”图像的色彩。这里需要强调的是，现代数码摄影中的色彩不仅取决于最初的图像 “捕捉”，还取决于后期处理。而且，随着技术的发展，后期处理阶段变得越来越重要，而 “原片”——即未经处理的“自然”图像——的地位则相对减弱[139]。

为了实现自己的艺术构想，无论是忠实再现“真实”色彩还是进行创意性的色彩转换，摄影师都必须熟练掌握色彩空间的“调整”技巧。这需要他

[139]张文胜 《数码时代建立 "数码创意摄影 "新艺术门类的意义》[j]. 大众文艺, 2017 年第 9 期, 第 186 页。

们理解人眼所能辨识的色彩范围，而这仅仅是相机 所能“看见”的冰山一角。根据不同的设置，摄影设备可以分别记录更多的绿色和蓝色数据或红色和黄色数据。从本质上讲，摄影师记录下的并非直接的图像，而是一系列关于图像的信息，这些信息是通过设定处理器的特定参数来获取的。在后期处理软件中，为了确保色彩的一致性，色彩空间模式应与拍摄时保持一致。因此，如果相机在拍摄时主要收集的是绿色和蓝色的数据，那么在编辑器中以红色和黄色为主导的回放模式下，绿色和蓝色的信息就会 “丢失”，而红色和黄色的信息则会 “收集 ” 得不够充分。

在创意摄影中，正确运用曝光策略和 HDR 技术对于实现高亮度范围至关重要，而传统的胶片摄影经验在这里则完全行不通。由于数码技术的革新，新的原理开始发挥作用。例如，在胶片摄影中，轻微过度曝光是常被采用的手法，但在数码摄影中，这种做法可能会导致图像中明亮区域的信息丢失。特别是在拍摄雪山风景时，雪白表面的细节很可能会因此丢失。此外，这些区域不仅会完全 “变黑”， 丧失所有信息，而且还会产生大量的色彩噪点。为了有效应对这一挑战，现代摄影师通常会在拍摄初期就采用曝光包围技术，并在后续处理中渲染出HDR 效果（即高动态范围），以确保色彩的准确传递。

如今，在将RAW 格式图像进行转换时，也可以对色彩进行控制。目前 Photoshop 中包含的 RAW 模块功能非常丰富。在进行这类照片的常规转换时，色彩校正过程包括对曝光、黑白对比度和明暗区域的控制；对色差和暗角的校正；以及对色彩、亮度和噪点的补偿处理。具体而言，利用这个模

块，用户可以调整绿色、浅绿色及黄色的饱和度，以增强图像中较暗淡的部分；也能调整红色和紫色的饱和度，以避免最鲜艳的颜色出现“过度饱和”现象。此外，编辑器中的色彩设置也有助于艺术摄影的创作。当图像被导入编辑程序后，摄影师可以根据创作需求，自由地调整色调、色阶及其组合，以达到理想的艺术效果。

当前的摄影后期处理软件都具备强大的色调与色彩管理功能，同时还配备了诸如修饰、扭曲变换等多样化的编辑工具。然而，这些功能可能会导致对图像的全面调整，尤其是色彩成分的大幅变动。创意摄影师们积极利用了这一点，他们往往将后期处理视作塑造作品色彩的关键环节。通过增强色彩的饱和度，或者相反，减弱甚至强化某些色彩，使其与原始自然色彩相比发生剧烈变化，从而达成心中所想的“理想”色彩效果。与胶片摄影时代使用滤镜来控制色彩的方法相比，数字图像编辑软件无疑提供了更为灵活和全面的操控空间。不过，要想获得高质量的成像效果，还需拍摄设备、技术手法的恰当搭配与应用，以及对色彩作为数据集合进行科学处理的基本认知。

3.2.20 至21 世纪摄影艺术中的中国传统绘画经验[140]

在对比中国传统绘画与中国当代摄影作品时，我们应关注不同时代艺术家在色彩运用、构图设计、意境营造及思想表达上的相似之处。

[140] 主题为将中国传统绘画元素运用于摄影中的文章由作者葛晓芳撰写，标题为：《中国传统绘画题材与色彩在现代中国摄影艺术中的运用》。// 俄罗斯-中国。造型艺术对话。国际科学会议材料。— 莫斯科：莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院，2022年。第580-587页。

摄影的诞生完全取代了绘画再现自然的功能。关于摄影究竟是一门科学还是艺术，这一争论持续至今，成为摄影研究领域的核心议题。一些摄影大师源自绘画背景，他们在绘画领域已取得了显著的艺术成就，因此，早期摄影常借鉴绘画手法，画意（或象形）摄影的兴起，正是摄影艺术继承绘画传统的自然结果。

任何优秀的作品在构思到完成的过程中都会经历一个完整严谨的过程。如果说线条是作者内心的情感及思想的联系纽带，那么色彩就是情感表达的直观体现。作品中每一处色彩都是不同的情感体验。红色作为暖色调，象征激情、快乐、高昂的，让人想到阳光、血液、节日等意象。蓝色则是冷色调，给人冷静、宁静、忧郁及寒冷的感觉，往往和大海、冬季、疾病等意象相连。

1907年问世的“奥托克罗姆”商用彩色胶片是摄影技术发展史上的一项突破性成果，但由于其胶片制备工艺繁琐，且价格昂贵，逐步被“柯达克罗姆”与“阿克发克罗姆”所替代。但正是“奥托克罗姆”的面世，摄影才逐步从“无色”的黑白阶段迈入彩色时期。

中国传统工笔画中对于线条的要求不仅要精炼有力，还需要在画面上对所绘之物进行精细逼真的着色处理，并追求色彩的整体和谐。二十世纪中国水墨大家张大千（1899-1983 年）的作品以写意风格为主，在谈到色彩时曾说： “颜色是炸弹，也是火药，要用得巧用得好″。

宋元时期的工笔技法已经发展成熟。当时的作品形式为绢本设色，画面工整细腻，色彩温润，即便在有限的尺幅之内，也能感受到气流涌动、生机勃勃。而古绢特有的茶黄色调，更为这些作品增添了几分雅致与古朴之韵。

例如宋代著名的小品花鸟画《果熟来禽图》，是传为画院待诏林椿所作的一幅精巧小帧绢本设色佳作：一串沉甸甸的果实压弯了枝条，有的叶子枯黄脱落，有的则油亮翠润，有的还被虫蛀出窟窿……有些慢慢变成黄色了；正面叶子背面叶子错落有致地分布在枝条上，疏密有度，空间感明显。有一只禽鸟栖息于枝头，抬头仰望着天际，尾巴向上扬着，好像是在低声鸣叫一样，好像下一秒就会飞走。这幅作品构图简洁明了，不加修饰但意味深远。作者用茶色打底，奠定了画面的基本色相。成熟果实下面的果蒂用赭褐色打底，叶子正面用藤黄加花青调出来的绿色层层点染，晶莹润泽，在不同位置颜色深浅变化；叶背罩染三绿色，叶子正反面对比强烈。虫蛀部分用淡黄色加强了细部刻画。小鸟之羽，先用细劲墨线勾描，后加浅墨层层烘染，更加灵动鲜活。这幅画虽然是描绘秋日题材，却没有一点悲凉之气，反而是热闹欢快的氛围及深远的意境，达到了寄情于景的高妙艺术境界。现在我们学工笔对 “宋人小品” 非常推崇，视为学习典范，在临摹过程中多用仿古或做旧过的茶黄绢本或纸本，这就构成了一个与宋人对话的形式。这种特殊的用色倾向，似乎也成为追慕古意的一种标志。

彩色摄影术出现后，摄影镜头所呈现出来的世界更加丰富多彩了。摄影师在进行摄影艺术创作的过程中越来越注重整体色调的和谐搭配，在摄影作品中尽量避免颜色太过繁杂、炫目或者单调的现象。摄影师逐渐掌握了从全局出发把握画面整体色调的能力。现代摄影师马良作品风格独特，他创造了独特的“观念摄影”。他的作品经常使用怀旧色对照片进行调色，每张照片似乎都在讲述一个故事。如《邮差》这个系列就是用破旧的房子为实景来反映时代变迁下的人们的迷茫和无助，既展现了个人面对时代的渺小和无力，就像一条随波逐流的小舟，在时间长河中没有归宿的方向；同时也表达了个人在城市生活中节奏太快从而丧失归属感的飘零无依的状态。整体的情绪走向以及色调趋向性均与不同时代的以“宋人小品”的题材所传达出的淡然意境遥相呼应，形成跨越时空的回响。

袁廉民的《蒸蒸日上》摄制于1977年的黄山。“文革”结束，前途光明，《蒸蒸日上》的题目昭示着国运昌盛，预示着一个民族、一个国家走向兴盛的新起点。画面中，袁廉民运用摄影技术和绘画色彩的语言组合出高耸入云的山峰、参差不平的岩石、翻滚的云浪及一轮红日在天空缓缓升起的画面。整个画面色彩构成以冷色和暖色之间的冲突结合为主导基调。红是中国共产党人的鲜红旗帜、人民大众的赤子之心、人民对美好生活的向往之情。朝阳象征着黑暗日子的结束，意味着祖国将走向繁荣富强、科技文化更加先进，这也是一个国家强大起来的关键时刻，它有着特殊的意义。标题《蒸蒸日上》就是一个比喻，在使用摄影手段的同时，袁廉民在构图中运用了色彩烘托的手法来表现自己对于国家强大感到自豪而光荣的情感表达，以及对祖国未来发展的美好希望。

现存最早的一幅山水画是展子虔的《游春图》，开启了青绿山水画(又称金碧山水画)这一画种，在李思训之后，山水画逐渐成熟，“施色于山水间，用金碧之色互相隐映，自有体法”，在宋朝又达到了一个新的高潮，其中王希孟所作的《千里江山图》被誉为“中国青绿山水第一长卷”。青绿山水偏重于发挥画家主观创造性的一面，在画面效果上追求华丽的效果，“随类赋彩”，对自然中的山川河流进行颜色方面的摹写还原，力求达到真实而传神的艺术表达效果。

在姚璐的拍摄中，他打破了传统绘画中的“依物取色”，改用“依物寻色”。不直接照搬自然山水的样子，在青绿色调的基础之上，把各种各样的现成品进行组合拼贴出山水。这些“山水”不是真实的自然风景，是带青绿色调的物体组成的，颜色继承性及形状变化性所产生的风格特征，在此阶段拍摄对象的颜色、形状在画作中的地位发生转化。

传统青绿山水画创作通常先勾勒山峦轮廓，再以石青、石绿等矿物颜料对客观山川进行着色还原，即敷染色彩，整个过程渗透着画家的主观创造。而姚璐在拍摄时，则优先选取物体的颜色，以保证画面整体笼罩在“青绿氛围”之中，随后再对这些“山水”的轮廓进行梳理与塑形，即构筑形态，从而创作出既蕴含传统韵味又富有现代感的青绿山水摄影作品[141]。

[141] 警惕城市化：姚璐带有社会隐喻的原创摄影项目。网址：https://kulturologia.ru/blogs/270213/17936/?ysclid=lux48uy7mi405154227（访问日期：2020年2月10日）。

2005 年，北京开始了大拆建时期。钢筋水泥的建筑工地遍地开花，高楼大厦如雨后春笋般拔地而起，推动了城市的现代化进程。然而，随之而来的建筑垃圾也堆积如山，为了防止其污染空气以及维护城市形象，工人们用防尘布将其覆盖。在这个城市大建设的时期，防尘布成为了司空见惯的景象，也成为了北京这一时期独特的标志。

姚璐捕捉到了这种时代痕迹并萌发将之与传统的中国山水画结合起来的艺术创意的想法，拍摄了大量的素材，在电脑上做后期处理，琢磨画面里的“青绿山水”构成关系，费尽心血，终于有了彰显个人艺术风格的《中国景观》系列作品问世。其中，2006 年的《行春古渡图》和 2008 年的《洞庭春早图》尤为引人注目，它们借鉴了宋代的绘画风格，给人以空灵寂静的审美享受。

不同于中国传统山水画，姚璐作品中色彩的选择是经过预先设定的，在完成摄影之后只是略作调整以求画面更加和谐统一，并没有舍弃青绿山水特有的青绿色调。通过将绿色防尘布、工地施工场景、沙石堆以及八角亭等元素进行融合与重构，姚璐成功地将现代城市建设的场景转化为了一幅幅具有中国艺术审美韵味的青绿山水画作。

构图上的平行与类比

摄影师在继承中国传统绘画的基础上，以传统的国画构图作为摄影画面的参考依据，对于当代摄影的发展具有积极的意义。

我们在进行比较研究的时候关注的不仅仅是单纯的静态现象，而希望以动态比较及相关性的讨论激发艺术创造的思想力。那么在油画色彩创作中，是否存在某种明显的趋势呢？

回顾历史，中国油画长期受到苏联写实风格及“文艺为人民”理念的影响，写实主义因此成为主流。而作为最早回国的徐悲鸿等艺术家也没有把浪漫主义的色彩观念带入中国，他们由于当时民族解放运动及抗日战争形势所限，色彩服从于素描。当时色彩使用受到很大的约束，印象主义还被认为是资产阶级的艺术风格，在改革开放之后，文艺才能得到真正的解放。画家王大同的油画《雨后晴空》就产生在这个时代的变革中，追求物象造型与光色和谐的形式美，让我们感到画家对光色关系的理解和处理是那样敏锐而富有洞察力，在当时的中国很难得。直到现在，印象主义的艺术思想对中国当代油画依然有着深远影响，他们所创造的色彩与光线表现的方法、条件色的原则及客观描绘的方式等成为许多青年学生写生成长的基础。

随着经济社会结构的发展变化，我国已经进入了后工业化时代并充分感受到了信息化社会的巨大冲击。这里需要注意的一点是视觉图像是人们获取外界信息的一个重要载体。当一个图像化时代来临的时候，对于画家们的艺术实践一定会有或多或少地冲击。这种冲击是因人而异的，而且随着时间的推移愈发明显。虽然这些艺术家可能并没有完全意识到这一点，并不一定说得很清楚，但它的作用是实际存在的，在最近几年几位画家的作品中就能看到一些迹象。

从苏天赐、沈行工那里，我们看到了油画在特殊材质上的可能性；而何多苓、毛焰则体现了更多带有批判精神的油画形态。

苏天赐在用色上融合中西绘画设色技法之优长而形成自己的独特风格。他往往不会过分关注光影瞬息万变的效果，更注重色彩本身所蕴含的情绪表现，在作画时善于调动整个画面的整体色感并充分发挥主体色调的作用，这就是他用色的特点之一。另外，他借鉴了摄影中如何处理光影的关系及对光与色之间关系的研究。如他的作品《润物细无声》，描绘生活场景的时候加入了一些光线的因素。虽然是清晨，但苏天赐并没有完全按照照片的明暗比值去画这个背光面，相反地则抬高了远端景物的亮度值，在近处适当补光以防止亮部受逆光影响而出现失色的情况，让原本平淡无奇的景色被春雨滋润得更加栩栩如生。

沈行工在阴天环境中完成《蓝色的江南风景》，画面中明暗对比强烈，给作者发挥想象的空间很大；相对于一般的阴天来说，画面空间层次更加丰富一些，房屋、远山特别是树木都表现出非常独特的色彩风貌，在这种特殊光线下灰白相间的土地和蓝色调的树产生了强烈对照，犹如红外线照片一样具有超现实的彩色图像感，这是画家对色彩光线进行主观创造的结果，这种主观创造使得画作中充满着戏剧性的光色表现意味，给予人强烈的情绪感染力。另外，沈行工还挖掘出了江南地区的颜色多样性，打破了人们对江南只有绿色调的固有印象，在他的画作中不管是蓝色系、绿色系，抑或是棕色系、白色系都能体现出他对于颜色微妙区别的把握。这不仅仅是从颜色的细微变化来表现的，比如河水呈现出的紫色或蓝灰色，而且是通过对于颜色浓淡、

深浅及冷暖的变化处理，表现出其准确的辨识力和掌控能力。从这里我们能够体会到，摄影对于沈行工来说是一种潜移默化的影响，并不是在具体方法上，但那种理念上的启迪是显而易见的。

尽管印象主义对光色的研究有共同的理论基础可供借鉴，但是印象派直接的绘画方法并不一定能够很好地展现江南景物的神韵。沈行工的作品看似是写生风格，其实 “先捕捉自然的色彩印象，尔后进行主观化的设计。”从细微处看，是通过对色彩差异的精细处理，将摄影技术难以捕捉或不便表现的色彩变化进行非写实化的艺术转换；从宏观层面讲，则是将大众通常理解的江南风光进行了主观性的艺术重构，从而呈现出创作者内在的中国传统诗性文化底蕴与审美情怀。

不同于前文两位画家对室外光线的改造方式，中国当代抒情现实主义油画的代表性画家之一何多苓在自己较早的作品《青春》中，则是利用大光比强化明确的人体造型特点及阴郁色调的同时，将二者融合在一起以增加画面效果冲击力度。更多地表现出情感的魅力及时间的厚重性。在更为知名的《雪雁》组画中，何多苓对于光线、色彩的表现不似印象主义那样直面自然的外光描写，也不像古典主义的平衡式布局，而是以另一种方式深刻地表现其细腻的一面。时隔二十载，何多苓又以新的作品《青春2007》重拾青春话题，但带有反讽色彩的是，阴郁的色调让画面里的青春在看上去轻松的背后流露出一种莫名的沉重，这已然成为他抒情现实主义风格的一个典型标识。

