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

На правах рукописи

Сюй Цзинчжу

АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО И ЛАН ЦЗИНШАНЬ: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ИННОВАЦИИ В ИСКУССТВЕ ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОЦИО-КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ СССР И КИТАЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Специальность 5.10.3. Виды искусства (техническая эстетика и дизайн)

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

ТОМ I

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения
Лаврентьева Екатерина Александровна

Москва 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ..... 4

ГЛАВА 1. «Новое видение»: фотография как актуальное средство коммуникации первой трети XX века 44

1.1. Специфика развития советского фотоискусства 1920-1930-х гг. в контексте новых задач полиграфического дизайна и рекламы 44

1.1.1.Фотомонтаж как средство коммуникации. История фотомонтажа в советской России. Фотомонтаж на плоскости..... 46

1.1.2. Фоторепортаж как средство коммуникации 52

1.1.3 Периодические издания..... 59

1.2 Новейшие тенденции развития китайской фотографии 1920–1930-х годов. 68

1.2.1 Развитие китайской фотографии в 1920–1930-х годах и ранее 68

1.2.2 Роль фотографии и ее использование..... 76

1.2.2.1 Пиктографическая фотография..... 76

1.2.2.2 Реклама в газетах..... 78

1.2.2.3 Выставка..... 79

Выводы по 1 главе 84

ГЛАВА 2. Александр Родченко и Лан Цзиншань. Фотография в рамках авторской художественной системы. 87

2.1. Александр Родченко. Путь к фотографии. 90

2.1.1. Александр Родченко в конструктивистском течении русского авангарда. 90

2.1.1.1. Живопись – Эксперименты с пространственной структурой – Фотография. 91

2.2 Лан Цзиншань и движение за новую культуру 120

2.2.1 Лан Цзиншань в китайском Движении за новую культуру..... 124

2.2.1.1 От живописи к фотографии..... 129

2.2.2 Особенности традиционной китайской живописи и фотографии Лан Цзиншаня 138

2.2.2.1 Особенности тонов и цветов 139

2.2.2.2 Использование композиции и перспективы 142
2.2.2.3 Пустое пространство..... 148
Выводы по главе 2 153
ГЛАВА 3. Социо-культурные и коммуникативные аспекты художественного языка фотоавангарда..... 156
3.1 «Новое видение». Формирование новой оптики восприятия действительности. 156
3.1.1 Термин «Новое видение». Ласло Мохой-Надь и его роль в формировании концепции «Нового видения». 159
3.1.2 Советская и китайская фотография в системе идеологии «Нового видения». 168
3.2 Отличительные черты языка фотоавангарда. К вопросу о расширении границ данного понятия. 173
3.2.1. Определение понятия «язык фотоавангарда» 174
3.2.2. Состав языка фотоавангарда 187
3.2.2.1. Ракурс 188
3.2.2.2. Диагональная композиция кадра 190
3.2.2.3. Абстрактная фотография 192
3.2.2.4. Композитная фотография 194
3.3 Язык фотоавангарда как особая система «письменности». Место и роль фотомонтажа в языке фотоавангарда 196
3.3.1. Фотомонтажи Александра Родченко 198
3.3.2 Композитная фотография Лан Цзиншаня 206
Выводы по главе 3 220
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 225
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ 230
БИБЛИОГРАФИЯ 235

ВВЕДЕНИЕ

История фотографии как техники создания изображения берет свое начало в 1839 г. Сложно установить первенство этого изобретения среди французских и британских мастеров – Во Франции, Луи Дагер(1787-1851), работая с Жозефором Ньепсом(1765-1833), представил миру дагерротипию, первую практичную фототехнику, которая позволяла фиксировать изображение на серебряной пластине. Почти одновременно в Великобритании Уильям Тальбот(1800-1877) разработал процесс калотипии, который создавал отрицательное изображение на бумаге, что делало возможным многократное воспроизведение фотографий с одного негатива.