同样以剖析人性与人心而著称的毛焰，与何多苓走到了一起。在此，我们暂不探讨其对形体构造的表达意图，而专注于其光影与色彩的运用。毛焰的作品在光影与色彩上达到了极致的简约与淡化，几乎触及“墨分五彩”的

艺术境界。但是这种淡化并非简单地削弱光色，而是艺术家对色彩的有意选择与取舍，最终呈现出更为抽象、直击心灵的色彩效果，实现了从心灵到心灵的深刻共鸣。

在历史上，素描与色彩两大流派曾有过激烈的争论。而油画颜料的表现力，在何多苓与毛焰的精湛技艺下被推向了极致。他们不仅继承并发扬了素描的形体塑造力，更在此基础上进行了创新。他们的作品超越了古典油画的静态、均衡与写实风格，将色彩的笔触笔法融入其中。尽管色彩运用趋于单色，却通过独特的处理手法，展现出了更具想象空间的多色效果。

3.3.中国当代摄影。基于项目的现实研究经验及发展趋势

在苏珊·桑塔格的著作《论摄影》中，我们可以发现许多关于现代摄影艺术本质的有趣见解。她从哲学、历史以及艺术理论的角度分析了摄影的本质及其深远影响，将摄影视为一种值得深思的当代文化现象。书中详细探讨了摄影的本质，试图解答了摄影能否归类于艺术这一核心问题，研究了摄影与绘画之间的互动、摄影与现实世界之间的紧密联系。

桑塔格在《论摄影》一书中对人类社会发展进程中的一个关键转折点做了如下定义：″人类无可救赎地留在柏拉图的洞穴里，老习惯未改，依然在并非真实本身而仅是真实的影像中陶醉。但是，接受照片的教育，已不同于接受较古老、较手艺化的影像的教育。首先，周遭的影像更繁多，需要我们去注意。照片的库存开始于一八三九年，此后，几乎任何东西都被拍摄过，或看起来如此。摄影之眼的贪婪，改变了那个洞穴——我们的世界———里的幽

禁条件。照片在教导我们新的视觉准则的同时，也改变并扩大我们对什么才值得看和我们有权利去看什么的观念。照片是一种观看的语法，更重要的，是一种观看的伦理学。最后，摄影企业最辉煌的成果，是给了我们一种感觉，以为我们可以把整个世界储藏在我们脑中——犹如一部图像集"[142]。

事实上，在摄影术发明之前，人们几乎不可能捕捉并保存生活中那些珍贵的瞬间。当然，人们也可以利用绘画艺术来达到这一目的，但绘画受多种因素的影响，往往无法真实地传达瞬间，也无法在视觉上与现实相仿。

此外，当人们观看照片和画作时，他们的感受也大不相同。如果你请一位画家为你画一幅肖像，那么在观赏这幅画时，你的注意力通常会集中在它是如何画出来的、是什么颜色、笔触是如何运用的。但当你面对的是一张照片而非画作时，你的关注点就会完全不同。有些人可能会想：自己其实比照片中看起来更成熟，或者没有照片中的帅气；有些人则会觉得照片中的姿势和面部表情看起来不自然；还有些人会开始回忆照片拍摄的时间和地点，等等。

与绘画不同的是，人们对照片的直觉反应是，它似乎就是所描绘的物体、事件或人物。照片让人毫不怀疑其中展示的人或事物的存在性，也毫不质疑所记录事件的真实性。“一张照片可作为某件发生过的事件的不容置疑的证据。照片可能会歪曲；但永远有一种假设，假设存在或曾经存在某件事

[142] 桑塔格·S.《论摄影》。莫斯科：阿德·马尔吉内姆出版社，2013年。第12页。

情，就像照片中呈现的那样"[143]，桑塔格写道。这就是摄影的精髓：它利用技术将现实世界定格，而事实上它提供的只是现实的假象——因为在时间流逝的现实世界中，下一秒，过去的瞬间就不复存在了。但尽管如此，对大多数人而言，照片给人的感觉依然是真实的。

在桑塔格看来，照片所构建的“影像世界”与现实中的纷繁事件之间的联系，是谈论照片时的核心话题。她认为，正是照片所塑造的世界形象，加剧了人们逃避现实的冲动，将人们从有机生活、历史和行动中抽离出来。然而，人们在观看照片的同时，并未放弃对美好事物的热烈追求，也未减弱对未知世界探索的浓厚兴趣，以及那份想要拯救并美化这个世界的强烈愿望。

苏珊·桑塔格在她的著作中对纪实摄影给予了高度关注。

纪实摄影的主要目标在于捕捉并展现现实生活的真实面貌。它取材于生活和现实，真实地反映出我们所看到的一切。因此，纪实摄影承载着记录和保存历史的价值，无疑扮演着社会见证者的角色。

在拍摄实践中，我们常能发现反映当地风土人情的奇特场景，或是日常生活中的小片段。普遍认为，纪实摄影的精髓在于对人物的捕捉，因此，很多摄影师将全部注意力集中在观察人物和寻找独特人物类型上。然而，拍摄的地点和环境也同样重要。一幅出色的纪实摄影作品可以讲述一个故事，定

[143] 桑塔格·S.《论摄影》。莫斯科：阿德·马尔吉内姆出版社，2013年。第15页。

格一个情节。为此，除了需要一个鲜活的主人公外，还需要一个与众不同或富有描述性的环境来衬托，以便观众能够更好地理解作品的主题。

在拍摄过程中，摄影师应选择那些能够展现代表性人物或风格的地方，这些地方能够传达出城市、国家及其人民的独特风貌。例如中心广场、寺庙、教堂、集市以及老街等，都是捕捉美丽场景的理想之地，而当地人的参与总能为这些场景增添一抹新的色彩。

为了拍摄出满意的照片，摄影师必须耐心等待。这种耐心是通过一生的摄影实践逐渐积累起来的。布列松的 “决定性瞬间 ”理论完美地诠释了这一点，他认为在每一个事件中，都存在一个决定性的瞬间，能够凸显出事件的意义，并构建起摄影的艺术形式。

这是一张云南丽江泸沽湖的日落照片。由于拍摄夕阳的最佳时段仅持续十几分钟，而且太阳的位置不断变化。因此，为了拍出好照片，建议使用连拍模 式或拍摄多张后精选最佳。

不得不说，亨利·卡蒂埃·布列松和安塞尔·亚当斯的摄影黄金时代已成往昔。如今，1985 年后出生的新一代摄影师，正在一个不同的世界与艺术氛围中，以独到视角茁壮成长。他们关注的焦点何在？这些关注点又将如何影响中国当代摄影、艺术文学、现实生活、学术研究、跨媒体实验等领域？这些新兴趋势是否会引领中国当代摄影的新方向？值得我们深入探究。

摄影术是在清末传入中国的，而一般认为，中国当代摄影真正发端于1979年的“四月影会”，自此以后，中国当代摄影由最初的单纯图像记录走向自觉的图像生产，并逐渐步入美术馆这一艺术空间，成长为当代艺术中重

要的一部分。在此同时，年轻的摄影师也在尝试着不同的方式来使用摄影这个媒介并关注当下的话题，作品开始出现在国外的艺术展及摄影节中。

大多数“85后”摄影师是伴随着互联网时代的到来而成长起来的一代人，大多毕业于艺术院校，接受过比较正规和系统化的摄影专业训练，在题材的选择方面比“70后”和“80后”摄影师更加倾向于对自我内心的表达和个人的主观体验；在拍摄手法上则更多地进行跨媒介、跨学科的融合探索，将装置艺术、文字、录像、书法甚至生物学、工程学等其他媒介有机融合到摄影中去，在摄影中创造出一种独特的实验室空间。2016年，一个以数百名中国“85后”摄影师为主体的“自然生长摄影计划”应运而生，为中国当代摄影的发展带来了新的生机与动力。

“自然生长摄影计划”起源于 2016 年的平遥国际摄影大展[144]。这个项目的发起人包括：崔波、黎光波等新生代摄影群体成员，该项目从2016年10月启动策划，正式实施时间为2017年元月份开始，随后有青年摄影师直播专访、夏坝艺术公益驻留、专题个展及摄影画册出版等活动陆续开展并持续进行，共有百余位1985年后出生的青年摄影艺术家参与其中。他们各自的艺术风格不同，但都富有理性和感性思维。

此次项目的展览以及出版的内容主要是从三个方面来阐述：社会观察、自我观察、实验性的作品[145]。 首先是关于社会景观和社会生活方面[146]，传统

---

[144] 摄影项目《自然生长》诞生于平遥国际摄影展

[145]《自然生长：百名85后中国摄影师个案剖析》,[M],崔波、黎光波著，中国摄影出版社，2017年。

[146]现代摄影与摄影设计的发展，离不开博物馆与展览活动新策略的探索，以及对综合性摄影作品和摄影装置在文化与社会中的定位与作用的思考。作者葛晓芳的这篇文章正是围绕这一主题展开的。《中俄摄影博物馆摄影艺术展陈策略及与观众互动研究》//《布尔加诺夫之家·文化空间》科学分析期刊，2025年第4期，第92-110页。

纪实摄影的时代已经过去，面对人们越来越多的审美诉求以及精神追求，新一辈的摄影师们开始肩负起新的历史使命，在物欲横流的社会中，记录下未被商业炒作过的纯真生活状态。

再如蔡颖莉的作品《土洋切片》，作者以图像拼贴的形式塑造了一个正在资本及地域文化作用下飞速发展的城市，令人尴尬的土洋组合社会现象让人不快却又真实地反映出当今土洋结合的不合时宜之处。

与蔡颖莉的宏观视角相比，李恒樑则更关注日常生活中的微妙瞬间。他通过一系列被遗弃的物件，构建出一种别样的浪漫氛围。摄影师的幽默感融入其中，使得现实与超现实的界限变得模糊。观众在欣赏这些偶然巧合的瞬间时，不禁回想起那些遗失在忙碌生活中的小确幸。

在李红强看来，《隔江山色》来源于其对沿江河行走两万多公里的感悟。两条孕育中华千年农耕文明的河流——长江和黄河，在今天被越来越多地置于城市的背后。在工业污染中受损的山川湖海令摄影师感到惋惜，用相机记录下自己作为一个旁观者的无助和悲伤。在独自的漫游与沉思中，摄影成为一种接近仪式化的情绪表达，他用略显戏谑又夸张的手法将现实中的苦闷与迷惘轻描淡写地消解掉。

转向自我内心的探求

当摄影师的目光由外转内，在心灵深处就会浮现出一些奇妙幽玄的影像。刘陈宇在《一个不在场的人》里用自拍摄影寻找自我存在之谜，作品中的花、雾气与风构成了一幅敏感、自卑又充满偏执气质的心理空间。艺术家

把对自身存在困惑感、对被认可的渴望、对这种朦胧之美的表现淋漓尽致地展现在观众面前，给予人们强烈的心灵震撼。

在蒋磊磊的作品《胡不归》里，观众游走在现实和记忆里的故乡，在其中纵火犯的身影、荒凉的露天电影院、海岸边模糊的人影和被风吹起的衣服都笼罩着一股孤独的氛围。对于他来说，故乡就是一条没有尽头的道路，离开和流浪是永恒的主题。然而返乡只是一个遥不可及的梦想。

同样以怀旧、回忆为主题的是王一山的作品《须弥山》，他的作品从自身家族入手，这是一部半虚构性的非虚构作品，在回到父母曾经居住的地方后，将自身的人生经历与家人的历史记忆联系起来，并从中获得对家庭生活的全新认识。故乡、异乡似乎是青年摄影师绕不开的话题。这种迷茫的乡愁是从哪里来，又该如何化解呢?摄影，也许能够给我们提供一个可视的探索和回答的方向。

在沈孝怡的作品中，主要表现的是电影电视中固定化的女性形象，在她的视角中，不论女性扮演得多么性感、艳丽或是清纯，最后都逃不出男性凝视下被动、脆弱的形象。沈孝怡通过对电影画面的模仿开始建立一种视觉惯性的尝试，并利用导演及摆拍的形式进行拍摄。可以说，《独自等待》就是这种努力的结果，它在某种程度上可看作是一种对日常生活剧化的呈现，亦或者说是对中国现代女性生存现实的一个生动写照。

在 “自我” 部分里，每位摄影师都讲述了自己内心中的探寻之旅。有人诉说情感体验，有人回到家族血缘关系，也有人涉及身份及性别意识，还

有人谈及灵性层面与现实世界的互文。他们坦诚地表露着自己的绕行与矛盾，以最诚实的方式进行表达，与观者的深度交流。这种交流拓宽了摄影的意义，也让摄影师在对外界的交流过程中找到与自己和解的可能性。

实验：构筑未来之径

在对内与对外的探索之外，青年摄影师还特别重视对于摄影本身的关注。长期以来，摄影被视为集新闻、宣传、营销等作用于一体的媒介。但在当下的语境下，这种定义又似乎过于狭隘了。因为作为一门艺术形式的摄影，不仅能在与其他艺术门类的融合中，总结反思不同艺术方式的价值，并能与其它学科领域如生物、史哲等相关联的研究，开拓新的艺术发展空间；而摄影作证，艺术家生产时空交汇处，怎样界定建构真实未来的现实来扭转过去与现在的混乱呢?

曾瑞的《一粒诗》中，书法与摄影结合，在外异地狭窄的空间里，用近乎仪式的书写方式把内心惶惑转化成可视的形象。一字一句的凝神与修习是艺术方法的体现，在沉郁的笔墨痕迹下，渺小的个体与深重的文字形成强烈反差，创造出新的视觉诱惑力。富有诗情画意的文字变成一颗颗子弹，直接打中了已经没落的信念与传统文化。

谢桂香利用蚕的一生作为灵感来源，采用蓝晒技术和物体阴影图像技术记录下蚕从出生到死亡的整个过程，用一种比较含蓄的方式表现了生命的生死轮回，让人们能够跳出这个循环来看待生命的存在，同时也容易引发观众内心的同感，《49天》赋予了生命存在的更多意义。这是一种完全超越了传统意义上的摄影所带来的视觉感受的艺术享受。

相较于摄影与其他媒介的融合尝试，陈海舒在《Zona Rossa》中采取了差异化的创作策略。他通过摄影图像、影像资料与文字叙述的有机结合，以田野考察的方式完成了一份关于维苏威火山的调研报告，重构出一种潜伏的危机图景。摄影作为社会参与工具已司空见惯，自然科学与地域历史也常成为摄影创作的常见题材。但对于年轻创作者来说，如何选择切入视角、预期达到何种效果、是揭示问题还是寻求解决路径，这些都构成了实际创作中的难点。

末世题材一直是艺术中的重要命题之一，在胡兆玮的作品《23：47》中，创作者设置了一个游戏场景，战争、人口增长以及环境灾难使得整个地球走向了灭亡，在这个世界当中没有法律，也没有宗教或者任何的道德伦理观念存在，它既是对于未来的一个预测，又像是一个寓言故事，它引发观众思考的是：我们建造了什么?保存了什么?丢失了什么?破坏了什么?人应该如何生活呢?在作品最后，艺术家给出了一个发人深省的答案——“即使环境再糟糕，人都可以做出自己的决定”。

与此同时，也有不少年轻摄影者在坚持对摄影本身的挖掘，在探讨摄影与社会符号化的关系、摄影的能指与所指功能以及摄影的文本属性方面。无论关注社会现实、探索内心世界还是形式实验，《自然生长》中这些年轻的摄影者们都有一种共性，那就是热衷于摄影并坚持摄影、具有思辨精神。他们正在这片自由之地蓄力，带着真诚的姿态为中国当代摄影打开更多的可能——这群85后摄影师。

结论

在照片与影像技术盛行的当下，绘画这一传统艺术与技术创新的交汇碰撞是不可避免的。油画，凭借其材料与技法的独特性，作为一种古老又在不断发展的艺术形式，为现代艺术家提供了创作空间与自我表达潜力。油画与摄影，两者相辅相成，共同丰富了艺术表现的手法与深度[147]。

由于社会变革的加速以及新技术、新理念的不断涌现，现在推测油画发展的明确趋势还为时过早。但是，通过对不同时期的比较，以及对油画色彩与摄影色彩间那既竞争又共生的动态关联，我们可以说，这两种艺术形式均处于不断的演变之中。它们或主动吸纳，或被动影响，与其他艺术流派及社会思潮相融合，却始终保持着各自的独特韵味与风貌。这种趋势可以说是任何艺术形式持续形成的根本。

在视觉艺术体系中，绘画与摄影均稳固地占据着一席之地，作为两种实实在在的艺术表现形式。它们虽不具备时间艺术（如电影、戏剧、文学、音乐）的流动特性，即便偶尔尝试与之融合，这份独特性既构成了它们的局限，也铸就了它们的魅力。然而，绘画与摄影在时间的感知与表达上展现的内涵各不相同。绘画的精髓在于艺术家将不同时刻的瞬息万变凝聚于一幅画作之中，通过无数创作过程中的即时片段，编织出一幅富有思想深度又极具艺术感染力的画面。也就是说，绘画的空间仿佛是一个时间的压缩站，它收纳了生活中无数个不同时间点的瞬间，蕴藏着无尽的想象与可能，每一笔都充满了即时的张力与活力。相较于绘画，摄影选择创作单一图像的时间点至

[147] 关于绘画、摄影、摄影艺术与摄影设计之间关系的主题，在以下文章中进行了更详细的探讨：A.N.拉夫连季耶夫、葛晓芳。《从摄影艺术到摄影设计》。//《布尔加诺夫之家》科学分析期刊。《文化空间》。2025年第3期，第22-35页。

关重要的。但摄影的魅力远不止于此，它还能将来自不同领域的信息巧妙融合，通过叠加、蒙太奇、多重曝光等技法，甚至结合传统绘画与图形设计元素，创造出无限可能。此外，与传统架上绘画相比，摄影在创作可复制系列作品方面展现出更大的灵活性。这些系列作品往往围绕一个共同的主题与构图理念，融入其他领域的素材，形成独特的艺术风格。在现代图形设计中，这种系列化的时间表达方式广受欢迎，也影响了摄影及摄影设计作品的创作方法。摄影家们纷纷采用系列化的手法，通过时间的连贯与对比，讲述更加丰富多元的故事，展现出摄影艺术的无限魅力与可能性。

绘画促进了摄影媒介的产生，而摄影取代了绘画再现自然的功能。绘画必须重新焕发活力，探索新的发展方向。

艺术源于生活，又高于生活。这句名言在很大程度上定义了艺术与现实之间的差异，以及艺术独特的创造力。在中国油画领域，现实主义乃至超现实主义预计将长期占据主流地位。这些风格与摄影有着明显的界限，因为绘画作为一种“手工艺术”， 其独特性在于能够有选择地突出作品内容，充分展现艺术家的个人视角。

随着后现代与后信息社会的发展，技术的影响力预计将持续增强。与此同时，在传统油画领域，艺术家们不仅在探索新的创造性解决方案，还在不断演变的技术环境中积极寻求新的视觉图像表达方式和关联。从表现形式的层面来看，这些探索与变革无疑将继续保持其革命性的特质。

在后现代与计算机媒体交融的时代，当摄影图像跃升为设计的核心要素时，色彩被嵌入到多层参照体系之中。它不仅复刻了传统绘画中的色彩运

用，还借鉴了现代主题摄影构图中的色彩平衡，以此实现对绘画艺术的模仿。而与此同时，绘画也经历了一种转变，演化出了照相写实主义这一新风格。

可以预见，色彩艺术家（即色彩的追随者）在这一领域的创造尝试将不会循规蹈矩，而是会引领艺术界向抽象主义、照相写实主义及艺术构成主义等方向拓展，——甚至可能还会融入当地民间艺术的元素——这无疑将成为进一步研究的课题。

当代设计与艺术积极互动，打破了技术、功能与语境的传统界限，努力通过色彩、空间与形式来传达难以捉摸的情感状态，唤起观众和用户的共鸣，并表现出对利用现代人所有可用感官（甚至包括将人们带入虚拟空间）的浓厚兴趣。绘画与摄影在色彩运用技术和手法上的互动为设计师提供了广阔的表达手段。这套手段被证明是通用的，既适用于解决空间环境问题，也适用于解决传播图形问题。

文献：

参考文献列表

1. 阿韦里亚诺娃，摄影作为艺术材料：曼·雷对摄影现实的操控手法：实践的综合运用. // 装饰艺术与物品空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报，2017 年第 2 期，第 2 部分。第 204-222 页。

2. 阿韦里亚诺娃、奇米列娃，俄罗斯摄影史概论。——莫斯科：印德里克出版社，2016 年。

3. 阿韦里亚诺娃，摄影|绘画——19世纪：从题材到内涵。——莫斯科：艾克斯莫出版社，2022年。第416页。

4. 阿尔贝蒂文集 / 责任编辑：拉扎列夫；苏联科学院世界文化历史科学委员会。——莫斯科：科学出版社，1977 年。

5. 苏联摄影选集。1917-1940。——莫斯科：行星出版社，1986 年。第 264 页。

6. 阿恩海姆，艺术与视觉感知。——莫斯科：进步出版社，1974 年。第 392 页。

7. 贝斯恰斯特诺夫，纺织照片印花。历史与设计方法。——莫斯科：莫斯科国立科斯金纺织大学，2007 年。

8. 布莱德，色彩和谐：创造色彩组合的新指南。——莫斯科：阿斯特利尔出版社，2005 年。第 160 页。

9.布里兹戈夫，物理学家彼得鲁舍夫斯基及其为巡回展览画派艺术家所做的色彩讲座。// 装饰艺术与物品空间环境。莫斯科国立工艺美术大学学报。莫斯科，2020 年第 2 期。第 170-179 页。

10.瓦尔特·本雅明，机械复制时代的艺术作品。[文本]：精选随笔 / 瓦尔特·本雅明；[序言、编纂、翻译及注释由罗马什科完成]；歌德命名德国文化中心.——莫斯科：媒介出版社，1996 年。第 239 页。

11. 布德尼克，拼贴与照片蒙太奇在苏联电影制片厂的电影广告中的应用。国际科研杂志，第 7-4（38）期，2015 年，第 19-21 页。

12.瓦西里耶夫，电影中的概念艺术：绘画法则在设计中的应用 // 装饰艺术与物品空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报。 2022 年,第 1 期。第2部分。第 281 - 291 页。

13.加拉尼娜，谢尔盖·米哈伊洛维奇·普罗库金-戈尔斯基的彩色照片中的俄罗斯帝国。莫斯科：美丽书籍出版社，2006 年。

14.戈卢别娃，构图基础。— 莫斯科：造型艺术出版社，2001 年。第 120 页。

15.葛晓芳，分析绘画与摄影之间的相似性 // 装饰艺术与物品空间环境. 斯特罗加诺夫艺术工业大学, 2021 年第 3 期, 第 2 部分. 第 185-194页。

16.葛晓芳，中国传统绘画的图案与色彩在当代中国摄影艺术中的运用 // 俄罗斯-中国. 造型艺术的对话.国际科学会议论文集，莫斯科：斯特罗加诺夫m莫斯科国立工艺美院，2022年，第 580-587 页。

17.葛晓芳，绘画对 19 世纪摄影艺术美学的影响。——初试锋芒 2020。学生、研究生及青年教师论文摘要集。——莫斯科：莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院，2021 年。第 50 - 53 页。

18.葛晓芳,拉夫连季耶夫， 新技术对创意摄影中色彩运用的影响. // 装饰艺术与物品空间环境. 斯特罗加诺夫艺术工业大学出版社，2023 年. 第2 期,第 2 部分.第 12-19 页。

19.葛晓芳，拉夫连季耶夫，主观摄影与 1950-1970 年代艺术发展的特点. // 装饰艺术与物品空间环境. 斯特罗加诺夫艺术工业大学出版社，2023 年,第 3 期,第 3 部分.第 124-132 页。

20. 葛晓芳，中俄两国摄影博物馆摄影艺术展览策略及公众互动研究。//布尔加诺夫之家科学分析期刊：文化空间，2025年。第4期。第102-110页。

21. 葛晓芳 《一种基于项目的现实主义研究方法及当代中国摄影发展的若干趋势》//《装饰艺术与物质空间环境》斯特罗加诺夫艺术工业大学学报,2026 年第3期, 第 2 部分，第 586-592 页。

22.德米特里耶娃， 17 世纪荷兰绘画与暗箱。// 俄罗斯基督教人文科学院学报。第 15 卷，第 1 期。2014 年。第 268-273 页。德米特里耶娃. 17世纪 50 年代至 90 年代德尔夫特画派的风俗画题材。艺术学博士学位论文摘要。圣彼得堡，2012 年。

23.德拉克洛瓦日记。由 M.阿尔帕托夫编辑并撰写前言。——莫斯科：艺术学院出版社，1961 年。第一卷。第 454 页。

24.多马索夫，格纳秋克， 色彩、色彩管理、色彩计算与测量[文本]。——圣彼得堡；莫斯科；下诺夫哥罗德：皮特尔出版社，2009 年。——217，[7]页：彩色照片。——（教程）。

25.叶甫盖诺夫，达盖尔、涅普斯、塔尔博特。// 苏联摄影，1939 年，第 1 期，第 6 - 11 页。

26.扎尔科夫斯基， 凝视照片：纽约现代艺术博物馆收藏的 100 张照片（为在普希金造型艺术博物馆举办的展览出版的俄语版）。纽约，2003 年。第 216 页。

27.克列皮科夫，溴化油。溴化油转印。// 摄影师。实用摄影杂志。1927年，第 1-2 期。第 24 页。

28.克列皮科夫， 溴化油。（续篇）。// 摄影师。实用摄影杂志。1927年，第 3-4 期。第 95 页。

29.克拉西科娃，摄影在当代数字文化中的新角色：绘画的新版本 // 文化随笔-2017：国际学生、研究生及青年学者科学实践会议论文集，托木斯克，2017 年4 月20 日 / 由切得那科编辑。 托木斯克：托木斯克大学出版社，2017 年。 第 179 - 185 页。

30.库列绍夫，作者在数字艺术中的作用 // 装饰艺术与物品空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报。2015 年。 第 3 期。 第 349 - 358 页。

31.拉夫连季耶夫， 构成主义实验室。莫斯科：格兰特出版社，2000年。第 256 页。

32.拉夫连季耶夫， 摄影术在图形设计师教育体系中的作用. //装饰艺术与物品空间环境. /莫斯科国立斯特罗加诺夫工艺美术学院. 2015 年. 第 3 期. 第 14-28 页。

33.拉夫连季耶夫，葛晓芳，分析绘画与摄影之间的相似性// 装饰艺术与物品空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报，2021，第 3 期，第 2 部分。第 185－194 页。

34.拉夫连季耶夫，葛晓芳， 新技术对创意摄影中色彩运用的影响 // 装饰艺术与物品空间环境。莫斯科国立工艺美术学院学报。2023。第 2 期，第 2 部分。第 12-19 页。

35.拉夫连季耶夫， 设计史：教学用书。莫斯科：加德出版社，2007年。第 303 页：插图。

36.拉斯洛·莫霍利·纳吉与俄罗斯前卫艺术。莫斯科：三角形出版社，2005年。第 296 页。

37.洛吉诺夫·阿列克谢， 俄罗斯绘画主义摄影。——俄罗斯的绘画主义摄影。1890-1920 年代。展览目录。莫斯科：艺术源泉出版社，2002 年。

38.米切尔， 摄影 / 西蒙诺夫译。莫斯科：米尔出版社，1988 年。第420页。

39.拉斯洛·莫霍利·纳吉， 绘画还是摄影。莫斯科：火花股份公司，1929 年。第 88 页。

40.莫罗佐夫，摄影作为艺术。莫斯科：知识出版社，1970 年。第 64页。

41.莫罗佐夫，摄影与艺术之间。莫斯科：行星出版社，1971 年。第 104 页。

42.莫罗佐夫·谢尔盖，创意摄影。第二版，修订版。莫斯科：行星出版社，1986 年。

43.纳杰丁，亨利·卡蒂埃·布列松：决定性瞬间。莫斯科，2011 年。第 192 页。

44.尼库林，荷兰绘画的黄金时代：15 世纪。莫斯科：美术出版社，1981-1982年。

45.波戈雷利，电脑设计秘诀[文本] / С.Е. 波戈雷利。莫斯科：埃克斯莫出版社，2010 年。第 304 页：彩色插图 + 1 张电子光盘（DVD- ROM）。

46.斯维德尔斯卡娅，卡拉瓦乔：第一位现代艺术家。问题概述。圣彼得堡：德米特里·布拉宁出版社，2001 年。第 240 页。

47.桑塔格，论摄影。莫斯科：边缘艺术出版社，2013 年。

48.斯蒂格涅夫.利普科夫摄影世界。莫斯科：行星出版社，1989 年。第 240 页。

49.斯蒂格涅夫,摄影的世纪：1894-1994。俄罗斯摄影史概论。莫斯科：国家摄影艺术研究所、商业书籍出版社，2005 年。第 392 页。

50.彼得罗夫,摄影能否成为艺术的一种方法？//摄影公报。1912 年。第3期。第 203 页。

51.波拉克,摄影史简述。莫斯科：行星出版社。1983 年。第 176 页。

52.劳申巴赫,造型艺术中的透视系统。透视一般理论。莫斯科：科学出版社，1986 年。第 256 页。

53.龙格,设计、科学和技术史。两卷本。第一卷。莫斯科：“建筑-С”出版社，2008 年。

54.西多连科,萨莫鲁科娃摄影术的发展路径//装饰艺术与物品-空间环境。莫斯科国立工艺美术学院公报。2012 年。第 4 期。第 12-17 页。

55.斯蒂格涅夫,摄影的世纪：1894-1994。莫斯科：科姆克尼加出版社，2005年。第 217-230 页（全书共 392 页）。

56.特拉帕尼,论光影书写。//摄影公报。1914 年。第 3 期。第 67 页。

57.图根德霍尔德,埃德加·德加及其艺术。莫斯科，1922 年。第 128页。

58.法捷耶娃·Т·Е. “后互联网艺术”现象：艺术策略及其在当代艺术领域中的地位 // 《布尔加诺夫之家：文化空间》。2023年第19卷第1期，第57-65页。

59.福缅科,蒙太奇、纪实、史诗：摄影中的生产运动。圣彼得堡：圣彼得堡大学出版社，2007 年。第 372 页。

60. 摄影史：1840-1950。来自俄罗斯国家文学与艺术档案馆的藏品。莫斯科：阿尔特·沃尔洪卡出版社，2023 年。第 344 页。前言由奇米列娃撰写。

61.摄影：诗学问题。编者：斯蒂格涅夫。莫斯科：ЛКИ 出版社，2008 年。第 296 页。

62.弗里佐,米歇尔.摄影新史/ 纳斯列德尼科夫，谢斯塔科夫译。圣彼得堡：Machina 出版社，2008 年。第 337 页。

63.哈金斯，普罗伯特.数字摄影中的超现实主义（摄影作为艺术）。英译俄。莫斯科：欧米加出版社，2005 年。第 192 页。

64. 哈特菲尔德·约翰。专著。文本作者：S.特列季亚科夫和S.泰林加特。——莫斯科：奥吉兹，国家美术出版社，1936年。第80页。

65.海奇科，摄影新指南。莫斯科：ＡＣＴ 出版社，Ａｃｔｐｅｌь 出版社，2005 年。第 416 页。

66.切戈达耶夫,约翰·康斯太勃尔。莫斯科，1968 年。第 300 页。

67.切尼尼,绘画论。14-15 世纪。莫斯科：国家图像艺术出版社，1933 年。第 140 页。

68.切尔内维奇,摄影的可能性。//技术美学，1982 年，第 6 期，第 8 页。

69.汉-马戈梅多夫,丛书系列前卫偶像：拉扎尔·利西茨基。莫斯科：Ｃ.Э.戈尔杰耶夫出版社，2011 年，第 272 页。

70.赫雷诺夫,摄影在文化语境中//摄影：诗学问题。莫斯科：ЛＫИ 出版社，2008 年。第 225-296 页。

中文文献

71.本雅明·瓦尔特（德国），《迎向灵光消逝的年代：本雅明论艺术》[M]。许绮玲、林志明译，桂林：广西师范大学出版社，2004 年。

72.让·波德里亚（法）《消费社会》[M]. 刘成富、全志刚译，南京：南京大学出版社， 2001 年。

73.王洁之，《绘画与摄影》[J]，《飞鹰》，1936 年 6 月，第 6 期，第 31 页。

74.王川、戴陆，《从摄影到规划——中央美术学院发展规划处处长王川教授访谈》//《美术研究》，2017 年第 3 期，第 29-31 页。

75.巫鸿，中国当代摄影四十年.当代美术家 ，2020 年第 5 期，第 92页。

76.张文胜，《数码时代建立 "数码创意摄影 "新艺术门类的意义》[j]. 大众文艺，2017 年第 9 期，第 186 页。

77.魏南昌，《谈谈绘画与摄影》[J]，《艺风》，1935 年 7 月，第 3 卷第 7 期，第 74 页。

78.高维祥，《照片与图画有何区别》[J]，《玲珑》，1931 年 5 月，第1卷第 9 期，第 314 页。

79.(英)贡布里希著，范景中译，艺术的故事 [M]. 南宁:广西美术出版社，2013 年,第 342 页。

80.顾铮，《在现实与记忆之间—20 世纪 90 年代的中国纪实摄影》[J]. 《中国摄影》，2001 年第 5 期，第 40 页。

81.顾铮，《世界摄影史》 [M]. 杭州：浙江摄影出版社，2006 年。

82.顾铮，《摄影·社会·空间》[M]. 上海：上海锦绣文章出版社，2010 年。

83.顾铮，《世纪转身--中国社会变迁的视觉记忆》[M]. 北京：华夏出版社，2004 年。

84.(英)马克·德登著 ，栾志超 ，周仰 ，罗晨译 . 今日摄影:1960 年以来的影像艺术 [M]. 北京:北京美术摄影出版社，2015 年,第 414 页。

85.阮一峰，《数码相机为何能拍出彩色照片？》[J]《中国摄影》2015年第 12 期，第 120-122 页。

86.郎静山，《郎静山氏摄影展》 [J]，1939 年出版。引自龙熹祖 《中国近代摄影艺术美学文选》[M]，北京：中国民族摄影艺术出版社，2015年，第252 页。