Россия и Китай стали свидетелями появления фотографии в середине XIX в., испытав непосредственное влияние глобального развития фотографии как технического и художественного средства. В России к этому виду искусства одними из первых обратились Сергей Левицкий (1819-1898) и Карл Бергамаско (1830-1896). Сергей Левицкий создал дагерротип «Групповой портрет русских художников» в Риме в 1845 году (рис.1), Карл Бергамаско снял большое количество портретов актеров Императорских театров в 1870-1890 годах (рис.2-4) (бумага, серебряно-желатиновый отпечаток).

Развитие фотографии в Китае началось на несколько лет позже – Ли Фан (黎芳)[1] и фотоателье Ичан[2] оставили после себя драгоценную пленку, на которой запечатлена поздняя Цин. Один из главных факторов сходства между историей русской и китайской фотографии состоит в западном влиянии на раннем этапе ее развития. На становление и развитие русской и китайской фотографии повлияли западные фотографы, в первую очередь – британские и французские. Речь идет об изначально проявившем себя дуализме фотографии как инструмента документирования реальности – инструмента технического и художественного.

[1] Ли Фан 黎芳 (1838/39 – 19.04.1890) считается наиболее важным фотографом XIX в. в истории китайской фотографии.
[2] Фотоателье Ичан (宜昌影楼) – первое фотоателье в Китае. Было открыто в Шанхае 20 мая 1864.

Способного как сохранять факты действительности, так и моделировать иллюзорный, «художественный» образ. Вследствие этого и формировались направления развитии фотографии – как средства каталогизации образов (визуального описания культурологического, этнографического, природного и т.д. материала) и как инструмента художника. В середине XIX века Вильям Каррик (1827-1878) привез в Россию мокроколлодионный процесс, что значительно повысило технические стандарты фотографии. Его серия «Русские типы», в 1876 году на международной выставке был выставлен, выполненная с точной композицией и обработкой света и тени, подробно документировала различные российские социальные группы. В этот период фотография, как новейшее техническое средство, стала важным инструментом культурной записи, заложив фундамент для будущей репортажной фотографии.

В то же время, в Китае фотография широко использовалась для документирования природных пейзажей, традиционной архитектуры и народных обычаев. Архитектурные композиции Томаса Чайлда (1841-1898), акцентирующие внимание на геометрической красоте и слоистости пространства через симметричные структуры, как, например, в «Мосте нефритового пояса» (рис.5) (1870-е годы), вдохновили китайских фотографов на более глубокие размышления о композиции. Попытки Феликса Беато (1832-1909) внедрить ручную окраску фотографий в Азии, такие как «Магазин диковинок» (рис.6) (1870-е годы), стимулировали переход китайской фотографии от черно-белой к цветной, вызвав новые размышления о потенциале фотографического искусства.

Рубеж XIX-XX вв., а также первые несколько десятилетий XX века в России были ознаменованы развитием пикториальной фотографии. Одновременно, двадцатые годы охарактеризовало появление репортажной фотографии, выработавшей свой язык под воздействием эстетики модернизма. В Китае к 1920-м годам пикториалистская фотография, сочетающаяся с китайской традиционной культурой, стала главным направлением.

1920-1930-е годы для России и Китая стали эпохой социальной, политической и культурной трансформации. Именно на этом фоне происходило

становление и развитие новаторского языка фотоискусства двух стран с его характерными особенностями.

Актуальность исследования. Ключевыми элементами современных мультимедийных проектов являются фотография и фотомонтаж, медиа, получившие свое яркое развитие в 1920-1930-е гг. Именно в этот период времени были сформированы основополагающие критерии фотоискусства как новаторского средства коммуникации, средства «описания» мира и документации действительности. Возник термин «новое видение» (буквально: «новая оптика»), отражающий суть как мировоззрения первой трети XX в., так и творческих задач фотоискусства.