87.李煜、顾翀、司占军，《数码相机颜色复制性能的研究》[J]《颜色科学与技术--2012 第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要集》，2012 年，第 32-33 页。

88.阿瑟·罗思坦 （美），《纪实摄影》[M]. 李文吉译，桂林：广西师范大学出版社，2005 年。

89.李路，当代摄影对绘画的介入.南京艺术学院学报(美术与设计） .2019年，第 6 期，第 190-192 页 。

90.李煜、顾翀、司占军，数码相机色彩表现研究. 色彩科学与技术—— 第二届中国印刷与包装学术会议论文摘要，2012 年，第 7 页。

91.龙熹祖，《中国近代摄影艺术美学文选》[M]，北京：中国民族摄影艺术出版社，2015 年5 月，第 133 页。

92.刘半农，《半农谈影》[M]，北京：中国摄影出版社，2000 年，第 54 页。

93.阮义忠，《当代摄影新锐：17 位影像新生代》[M]. 北京：中国摄影出版社，1990 年。

94.阮义忠，《访问刘铮》 [J]. 《摄影家》2001 年. 12 (58) ，第 4-5 页。

95.爱德华·W·萨义德（美），《知识分子论》[M]. 单德兴译，北京：生活·读书·新知三联书店，2005 年. 第 17-18 页, 第 25 页, 第 41 页。

96.苏珊·桑塔格（美），《论摄影》[M]. 黄灿然译. 上海：上海译文出版社，2010 年。

97.孙立平，《断裂--20 世纪 90 年代以来的中国社会》[M]. 北京：社会科学文献出版社，2003 年，第 1-5 页。

98.许士骐，《摄影与绘画》[J]，《心声：妇女文苑》，1923 年，第 1 卷第 4 期，第 4 页。

99.吴琼 ，《摄影作为一种表征实践》，来源：雅昌艺术网，2010年10月22日https://www.cpanet.org.cn/detail_news_98206.html

100.约翰·厄里（英），《游客凝视》[M]. 杨慧、赵玉中、王庆玲、刘永青译 桂林：广西师范大学出版社，2009年，第204页。

101.克里斯多夫·菲利普斯（美），《摄影的裁判席》[M]. 施瀚涛译，收录在《摄影·社会·空间》. 顾铮主编.上海：上海文艺出版集团、上海锦绣文章出版社，2010 年，第 144 页。

102.丰子恺，《美术的照相：给自己会照相的朋友们》[J]，《一般（上海 1926）》，1927 年 3 月，第 2 卷第 3 期，第 375 页。

103.韩磊，《韩磊》[M]. 北京：中国工人出版社，2004年。

104.何伊宁，中国当代风景摄影面面观.上海艺术评论 .2016 年，第 4 期，第 99-101 页。

105.徐和德，数码照片最好减少后期处理 [J]. 影像材料，2004 年，第 4 期，第 2－4 页。

106.胡伯翔，《美术摄影谈》[J]，《天鹏》，1928年12月，第3卷，第 6 期，第37页。

107.乔芳， 抽象摄影在中国当代摄影中的探究.大众文艺 .2016 年，第 2 期，第 180 页。

108.赵刚，新时代的新风景:从“社会的风景”到“批判的风景”.中国摄影家 .2015 年，第 7 期，第 150-155 页。

109.周诗岩，莫霍利·纳吉Ⅱ 总体实验与视觉生产[J].新美术,2019年,第40(01)期 ，第 49-62 页。

110.陈传霖，《绘画艺术和摄影艺术》[J]，《摄影画报》，1935 年 2 月，第 11 卷第 4 期，第 2 页。

111.郑曼青，《参观华社摄影展览会之感想》[N]，《申报》，1928 年 3 月 18 日，星期日。

112.周瘦鹃，《摄影第一课″》[J]，《天鹏》，1928 年 12 月，第 3 卷，第 6 期，第 36 页。

113.沈新三，《美术摄影浅说》[J]，《晨风（上海 1933）》，1934 年 2 月 ，第 3 期，第 4 页。

114.沈明泽，《摄影与绘画--读爱德华·韦斯顿的<按照摄影的方式看待摄影>》，[J]，《中国摄影》1998 年第 6 期，第 48 页。

115.袁冬平，《走出精神病院—孙京涛、刘铮与袁冬平的对话》[M].《精神病院：袁冬平摄影集》北京：中国摄影出版社，1996 年。

116.徐园园，《数码摄影图片表现样式创作研究》 [D]. 山东工艺美术学院,2010 年，第 103 页。

117.任悦，《真实的颜色》 [J]. 中国摄影，2015年第12期，第119页。

118.阎凌霁、孙福熙 ，《艺术顾问：八、绘画与照相之异同》[J]，《艺风》，1935 年 5 月，第 3 卷第 5 期，第 126 页。

119.崔波、黎光波，《自然生长：百名 85 后中国摄影师个案剖析》第一卷[M].北京：中国摄影出版社，2017 年。

外文文献

120.《抽象摄影》，由托马斯·凯勒因和安吉拉·兰普编辑 奥斯特菲尔登-鲁伊特：哈特耶·坎茨出版社，2000年,第240页。

121.《中国摄影：二十世纪及以后》，三影堂摄影艺术中心、中国视觉艺术研究院，2015年,第560页。

122.《画家与摄影师：从德拉克罗瓦到沃霍尔》，作者：科克。阿尔伯克基：新墨西哥大学出版社，1972年,第324页。

123.《面向艺术学生的自然主义摄影》，彼得·亨利·爱默生著,伦敦：S. Low, Marston, Searle & Rivington出版社，1889年.《艺术学生自然主义摄影指南：自然主义摄影的消逝》，彼得·亨利·爱默生著,纽约：Arno出版社，1973年。

124.《恩斯特·哈斯的彩色摄影》,纽约：艾布拉姆斯出版社，1989年。

125. 《未来主义与未来主义们》,由庞图斯·胡尔滕主编,米兰：法布里·邦皮亚尼出版集团，1986年,第638页。

126.贡布里希著，《艺术与错觉：图像再现的心理学研究》,伦敦，1960年,俄文译本：《艺术史》，戈姆布里希著,莫斯科，2004年。

127.《隐秘的知识：重新发现古典大师们的失传技艺》，大卫·霍克尼,伦敦：泰晤士与哈德逊出版社，2006年,第328页。

128. 拉夫伦季耶夫，《摄影的发明：光、影与光学变换》// 《列奥纳多》，第27卷第5期，1994年，第383-386页。

129. 曼·雷，《我钟情的物品》,前言由让-于贝尔·马丁撰写,巴黎：菲利普·塞尔斯出版社，1983年。

130. 曼·雷，《摄影作品集：1920-1934年，巴黎》（第二版）,纽约：兰登书屋，1934年。

131. 莫霍利·纳吉，《60幅照片》，由弗朗茨·罗编辑，柏林：克林克哈特与比尔曼出版社，1930年，第6页。

132. 博蒙特·纽霍尔，《摄影史：从1839年至今》，纽约：现代艺术博物馆，1982年,第320页。

133. D. 普拉克尔，《创意摄影基础》，AVA出版社，2010年,第208页。

134. 森金·谢尔盖·雅科夫列维奇，《关于照片壁画工作计划的解释性说明》,摘自《从绘画到设计：二十年代俄罗斯构成主义艺术》展览目录,科隆：Gmurzynska画廊，1981年,第312页。

135. 苏热、佩雷斯，《摄影史词典》，马德里：卡特德拉出版社，2003年,第43-425页。

136. 《跃入时间：从起源至当下，摄影中的运动与时间作为设计原则》,柏林：尼古拉艺术出版社，1992年,第272页。

137. 《摄影艺术：1839-1989》，由迈克·韦弗编辑,伦敦、纽黑文：耶鲁大学出版社，1989年,第474页。

138. 《摄影：完整故事》,总编辑：朱利叶特·哈金，前言由大卫·坎帕尼撰写,伦敦：泰晤士与哈德逊出版社，2012年,第576页。

139. 《一种视觉武器：1917-1953年苏联摄影蒙太奇》,目录,特内里费：特内里费岛摄影中心，莫斯科摄影之家，2008年。

140. 《后现代之后的IDEA摄影》,展览目录：《后现代之后的IDEA摄影》，圣菲，新墨西哥州：新墨西哥州美术馆，2002年,第152页。

网络资源

141. 奥尔加·尼古拉耶芙娜·阿韦里亚诺娃《在摄影与艺术之间：〈摄影不是艺术〉一文的一些方面》。曼·雷/安德烈·布勒东（1937）//《人与文化》。2019年,第3期。网址：https://cyberleninka.ru/article/n/mezhdu-fotografiey-i-iskusstvom-nekotorye-aspekty-publikatsii-fotografiya-ne-iskusstvo-man-rey-andre-breton-1937（访问日期：2020年4月14日）。

142. 阿列克谢·阿列克谢耶维奇·杰尼金《数字摄影与现代艺术[电子资源]：教学辅导材料》。——电子数据。——莫斯科：内斯托尔-历史出版社，2016年,224页，网址：http://elibrary.ru/download/elibrary_27237508_13313424.pdf（访问日期：2023年2月15日）。

143. 德鲁日宁·阿列克谢《19世纪前三分之一至20世纪初西方与俄罗斯透视画艺术的发展》。https://sias.ru/upload/art/2013_3-4_446-477-druzhinin.pdf。

144，“自媒体语境下摄影新表征探究”。网址：https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2016&filename=BDYX201604014&uniplatform=NZKPT&v=n1PTRLNrUOoY1YUuk9Ps6_oc9q51vLjIgugWiLQA4vx5LcDXuZWJmEai8x8O5yYU。

145.“卡拉瓦乔绘画中的电影元素。玛丽亚·斯维德尔斯卡娅的讲座”。网址：https://postnauka.org/video/80307（访问日期：2021年10月4日）。

146.“当代数字视觉艺术研究——源起、呈现与特征”。网址：https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CDFD&dbname=CDFDLAST2020&filename=1020604586.nh&uniplatform=NZKPT&v=hT_5XbEfnDLUWFoN9s57Y_N8yDxXgAwBJ7Kli60-RX0WHi4H0YZdJd8Vu0CF1laE。

147. 苏尔科夫·亚历山大·维克多罗维奇，摄影艺术：数字定格的两面性[电子资源]//乌拉尔联邦大学学报。第1辑：教育、科学与文化问题，2015 年，第 141 卷，第 3 期，第 135-140 页。网址：http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/34931/1/iurp-2015-141-17.pdf（访问日期：2022年8月14日）。

148.“中国传统摄影——郎静山”。网址：https://magazeta.com/lan-jingshan?ysclid=lzlc039iuf695993800（访问日期：2023年2月15日）。

149. 警惕城市化：姚璐带有社会隐喻的原创摄影项目。网址：https://kulturologia.ru/blogs/270213/17936/?ysclid=lux48uy7mi405154227（访问日期：2020年2月10日）。

150. 摄影艺术在现代平面设计中的应用。网址：https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFDLAST2017&filename=BZGC201624047&uniplatform=NZKPT&v=jCOrEOhn0P772q94zL4SmGK8o87JhGNUJobpXIqIeUAfIq-5scuwELBG2WwKhjS8。

151. 美术馆：以史学的立场和方式介入摄影。网址：https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CJFD&dbname=CJFD2010&filename=WYYJ201008004&uniplatform=NZKPT&v=cQXwNB2gMBrE3f7r6D86TwuMYNIAgtCw5SNqZa5FEJihhLQfA6y8ve9064QWOLB。

152. 演变与建构：中国当代摄影研究（1976-2010）。网址：https://kns.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?dbcode=CDFD&dbname=CDFD1214&filename=1011232368.nh&uniplatform=NZKPT&v=NDnxrbmT5HVs-vG-pJoys7MtrqzadxhoaHSJFnnwwntTC4vzs0i7jVwTwEIRE_f8。

153. Art Blart_艺术与文化记忆档案。网址：https://artblart.com/tag/ernst-haas-color-photography/（访问日期：2022年12月18日）。

154. 对应关联：作为对话的摄影的诗学与局限。网址：https://schlr.cnki.net/zn/Detail/index/GARJ2019/STJD223EBA12B6733602216E02E9B5CA1C70（访问日期：2022年5月18日）。

155. 论文《“纯粹摄影”的神话：锐利对焦作为一种通用语言》，2018年。—— 网 址 ： https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight- photography-sharp-focus-as-a-universal-language/（访问日期：2022年5月18日）。

156. 赫尔曼• 赫尔姆霍兹，《生理光学纲要》，第三卷。汉堡与莱比锡，Leopold Voss出版社，1910年，第3-33页。俄文译本：《感觉与知觉心理学。心理学文选》/由吉彭雷特尔、柳比莫夫、米哈列夫斯卡娅主编。莫斯科，1999年 。 网 址 ： https://www.psychology-online.net/articles/doc-1208.html?ysclid=luzcu6vghd224827702（访问日期：2022年3月9日）。

157. 玛莎•罗斯勒， 里面，周围和后记：关于纪实摄影[M]. 摄影 - 社会 - 宇宙。上海：上海锦绣文章出版社，2010. 第82页。

158. 蒂芬塔勒，A. 论文《“纯粹摄影”的神话：锐焦作为一种通用语言》，2018 年 。 网 址 ： https://fkmagazine.lv/2018/01/18/the-myth-of-straight-photography-sharp-focus-as-a-universal-language/（访问日期：2022年5月18日）。

159. 保罗·斯特兰德在纽约WNYC电台的《纽约艺术》节目中（弗兰克·克莱因霍尔茨对保罗·斯特兰德的采访，1945年4月25日）。网址：https://www.wnyc.org/story/paul-strand-wnycs-art-new-york/（访问日期：2022年6月17日）。

160. 摄影与环境激进主义：可视化反抗工业污染的斗争。网址：https://schlr.cnki.net/zn/Detail/index/GARBLAST/STBD686B1BE9413C53F95F33BA 8F1A4A5A16（访问日期：2023年4月14日）。

161. 后现代主义之后的摄影：巴特、斯蒂格利茨与记忆的艺术。网址：https://schlr.cnki.net/zn/Detail/index/GARBLAST/STBD1D76BBC6F15F1AF541747E E74E88E5C9（访问日期：2023年11月18日）。

Министерство науки и высшего образования Российской федерации

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА»

На правах рукописи

Гэ Сяофан

ОТ ЖИВОПИСИ – К ФОТОГРАФИКЕ И ФОТОДИЗАЙНУ. ГЕНЕЗИС РАБОТЫ С ЦВЕТОМ И ПРОЕКТНЫЙ ПОДХОД К СОЗДАНИЮ ИЗОБРАЖЕНИЙ. (ОПЫТ КИТАЯ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОГО ФОТОИСКУССТВА)

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(техническая эстетика и дизайн)

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Том II

Иллюстративное приложение

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор

Лаврентьев А.Н.

Москва 2026

俄罗斯联邦科学与高等教育部

俄罗斯联邦国立预算高等教育机构

斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学

关于手稿的权利

葛晓芳

从绘画到摄影与摄影设计：色彩作品的起源与图像创作的项目方法

（世界摄影艺术背景下的中国经验）

专业 5.10.3 艺术类型（技术美学与设计）

博士学位论文

艺术史博士候选人

第二卷

插图集

科学导师：

艺术史博士，教授

拉夫连季耶夫·阿纳托利·尼古拉耶维奇

莫斯科 2026

Список иллюстраций 插图目录

Иллюстрация 1. Камера-обскура для рисования

插图1. 用于绘画的暗箱

Иллюстрация 2. Жозеф Нисефор Ньепс. Двор. Фотография получена на металлической пластинке, покрытой асфальтовым лаком. 1826.

插图2. 约瑟夫尼塞福尔涅普斯,《庭院》。照片是在涂有沥青漆的金属板上拍摄的。1826年。

Иллюстрация 3. Изобретатель дагерротипии Луи-Жак-Манде Дагерр (1787 – 1851). Автопортрет. 1850.

插图3. 达盖尔银版照相法发明者路易雅克芒代达盖尔（1787-1851）。自画像。1850年。

Иллюстрация 4. Здание диорамы Дагерра.1830.

插图4. 达盖尔的透视画馆建筑。1830年。

Иллюстрация 5. Одна из разновидностей диорамы Дагерра.1822.

插图5. 达盖尔透视画的一种。1822年。

Иллюстрация 6. Съемка в фотоателье. Прага. 1860-е гг.

插图6. 在照相馆拍摄。布拉格。19世纪60年代。

Иллюстрация 7. Крикатурист Эммануюль Пуарэ снимается в фотоателье Надара на фоне нарисованного живописного задника. 1870-е гг.

插图7. 漫画家埃马纽埃尔波阿雷在纳达尔的照相馆中，以绘制的风景画为背景拍摄照片。19世纪70年代。

Иллюстрация 8. Типы фотографических задников для фотоателье. Каталог фирмы И.К.Гек. Россия, 1900-е гг.

插图8. 照相馆摄影背景类型。I.K.Gek公司目录。俄罗斯，20世纪初。

Иллюстрация 9. Сергей Левицкий. Групповой портрет русских писателей в Италии. 1859.

插图9. 谢尔盖列维茨基,俄罗斯作家在意大利的群像。1859年。

Иллюстрация 10. Эдгар Дега. Скачки. 1873.

插图10. 埃德加德加,《赛马》。1873年。

Иллюстрация 11. С.М.Прокудин-Горский. Портрет Л.Н.Толстого, 1908.

插图11. 谢尔盖米哈伊洛维奇普罗库丁-戈尔斯基,《列夫托尔斯泰的肖像》，1908年。

Иллюстрация 12. Лан Цзиньшань. Мудрец в тени сосны. 1963.

插图12. 郎静山,《松荫高士图》。1963年。

Иллюстрация 13. Китайское фотографическое общество было основано 3 марта 1948 года.

插图13. 中国摄影学会于1948年3月3日成立。

Иллюстрация 14. Лан Цзиньшаь. Рыбак возвращается домой. 1988.

插图14. 郎静山,《渔夫归家路》。1988年。

Иллюстрация 15. Караваджо. «Поцелуй Иуды». 1602.

插图15. 卡拉瓦乔，《犹大之吻》。1602年。

Иллюстрация 16. Рембрандт. «Возвращение блудного сына». 1665.

插图16. 伦勃朗，《浪子回头》。1665年。

Иллюстрация. 17. Караваджо. «Отречение Святого Петра». 1610.

插图17. 卡拉瓦乔，《圣彼得的否认》。1610年。

Иллюстрация 18. Рембрандт. «Автопортрет». 1660.

插图18. 伦勃朗，《自画像》。1660年。

Иллюстрация 19. Эжэн Делакруа. «Резня на Хиосе». 1824.

插图19. 德拉克洛瓦，《希俄斯岛的屠杀》。1824年。

Иллюстрация 20. Надар. «Обнаженная девушка».

插图20. 纳达尔，《裸女》。

Иллюстрация 21. Энгр. «Источник».1856.

插图21. 安格尔，《泉》。1856年。

Иллюстрация 22. Оскар Рейландер. «Две дороги жизни». 1875.

插图22. 雷兰德，《人生的两条路》。1875年。

Иллюстрация 23. Моне. «Руанский собор». 1894.

插图23. 莫奈，《鲁昂大教堂》。1894年。

Иллюстрация 24. Пикассо. «Герника».1937.

插图24. 毕加索，《格尔尼卡》。1937年。

Иллюстрация 25. Джон Эверетт Миллес. Офелия. 1851.

插图25. 约翰埃弗里特米莱,《奥菲莉娅》。1851年。

Иллюстрация 26. Генри Пич Робинсон, (1830-1901) Леди Шалотт. 1861.

插图26. 亨利皮奇罗宾逊（1830-1901）,《夏洛特女士》。1861年。

Иллюстрация 27. А.Трапани. Мужской портрет. 1917. Бромойль с переносом.

插图27. A.特拉帕尼,《男子肖像》。1917年。溴油转印法。

Иллюстрация 28. П.Клепиков. «Мотив для декорации» (усадьба Николо-Урюпино), 1924 .

插图28. П.克列皮科夫,《装饰图案主题》（尼科洛-乌留皮诺庄园），1924年。

Иллюстрация 29. Н.Свищов-Паола. Портрет Веры Холодной 1910-е гг.

插图29. N.斯维什乔夫-帕奥拉,《薇拉霍洛德娜娅的肖像》。20世纪10年代。

Иллюстрация 30. Питер Генри Эмерсон. Пахота. 1885.

插图30. 彼得亨利埃默森,《耕作》。1885年。

Иллюстрация 31. Питер Генри Эмерсон. Сбор кувшинок. 1885.

插图31. 彼得亨利埃默森,《采睡莲》。1885年。

Иллюстрация 32. Питер Генри Эмерсон. Жатва ячменя в окрестностях Норфолка. 1886.

插图32. 彼得亨利埃默森,《诺福克附近的大麦收割》。1886年。

Иллюстрация 33. Эдуард Стейхен. Портрет Мэри Стайхен с набором русских матрешек, 1910. Автохром.

插图33. 爱德华斯泰肯,《玛丽斯泰肯与一套俄罗斯套娃的肖像》，1910年。天然彩色相片技术。

Иллюстрация 34. Эдуард Стейхен. Портрет Шарлотты Сполдинг. 1908. Автохром.

插图34. 爱德华斯泰肯,《夏洛特斯波尔丁的肖像》。1908年。天然彩色相片技术。

Иллюстрация 35. Эдуард Стейхен. Вечер. Восход Луны (Флэт-айрон билдинг). 1904. Бромойль.

插图35. 爱德华斯泰肯,《傍晚。月出（弗拉特艾恩大厦）》。1904年。溴油转印法。

Иллюстрация 36. Эдуард Стейхен. Портрет Родена. 1902. Бромойль.

插图36. 爱德华斯泰肯,《罗丹的肖像》。1902年。溴油转印法。

Иллюстрация 37. Эдуард Стейхен. Портрет. Ок. 1915.

插图37. 爱德华斯泰肯,《肖像》。约1915年。

Иллюстрация 38. Эдуард Стейхен. Эмпайр Стейт Билдинг. 1933. Двойная экспозиция.

插图38. 爱德华斯泰肯,《帝国大厦》。1933年。双重曝光。

Иллюстрация 39. Эдуард Стейхен. Мост. 1931.

插图39. 爱德华·斯泰肯，《桥》。1931年。

Иллюстрация 40. Эдуард Стейхен. «Чарли Чаплин».1925.

插图40. 爱德华·斯泰肯，《查理·卓别林》。1925年。

Иллюстрация 41.Эдуард Стейхен, «Подсолнух».1921.

插图41. 爱德华斯泰肯，《向日葵》。1921年。

Иллюстрация 42. Ансель Адамс. «Луна и полукруглая гора».1950.

插图42. 安塞尔亚当斯，《月亮和半圆形的山》。1950年。

Иллюстрация 43. Пол Стрэнд. «Белый забор».1916.

插图43. 保罗斯特兰德，《白色栅栏》。1916年。

Иллюстрация 44. Пол Стрэнд. «Поганка в траве».1923.

插图44. 保罗斯特兰德，《草中的黑水鸡》。1923年。

Иллюстрация 45. Пол Стрэнд. «Мальчик из Дэвья, Шаранта».1951.

插图45. 保罗斯特兰德，《夏朗德省德维的男孩》。1951年。

Иллюстрация 46. Картье-Брессон, «Человек, прыгнувший с деревянной лестницы».1932.

插图46. 卡蒂埃-布列松，《从木梯上跳下的人》。1932年。

Иллюстрация 47. Картье-Брессон. «Улица Муфетар».1954.

插图47. 卡蒂埃-布列松，《穆费塔街》。1954年。

Иллюстрация 48. Гарольд Эджертон. «Непрерывная фотосъемка гольфа в нескольких вспышках».1938.

插图48. 哈罗德埃杰顿，《多次闪光下的高尔夫连续摄影》。1938年。

Иллюстрация 49. Брагалья, «Пощечина».1911.

插图49. 布拉加利亚，《耳光》。1911年。

Иллюстрация 50. Джон Хартфилд. «Адольф Сверхчеловек».1932.

插图50. 约翰哈特菲尔德，《阿道夫超人》。1932年。

Иллюстрация 51. Джон Хартфилд. «Германское естествознание». Фотомонтаж для журнала “AIZ”. 1934.

插图51. 约翰哈特菲尔德。《德国自然科学》。为《AIZ》杂志制作的照片拼贴。1934年。

Иллюстрация 52. Элвин Лэнгдон Коберн. «Дом тысячи окон».1912.

插图52. 阿尔文朗登科伯恩，《千窗之屋》。1912年。

Иллюстрация 53. Элвин Лэнгдон Коберн. «Вортография Эзры Паунда».1917.

插图53. 阿尔文朗登科伯恩，《埃兹拉庞德的涡旋字》。1917年。

Иллюстрация 54. Андреас Фейнингер. «Взлет вертолета».1949.

插图54. 安德烈亚斯费宁格，《直升机起飞》。1949年。

Иллюстрация 55. Ласло Мохой-Надь. «Куклы для купания».1926.

插图55. 拉斯洛莫霍伊-纳吉，《沐浴玩偶》。1926年。

Иллюстрация 56. Андре Кертес. «Деформированное человеческое тело».1933.

插图56. 安德烈柯特兹，《变形的人体》。1933年。

Иллюстрация 57. Ханс Беллмер. «Куклы».1935.

插图57. 汉斯·贝尔默，《玩偶》。1935年。

Иллюстрация 58. Ханс Беллмер. «Куклы».1935.

插图58. 汉斯·贝尔默，《玩偶》。1935年。

Иллюстрация 59. Герберт Байер. «Одинокий горожанин». 1932.

插图59. 赫伯特拜尔，《孤独的城市人》。1932年。

Иллюстрация 60. Ман Рэй. «Стеклянные слезы».1932.

插图60. 曼·雷，《玻璃之泪》。1932年。

Иллюстрация 61. Сальвадор Дали. «Постоянство памяти».1931.

插图61. 萨尔瓦多达利，《记忆的永恒性》。1931年。

Иллюстрация 62. Филипп Халсман. «Сальвадор Дали». 1956.

插图62. 菲利普·哈尔斯曼，《萨尔瓦多·达利》。1956年。

Иллюстрация 63. Сальвадор Дали. «Атомная Леда».1947-1949.

插图63. 萨尔瓦多达利，《原子的丽达》。1947-1949年。

Иллюстрация 64. Филипп Халсман. «Атомный Дали».1948.

插图64. 菲利普哈尔斯曼，《原子的达利》。1948年。

Иллюстрация 65. Филипп Халсман. «Смерть в наслаждении». 1951.

插图65. 菲利普哈尔斯曼，《在享乐中死亡》。1951年。

Иллюстрация 66. Лю Чжэн. Два богача в тысячелетней ночи 1999.

插图66. 刘铮，《千禧夜的两个富人》。1999年。

Иллюстрация 67. Хань Лэй. Лица Китая 30 лет назад. 1984-1997. 插图67. 韩磊，《三十年前的中国面孔》。1984-1997年。

Иллюстрация 68. Чжан Синьмин. Шэньчжэнь 8.10 инцидент. 1992.插图68. 张新民，《深圳8·10事件》，1992年。

Иллюстрация 69. Се Хайлун. Большие глаза 1994.

插图69. 谢海龙，《大眼睛》1994年。

Иллюстрация 70. Люй Нань. Забытый человек 1989-1990.

插图70. 吕楠，《被遗忘的人》1989-1990年。

Иллюстрация 71. Юань Дунпин. Психиатрическая больница (Тяньцзинь) 1989.

插图71. 袁冬平，《精神病院（天津）》1989年。

Иллюстрация 72. Хоу Дэнкэ. Северные ворота Сианя 1996.

插图72. 侯登科，《四方城》1996年。

Иллюстрация 73. Люй Нань. Добавление метра высоты к безымянной горе 1995.

插图73. 吕楠，《为无名山增高一米》1995年。

Иллюстрация 74. Ван Фучуня. В поезде из Пекина в Урумчи старик, стоящий в проходе вагона, бреется перед зеркалом. 1993.

插图74. 王福春，《从北京到乌鲁木齐的列车上一位老人站在车厢过道镜子前刮胡子》1993年。

Иллюстрация 75. Сюй Юн. Хутонги под дождем 1989.

插图75. 徐勇，《雨中的胡同》1989年。

Иллюстрация 76. Юй Дэшуй. Паром причаливает к Желтой реке 1996.

插图76. 于德水，《黄河流年》1996年。

Иллюстрация 77. Линь Чун. Династия Южная Сун. Птица со спелыми фруктами. Роспись на шелке.

插图77. 林椿，南宋。《果熟来禽图》。绢本设色。

Иллюстрация 78. Ма Лян. Почтальон.2008.

插图78. 马良,《邮差》。2008年。

Иллюстрация 79. Юань Ляньминь. Процветание. 1977.

插图79. 袁廉民,《蒸蒸日上》。1977年。

Иллюстрация 80. Чжан Цзыцянь. «Прогулка весной» династии Суй и Тан, цвет на шелке.

插图80. 展子虔，隋唐。《游春图》，绢本设色。

Иллюстрация 81. Ван Симэн. Тысяча миль рек и гор ,династия Северная Сун, роспись на шелке.

插图81. 王希孟，《千里江山图》，北宋，绢本设色。

Иллюстрация 82. Яо Лу. Весенние краски горы Дунтин. 2008.

插图82. 姚璐，《洞庭春早图》。2008年。

Иллюстрация 83. Ван Датун. «Ясное небо после дождя». 1979.

插图83. 王大同，《雨后天晴》。1979年。

Иллюстрация 84. Су Тианци. «Бесшумное увлажнение всего в мире» . 1993.

插图84. 苏天赐，《润物细无声》。1993年。

Иллюстрация 85. Шэнь Сингун. «Синий пейзаж Цзяннаня». 2003.

插图85. 沈行工，《蓝色的江南风景》。2003年。

Иллюстрация 86. Гэ Сяофан. Озера Лугу в Лицзяне, Юньнань. 2021.

插图86. 葛晓芳，《云南丽江泸沽湖》。2021年。

Иллюстрация 87. Цай Инли.《Кусочки Земли и океана》. 2017.

插图87. 蔡颖莉，《土洋切片》。2017年。

Иллюстрация 88. Ли Хэнлян. «Совпадение».2016.

插图88. 李恒樑，《巧合》。2016年。

Иллюстрация 89. Ли Хунцян. «Горы через реку».2013.

插图89. 李红强，《隔江山色》。2013年。

Иллюстрация 90. Лю Чэньюй.《Человек, которого нет》.2016.

插图90. 刘陈宇，《一个不在场的人》。2016年。

Иллюстрация 91. Цзян Лэйли. «Ху не возвращается».2016.

插图91. 蒋磊磊，《胡不归》。2016年。

Иллюстрация 92. Ван Ишань. «Гора Сюми».

插图92. 王一山，《须弥山》。

Иллюстрация 93. Шэнь Сяойи. «Ожидание в одиночестве».2015.

插图93. 沈孝怡，《独自等待》。2015年。

Иллюстрация 94. Цзэн Жуй.《Крупица поэмы》.2013.

插图94. 曾瑞，《一粒诗》。2013年。

Иллюстрация 95. Се Гуйсян .《49 дней》. 2015.

插图95. 谢桂香，《49天》。2015年。

Иллюстрация 96. Чен Хайшу.《Zona Rossa》. 2016.

插图96. 陈海舒，《Zona Rossa》。2016年。

Иллюстрация 97. Ху Чжаовэй.《23:47》. 2017.

插图97. 胡兆玮，《23：47》。2017年。

Иллюстрация 98. Чжан Цзянь и молодые художники в его студии，«Когда „Ночной патруль“ приедет в Китай». 2023.

插图98. 张见，带领9位青年艺术家，《当<夜巡>来到中国》。2023年。

Иллюстрация 99. Чжан Цзянь, 《Осень 2002 года》. 2002.

插图99. 张见，《2002之秋》。2002年。

Иллюстрация 100. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор: Моделирование цвета и композиции в живописи. 2024.

插图100. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

Иллюстрация 101. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.
插图101. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

Иллюстрация 102. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图102. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

Иллюстрация 103. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图103. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

Иллюстрация 104. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图104. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

Иллюстрация 105. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图105. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

Иллюстрация 106. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图106. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙИ

插图集

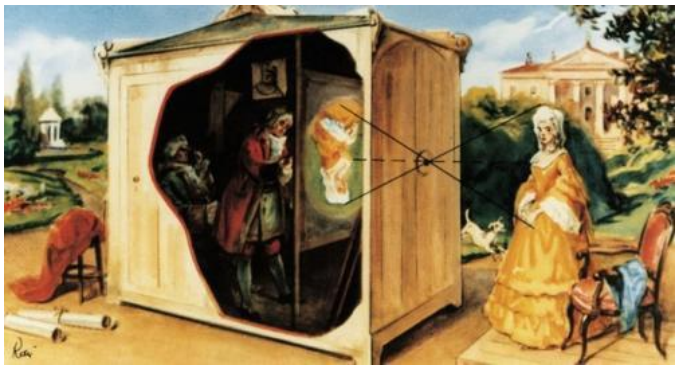


Иллюстрация 1. Камера-обскура для рисования

插图1. 用于绘画的暗箱

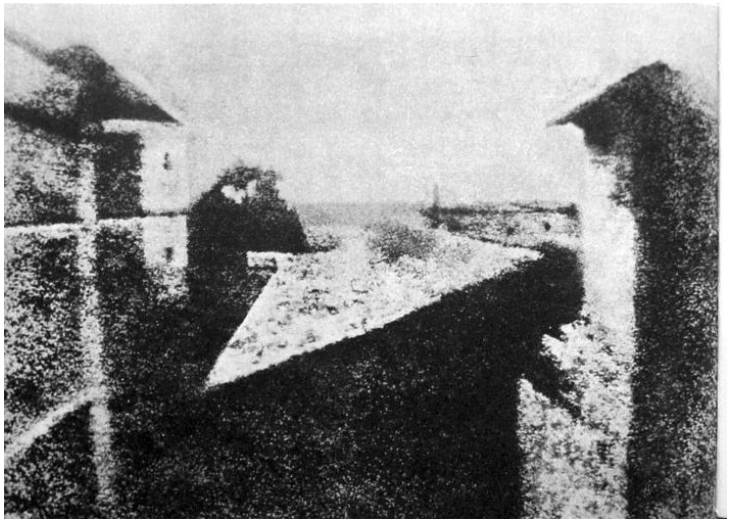


Иллюстрация 2. Жозеф Нисефор Ньепс. Двор. Фотография получена на металлической пластинке, покрытой асфальтовым лаком. 1826.

插图2. 约瑟夫尼塞福尔涅普斯,《庭院》。照片是在涂有沥青漆的金属板上拍摄的。1826年。



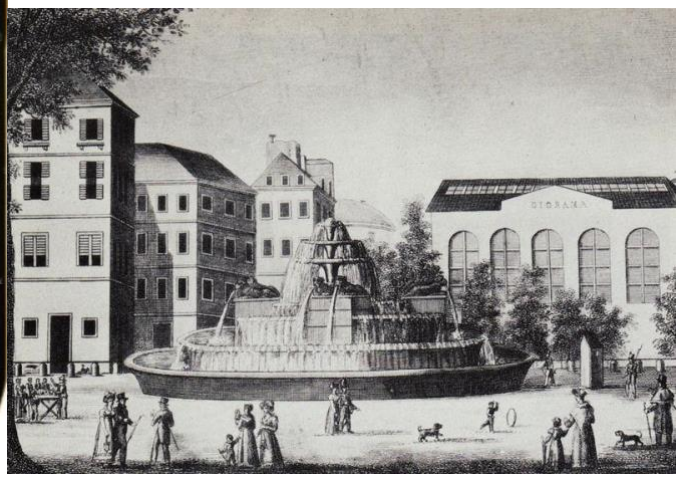


Иллюстрация 3. Изобретатель дагерротипии Луи-Жак-Манде Дагерр (1787 – 1851). Автопортрет. 1850

插图3. 达盖尔银版照相法发明者路易雅克芒代达盖尔（1787-1851）。自画像。1850年。

Иллюстрация 4. Здание диорамы Дагерра.1830

插图4. 达盖尔的透视画馆建筑。1830年。

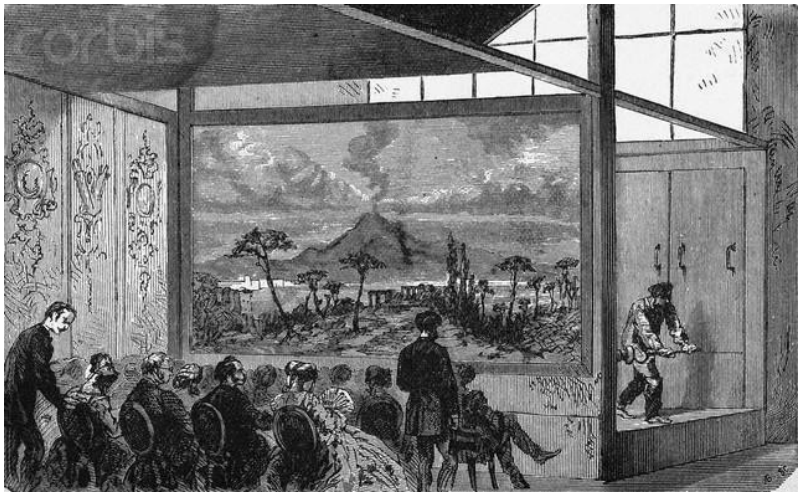


Иллюстрация 5. Одна из разновидностей диорамы Дагерра.1822.

插图5. 达盖尔透视画的一种。1822年。



Иллюстрация 6. Съемка в фотоателье. Прага. 1860-е гг.

插图6. 在照相馆拍摄。布拉格。19世纪60年代。



Иллюстрация 7. Крикатурист Эммануюль Пуарэ снимается в фотоателье Надара на фоне нарисованного живописного задника. 1870-е гг

插图7. 漫画家埃马纽埃尔波阿雷在纳达尔的照相馆中，以绘制的风景画为背景拍摄照片。19世纪70年代。

Иллюстрация 8. Типы фотографических задников для фотоателье. Каталог фирмы И.К.Гек. Россия, 1900-е гг.

插图8. 照相馆摄影背景类型。I.K.Gek公司目录。俄罗斯，20世纪初。



Иллюстрация 9. Сергей Левицкий. Групповой портрет русских писателей в Италии. 1859

插图9. 谢尔盖列维茨基,俄罗斯作家在意大利的群像。1859年。



Иллюстрация 10. Эдгар Дега. Скачки. 1873

插图10. 埃德加德加,《赛马》。1873年。

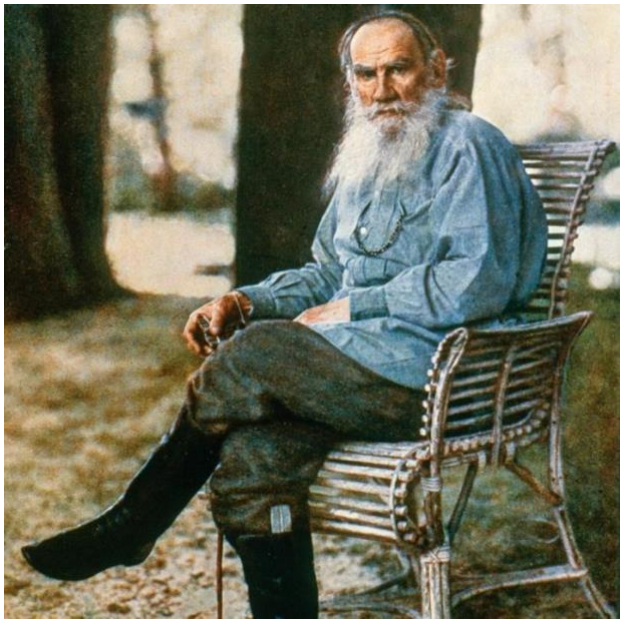


Иллюстрация11. С.М.Прокудин-Горский. Портрет Л.Н.Толстого, 1908

插图11. 谢尔盖米哈伊洛维奇普罗库丁-戈尔斯基,《列夫托尔斯泰的肖像》， 1908年。

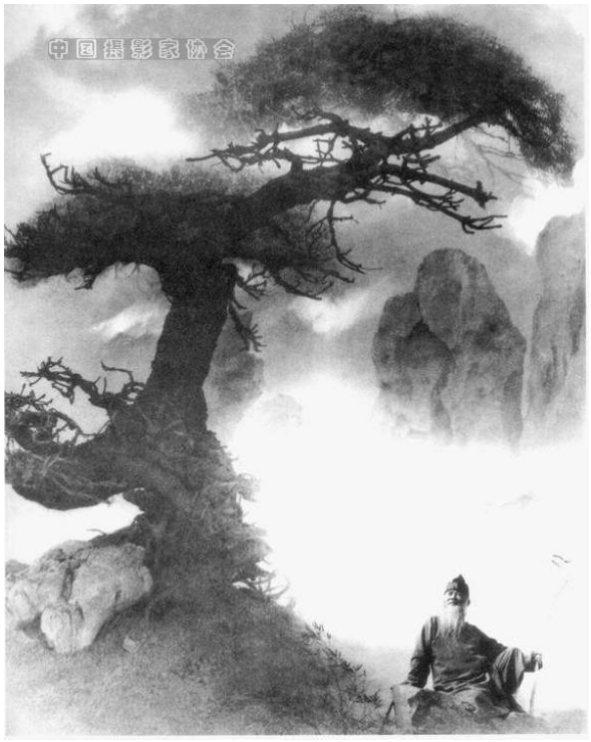


Иллюстрация 12. Лан Цзиньшань. Мудрец в тени сосны. 1961

插图12. 郎静山,《松荫高士图》。1963年。

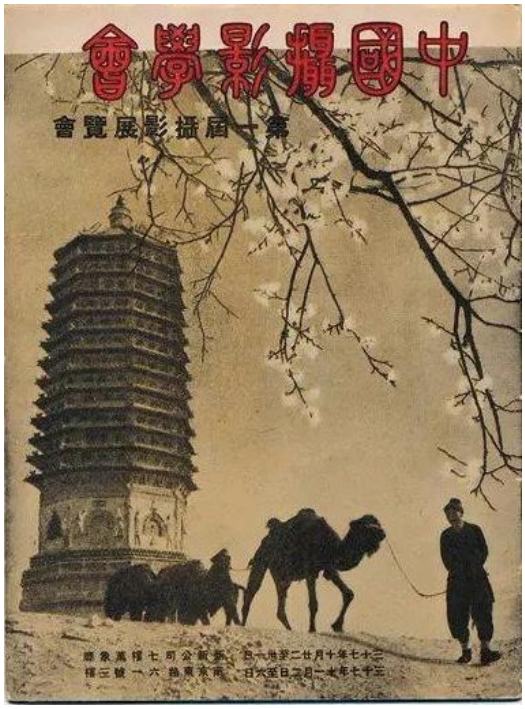


Иллюстрация 13. Китайское фотографическое общество было основано 3 марта 1948 года

插图13. 中国摄影学会于1948年3月3日成立。

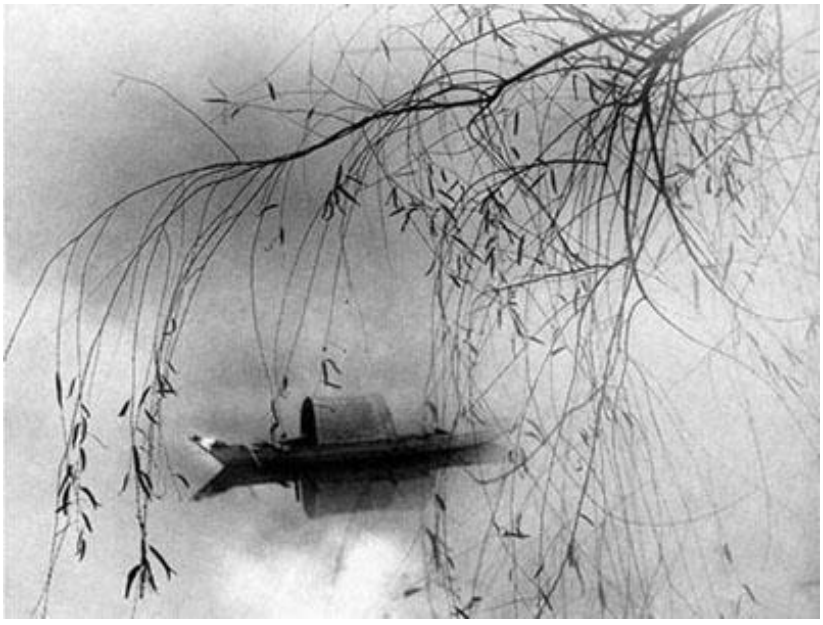


Иллюстрация 14. Лан Цзиньшань. Рыбак возвращается домой. 1988

插图14. 郎静山,《渔夫归家路》。1988年。



Иллюстрация 15. Караваджо. «Поцелуй Иуды». 1602

插图15. 卡拉瓦乔，《犹大之吻》。1602年。



Иллюстрация 16. Рембрандт. «Возвращение блудного сына». 1665

插图16. 伦勃朗，《浪子回头》。1665年。



Иллюстрация. 17. Караваджо. «Отречение Святого Петра». 1610

插图17. 卡拉瓦乔，《圣彼得的否认》。1610年。



Иллюстрация 18. Рембрандт. «Автопортрет». 1660

插图18. 伦勃朗，《自画像》。1660年。



Иллюстрация 19. Делакруа. «Резня на Хиосе». 1824

插图19. 德拉克洛瓦，《希俄斯岛的屠杀》。1824年。

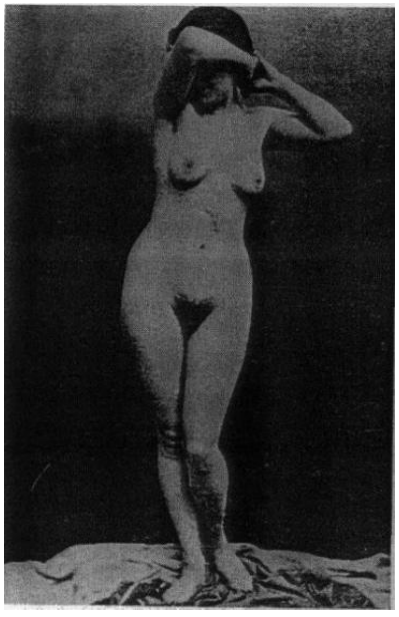


Иллюстрация 20. Надар. «Обнаженная девушка».

插图21. 安格尔，《泉》。1856年。



Иллюстрация 21. Энгр. «Источник». 1856

插图21. 安格尔，《泉》。1856年。



Иллюстрация 22. Рейландер. «Две дороги жизни». 1875

插图22. 雷兰德，《人生的两条路》。1875年。



Иллюстрация 23. Моне. «Руанский собор». 1894

插图23. 莫奈，《鲁昂大教堂》。1894年。



Иллюстрация 24. Пикассо. «Герника». 1937

插图24. 毕加索，《格尔尼卡》。1937年。





Иллюстрация 25. Джон Эверетт Миллес. Офелия. 1851

插图25. 约翰埃弗里特米莱,《奥菲莉娅》。1851年。

Иллюстрация 26. Генри Пич Робинсон. (1830-1901) Леди Шалотт. 1861

插图26. 亨利皮奇罗宾逊（1830-1901）,《夏洛特女士》。1861年。

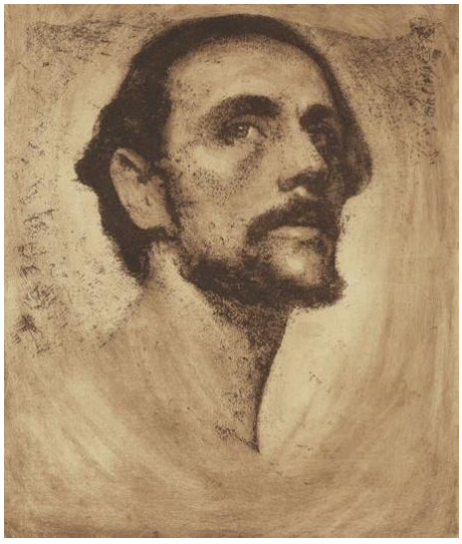




Иллюстрация 27. А.Трапани. Мужской портрет. 1917. Бромойль с переносом

插图27. А.特拉帕尼,《男子肖像》。1917年。溴油转印法。

Иллюстрация 28. П.Клепиков. «Мотив для декорации» (усадьба Николо-Урюпино), 1924

插图28. П.克列皮科夫,《装饰图案主题》（尼科洛-乌留皮诺庄园），1924年。



Иллюстрация 29. Н.Свищов-Паола. Портрет Веры Холодной 1910-е гг.

插图29. N.斯维什乔夫-帕奥拉,《薇拉霍洛德娜娅的肖像》。20世纪10年代。





Иллюстрация 30. Питер Генри Эмерсон. Пахота. 1885

插图30.　彼得亨利埃默森,《耕作》。1885年。

Иллюстрация 31. Питер Генри Эмерсон. Сбор кувшинок. 1885

插图31. 彼得亨利埃默森,《采睡莲》。1885年。



Иллюстрация 32. Питер Генри Эмерсон. Жатва ячменя в окрестностях Норфолка. 1886

插图32.　彼得亨利埃默森,《诺福克附近的大麦收割》。1886年。

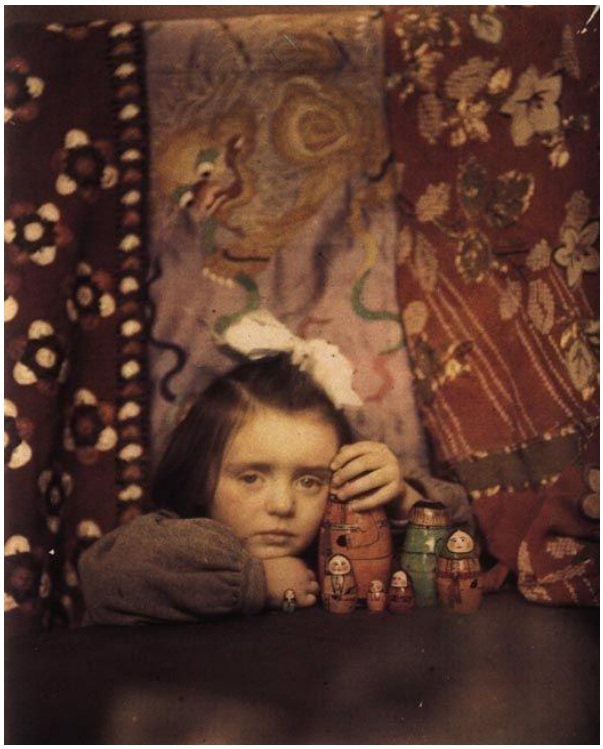




Иллюстрация 33. Эдуард Стейхен. Портрет Мэри Стейхен с набором русских матрешек. 1910. Автохром

插图33. 爱德华斯泰肯,《玛丽斯泰肯与一套俄罗斯套娃的肖像》，1910年。天然彩色相片技术。

Иллюстрация 34. Эдуард Стейхен. Портрет Шарлотты Сполдинг. 1908. Автохром

插图34. 爱德华斯泰肯,《夏洛特斯波尔丁的肖像》。1908年。天然彩色相片技术。





Иллюстрация 35. Эдуард Стейхен. Вечер. Восход Луны (Флэт-айрон билдинг). 1904. Бромойль

插图35. 爱德华斯泰肯,《傍晚。月出（弗拉特艾恩大厦）》。1904年。溴油转印法。

Иллюстрация 36. Эдуард Стейхен. Портрет Родена. 1902. Бромойль

插图36. 爱德华斯泰肯,《罗丹的肖像》。1902年。溴油转印法。



Иллюстрация 37. Эдуард Стейхен. Портрет. Ок. 1915

插图37. 爱德华斯泰肯,《肖像》。约1915年。

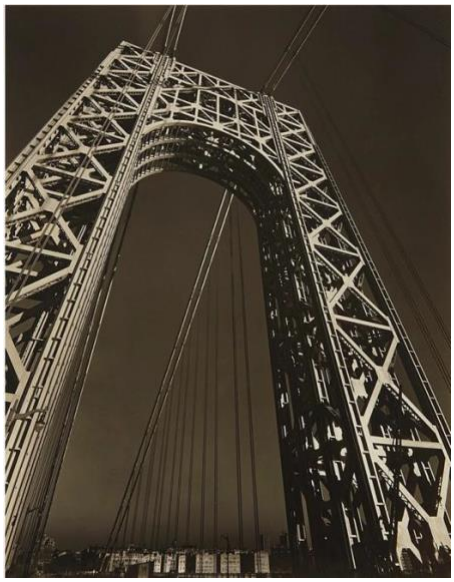



Иллюстрация 38. Эдуард Стейхен. Эмпайр Стейт Билдинг. 1933. Двойная экспозиция

插图38. 爱德华斯泰肯,《帝国大厦》。1933年。双重曝光。

Иллюстрация 39. Эдуард Стейхен. Мост. 1931

插图39. 爱德华斯泰肯，《桥》。1931年。




Иллюстрация 40. Эдуард Стейхен. «Чарли Чаплин». 1925

插图40. 爱德华 斯泰肯，《查理 卓别林》。1925年。

Иллюстрация 41. Эдуард Стейхен, «Подсолнух».1921

插图41. 爱德华斯泰肯，《向日葵》。1921年。

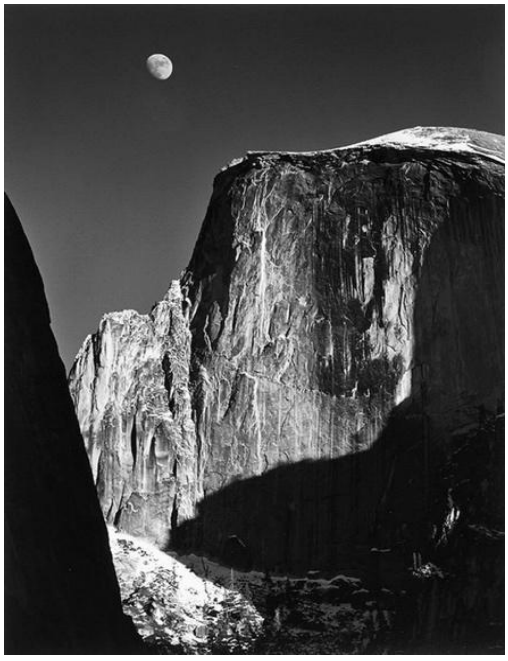


Иллюстрация 42. Ансель Адамс. «Луна и полукруглая гора». 1950

插图42. 安塞尔亚当斯，《月亮和半圆形的山》。1950年。

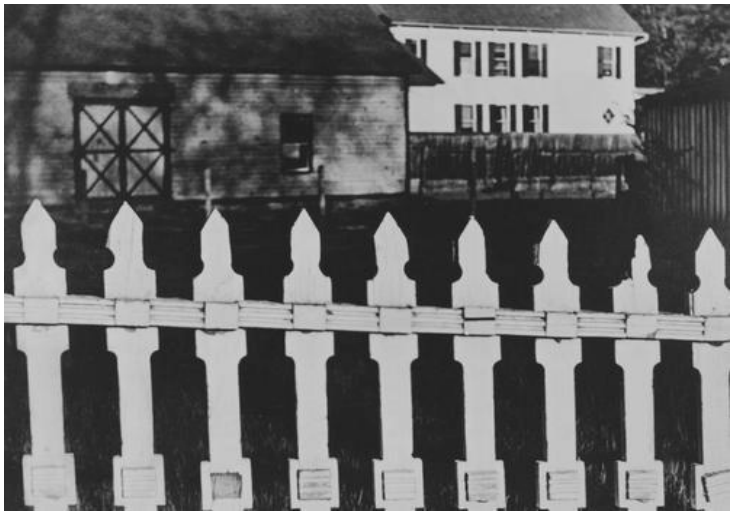


Иллюстрация 43. Пол Стрэнд. «Белый забор». 1916

插图43. 保罗斯特兰德，《白色栅栏》。1916年。



Иллюстрация 44. Пол Стрэнд. «Поганка в траве». 1923

插图44. 保罗斯特兰德，《草中的黑水鸡》。1923年。



Иллюстрация 45. Пол Стрэнд. «Мальчик из Дэвья, Шаранта». 1951

插图45. 保罗斯特兰德，《夏朗德省德维的男孩》。1951年。





Иллюстрация 46. Картье-Брессон. «Человек, прыгнувший с деревянной лестницы». 1932

插图46. 卡蒂埃-布列松，《从木梯上跳下的人》。1932年。

Иллюстрация 47. Картье-Брессон. «Улица Муфетар». 1954

插图47. 卡蒂埃-布列松，《穆费塔街》。1954年。

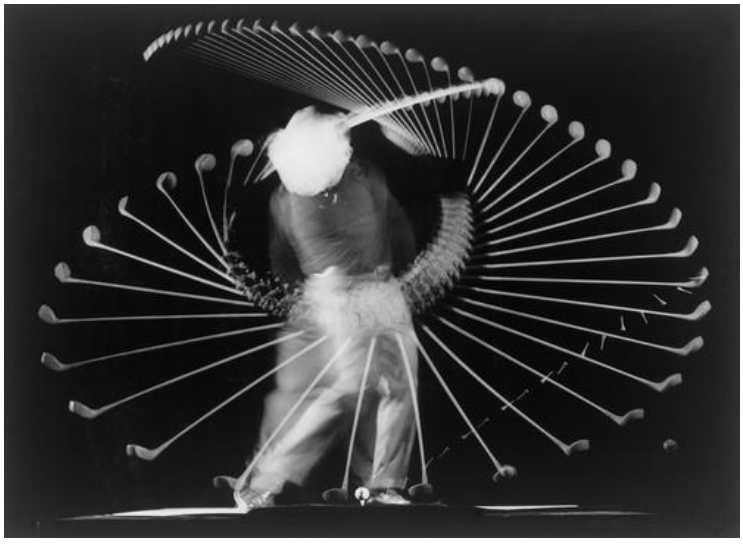


Иллюстрация 48. Гарольд Эджертон. «Непрерывная фотосъемка гольфа в нескольких вспышках». 1938

插图48. 哈罗德埃杰顿，《多次闪光下的高尔夫连续摄影》。1938年。



Иллюстрация 49. Брагалья. «Пощечина». 1911

插图49. 布拉加利亚，《耳光》。1911年。

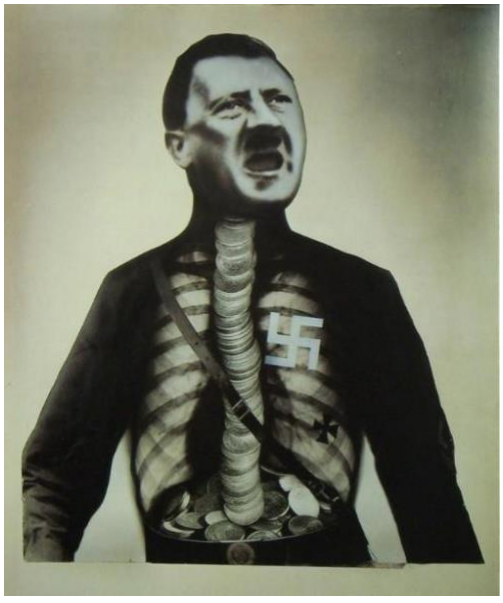




Иллюстрация 50. Джон Хартфилд. «Адольф Сверхчеловек». 1932

插图50.　约翰哈特菲尔德，《阿道夫超人》。1932年。

Иллюстрация 51. Джон Хартфилд. «Германское естествознание». Фотомонтаж для журнала “AIZ”. 1934

插图51. 约翰哈特菲尔德。《德国自然科学》。为《AIZ》杂志制作的照片拼贴。1934年。



Иллюстрация 52. Элвин Лэнгдон Коберн. «Дом тысячи окон». 1912

插图52. 阿尔文朗登科伯恩，《千窗之屋》。1912年。

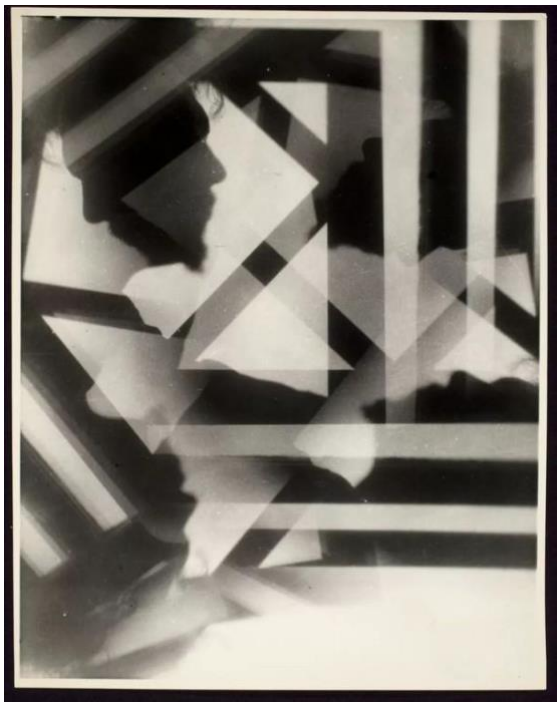


Иллюстрация 53. Элвин Лэнгдон Коберн. «Вортография Эзры Паунда». 1917

插图53. 阿尔文朗登科伯恩，《埃兹拉庞德的涡旋字》。1917年。



Иллюстрация 54. Андреас Фейнингер. «Взлет вертолета». 1949

插图54. 安德烈亚斯费宁格，《直升机起飞》。1949年。

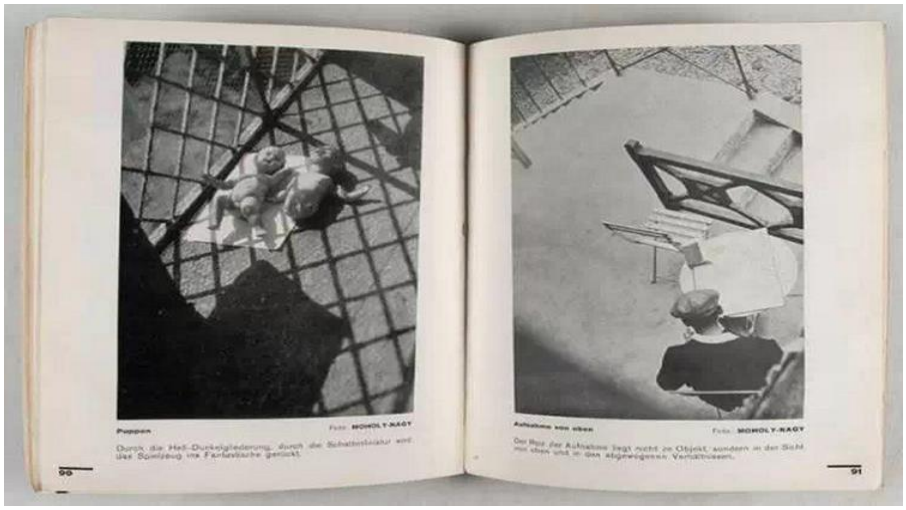


Иллюстрация 55. Ласло Мохой-Надь. «Куклы для купания». 1926

插图55. 拉斯洛莫霍伊-纳吉，《沐浴玩偶》。1926年。

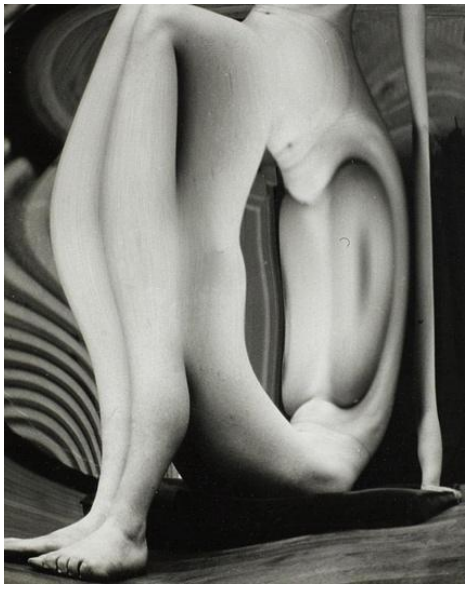


Иллюстрация 56. Андре Кертес. «Деформированное человеческое тело». 1933

插图56. 安德烈柯特兹，《变形的人体》。1933年。





Иллюстрация 57. Ханс Беллмер. «Куклы». 1935

插图57. 汉斯·贝尔默，《玩偶》。1935年。

Иллюстрация 58. Ханс Беллмер. «Куклы». 1935

插图57. 汉斯·贝尔默，《玩偶》。1935年。

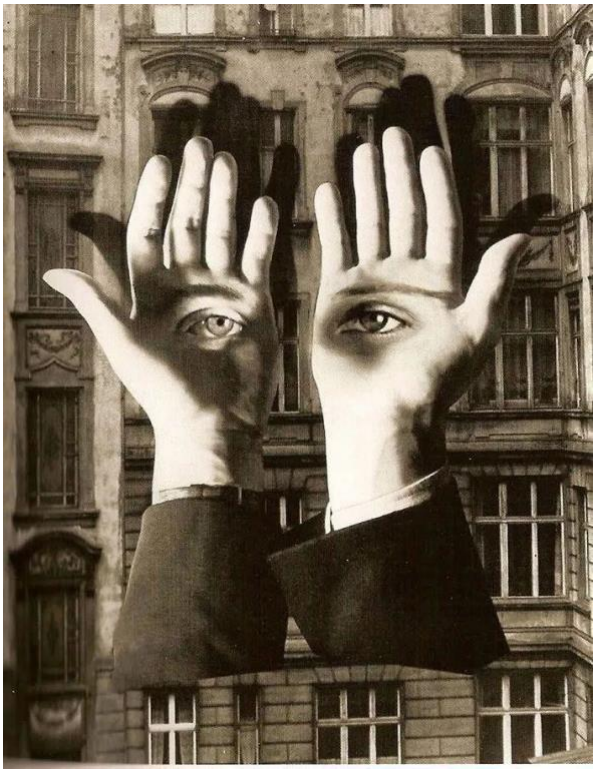


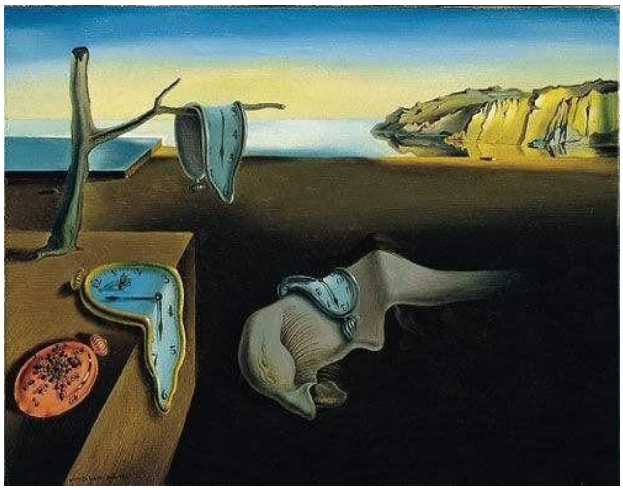
Иллюстрация 59. Герберт Байер. «Одинокий горожанин».1932

插图59. 赫伯特拜尔，《孤独的城市人》。1932年。



Иллюстрация 60. Ман Рэй. «Стеклянные слезы». 1932

插图60. 曼雷，《玻璃之泪》。1932年。



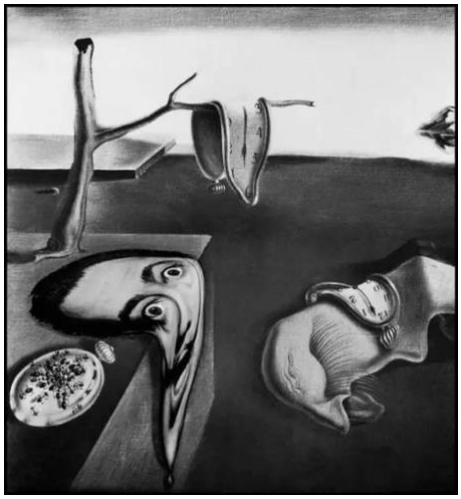


Иллюстрация 61. Сальвадор Дали. «Постоянство памяти».

1931插图61. 萨尔瓦多达利，《记忆的永恒性》。1931年。

Иллюстрация 62. Филипп Халсман. «Сальвадор Дали». 1956

插图62. 菲利普哈尔斯曼，《萨尔瓦多达利》。1956年。





Иллюстрация 63. Сальвадор Дали. «Атомная Леда».1947-1949.

插图63. 萨尔瓦多达利，《原子的丽达》。1947-1949年；

Иллюстрация 64. Филипп Халсман. «Атомный Дали».1948

插图64. 菲利普哈尔斯曼，《原子的达利》。1948年。



Иллюстрация 65. Филипп Халсман. «Смерть в наслаждении». 1951

插图65. 菲利普哈尔斯曼，《在享乐中死亡》。1951年。



Иллюстрация 66. Лю Чжэн. Два богача в тысячелетней ночи. 1999

插图66. 刘铮，《千禧夜的两个富人》。1999年。



Иллюстрация 67. Хань Лэй. Лица Китая 30 лет назад. 1984-1997

插图67. 韩磊，《三十年前的中国面孔》。1984-1997年。



Иллюстрация 68. Чжан Синьмин. Шэньчжэнь 8.10 инцидент. 1992

插图68. 张新民，《深圳8·10事件》，1992年。



Иллюстрация 69. Се Хайлун. Большие глаза. 1994

插图69. 谢海龙，《大眼睛》1994年。

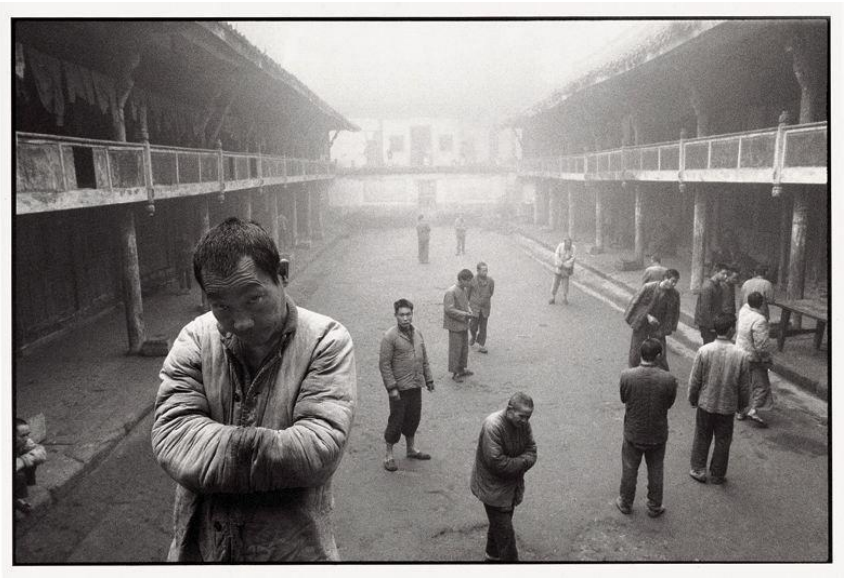


Иллюстрация 70. Люй Нань. Забытый человек. 1989-1990

插图70. 吕楠，《被遗忘的人》1989-1990年。



Иллюстрация 71. Юань Дунпин. Психиатрическая больница (Тяньцзинь). 1989

插图71. 袁冬平，《精神病院（天津）》1989年。



Иллюстрация 72. Хоу Дэнкэ. Северные ворота Сианя. 1996

插图72. 侯登科，《四方城》1996年。



Иллюстрация 73. Люй Нань，Добавление метра высоты к безымянной горе. 1995

插图73. 吕楠，《为无名山增高一米》1995年。



Иллюстрация 74. Ван Фучуня. В поезде из Пекина в Урумчи старик, стоящий в проходе вагона, бреется перед зеркалом. 1993

插图74. 王福春，《从北京到乌鲁木齐的列车上一位老人站在车厢过道镜子前刮胡子》1993年。



Иллюстрация 75. Сюй Юн. Хутонги под дождем. 1989

插图75. 徐勇，《雨中的胡同》1989年。



Иллюстрация 76. Юй Дэшуй. Паром причаливает к Желтой реке. 1996

插图76. 于德水，《黄河流年》1996年。



Иллюстрация 77. Линь Чун. Династия Южная Сун. Птица со спелыми фруктами. Роспись на шелке.

插图77. 林椿，南宋。《果熟来禽图》。绢本设色。





Иллюстрация 78. Ма Лян. Почтальон. 2008

插图78. 马良,《邮差》。2008年。



Иллюстрация 79. Юань Ляньминь. Процветание. 1977

插图79. 袁廉民,《蒸蒸日上》。1977年。



Иллюстрация 80. Чжан Цзыцянь. «Прогулка весной» династии Суй и Тан, цвет на шелке

插图80. 展子虔，隋唐。《游春图》，绢本设色。



Иллюстрация 81. Ван Симэн. Тысяча миль рек и гор, династия Северная Сун, роспись на шелке

插图81. 王希孟，《千里江山图》，北宋，绢本设色。



Иллюстрация 82. Яо Лу. Весенние краски горы Дунтин. 2008

插图82. 姚璐，《洞庭春早图》。2008年。

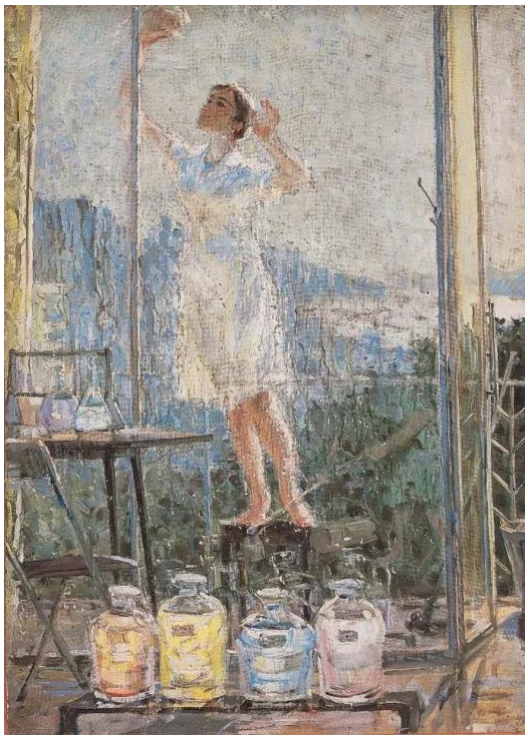


Иллюстрация 83. Ван Датун. «Ясное небо после дождя». 1979

插图83. 王大同，《雨后天晴》。1979年。

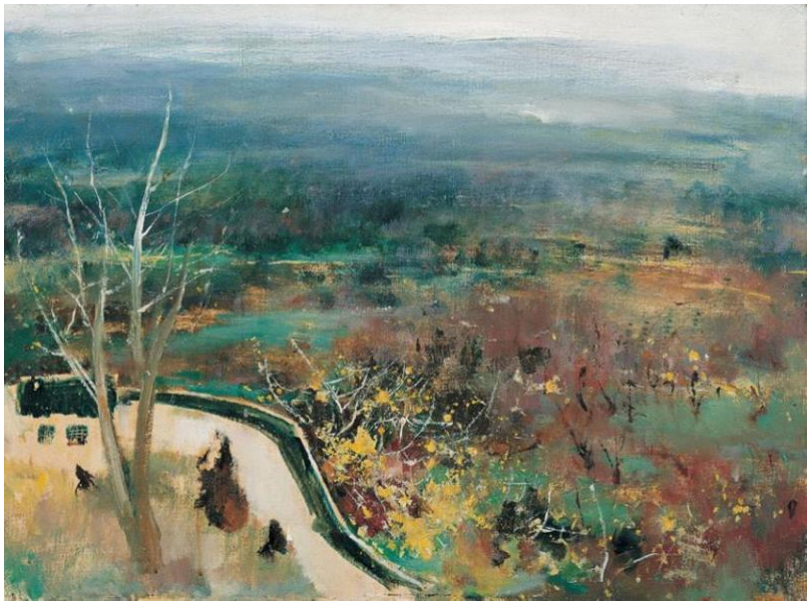


Иллюстрация 84. Су Тианци. «Бесшумное увлажнение всего в мире» . 1993
插图84. 苏天赐，《润物细无声》。1993年。



Иллюстрация 85. Шэнь Сингун. «Синий пейзаж Цзяннаня». 2003
插图85. 沈行工，《蓝色的江南风景》。2003年。



Иллюстрация 86. Гэ Сяофан. Озера Лугу в Лицзяне, Юньнань. 2021

插图86. 葛晓芳，《云南丽江泸沽湖》。2021年。



Иллюстрация 87. Цай Инли.《Кусочки Земли и океана》. 2017

插图87. 蔡颖莉，《土洋切片》。2017年。



Иллюстрация 88. Ли Хэнлян. «Совпадение». 2016

插图88. 李恒樑，《巧合》。2016年。





Иллюстрация 89. Ли Хунцян. «Горы через реку». 2013

插图89. 李红强，《隔江山色》。2013年。



Иллюстрация 90. Лю Чэньюй.《Человек, которого нет》. 2016

插图90. 刘陈宇，《一个不在场的人》。2016年。



Иллюстрация 91. Цзян Лэйли. «Ху не возвращается». 2016

插图91. 蒋磊磊，《胡不归》。2016年。





Иллюстрация 92. Ван Ишань. «Гора Сюми»
插图92. 王一山，《须弥山》。





Иллюстрация 93. Шэнь Сяойи. «Ожидание в одиночестве». 2015
插图93. 沈孝怡，《独自等待》。2015年。





Иллюстрация 94. Цзэн Жуй.《Крупица поэмы》. 2013

插图94. 曾瑞，《一粒诗》。2013年。





Иллюстрация 95. Се Гуйсян.《49 дней》. 2015

插图95. 谢桂香，《49天》。2015年。



Иллюстрация 96. Чен Хайшу.《Zona Rossa》. 2016

插图96. 陈海舒，《Zona Rossa》。2016年。

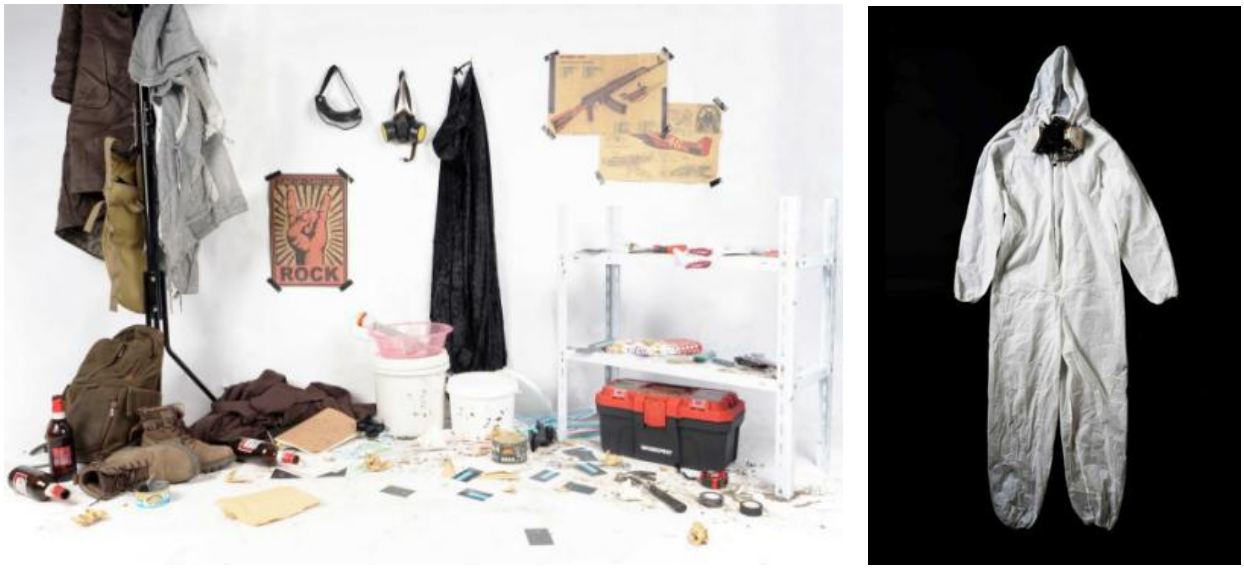


Иллюстрация 97. Ху Чжаовэй.《23:47》. 2017

插图97. 胡兆玮，《23：47》。2017年。





Иллюстрация 98. Чжан Цзянь и молодые художники в его студии. «Когда "Ночной патруль“ приедет в Китай». 2023

插图98. 张见，带领9位青年艺术家，《当<夜巡>来到中国》。2023年。网址：
https://news.cctv.cn/2024/03/01/ARTI3Q4GiOn4WiHs0IH3If9J240301.shtml



Иллюстрация 99. Чжан Цзянь. 《Осень 2002 года》. 2022

插图99. 张见，《2002之秋》。2002年。



Иллюстрация 100. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор: Моделирование цвета и композиции в живописи. 2024

插图100. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。



Иллюстрация 101. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор: Моделирование цвета и композиции в живописи.2024

插图101. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。



Иллюстрация 102. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图102. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

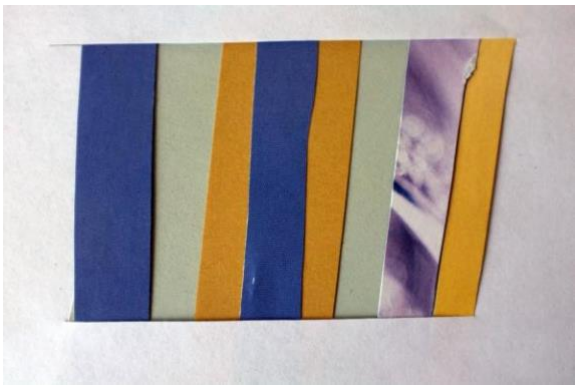
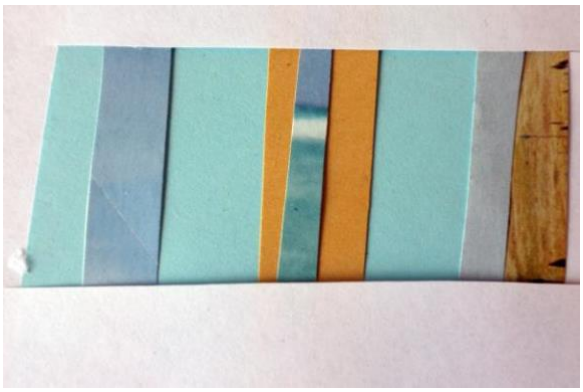
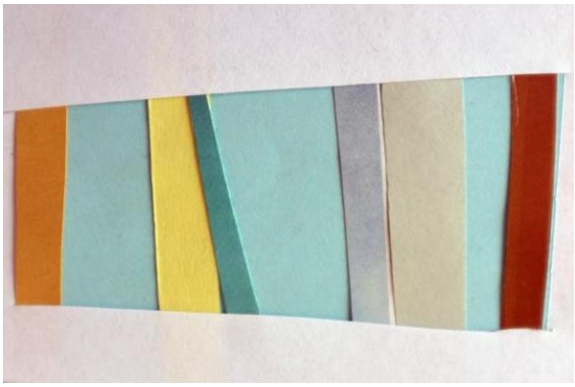





Иллюстрация 103. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.
插图103. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。





Иллюстрация 104. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.
插图104. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。

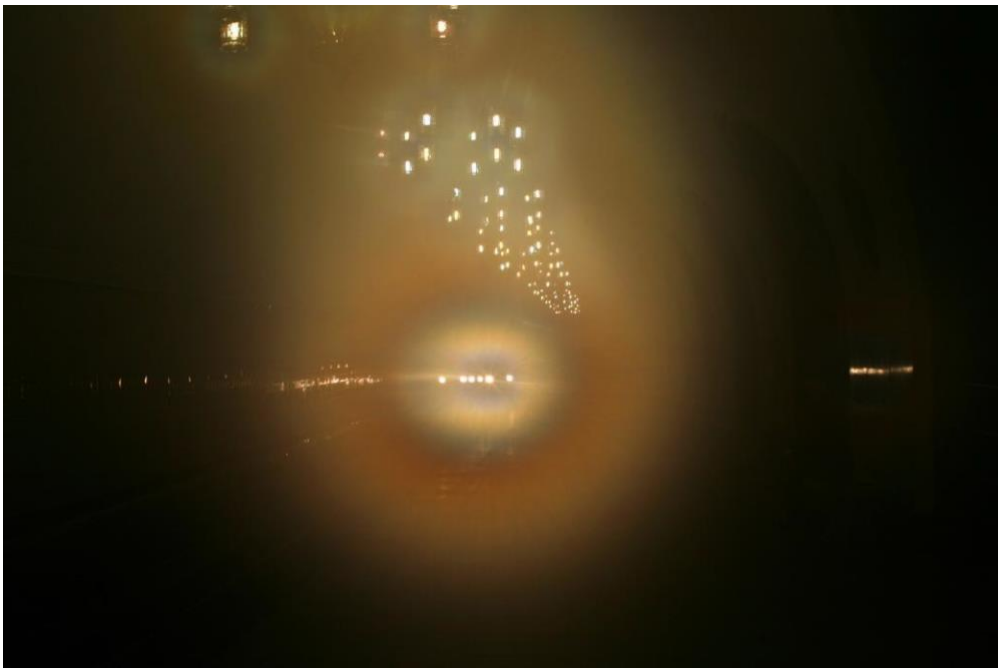


Иллюстрация 105. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图105. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。



Иллюстрация 106. Примеры студенческих работ с цветом в университете, где преподает автор.

插图106. 葛晓芳任教的大学里，有关色彩课程的学生作业：绘画中的造型色彩与构图.2024年。