Медиаискусство современного Китая отличает высокий технико-технологический потенциал. Для построения точной картины эволюции и генезиса современного медиаискусства становится очевидной необходимость выявления и всестороннего изучения художественных экспериментов и инноваций 1920-1930-х гг., как Китая, где они развивались во многом в рамках национальной традиционной культуры, так и России с ее уникальным передовым вкладом в развитие фотоискусства. Его базой стали формалистическое наследие русского авангарда и сама специфика социальных и идеологических задач новой страны. Представляется важным выявить особенности новаторских практик фотоискусства Китая в их преломлении и связях с западными открытиями, в большей степени с опытом советской фотографии 1920-1930-х гг.

Авангард – понятие, традиционно описывающее эпоху экспериментов в искусстве и культуре 1910-1920-х гг. Фотография, как молодой технологичный вид искусства, всегда следовала за художественными поисками в других сферах творчества и неизбежно оказывалась охвачена волнами смелых инноваций. В фотографии 1920-х и 1930-х годов, будь то в России, Китае или Европе в целом, понятие «авангард» отражало прежде всего смелый новаторский и революционный мир того периода.

«Фотоавангард, наследуя изобретательский характер искусства первой четверти XX века, развивается как эксперимент и технический, и идейно-

художественный, образуя в итоге мировоззренческую программу своей эпохи»[3]. Именно такая трактовка позволяет выявить неочевидные параллели в методах работы Александра Родченко и Лан Цзиншаня (также известного в России как Лонг Чинсан), двух фотографов, на анализе творческого пути которых базируется данное исследование. Их наследие декларирует два разных подхода в авангардной фотографии в советской России и Китае. Их деятельность объединяется одним периодом времени (первая треть XX в.). Работы данных мастеров, от экспериментов с композицией до исследований светотени формируют в совокупности понятие «язык фотоавангарда», являющееся центральным и объединяющим для данного исследования.

Необходимо отметить, что понятие «язык фотоавангарда» рассматривается в широком диапазоне и представляет собой не только перечисление характерных визуально-композиционных и технических средств образно-художественной выразительности, но и выявление принципов и методов коммуникации, основывающихся на языке фотоавангарда. Не менее важным становится и обращение к совокупности индивидуальных профессиональных критериев, сформированной Родченко и Лан Цзиншанем.

Таким образом, язык фотоавангарда определяется как система социо-культурных визуальных ценностей, носителем которой становится фотограф как профессионал, способный с помощью своего инструментария проявить данную систему ценностей. Продемонстрировать через искусство фотографии актуальные критерии восприятия социальной действительности, «жизнь, сознательную и организованную», которая и есть «современное искусство»[4]. Центральной фигурой при такой трактовке становится человек – творец, художник-изобретатель. Язык фотоавангарда в этом случае предстает результатом активной теоретико-практической деятельности, индивидуальным инструментом коммуникации, рождающимся не только в рамках общего

[3] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.
[4] Лозунг Александра Родченко

(коллективного) социально-политического контекста, но и в рамках субъективного авторского мировоззрения. Через призму индивидуальных отношений с действительностью выявляются и уточняются отличительные черты языка фотоавангарда. Также необходимо отметить, что впервые в русскоязычной практике фотоавангард рассматривается в контексте китайской фотографии, в сопоставлении с идеями советских и западных фотографов-модернистов, что позволяет выявить особую над-национальность языка фотоавангарда, но одновременно и устойчивую узнаваемость определяющих элементов национальной культуры.

Советский фотоавангард как понятие для большинства исследователей (В.Стигнеев, А.Лаврентьев) тождественно фотографическому модернизму. Исследователи М.Тупицына, А.Лаврентьев указывают на работы членов фотосекции группы «Октябрь» как обобщенный образ фотоавангарда, в первую очередь в связи с тем, что одним из ее организаторов и руководителей стал А. Родченко, хотя и был впоследствии исключен из нее.

Традиционно, язык фотографии русского авангарда в контексте его визуальных характеристик, а также особенностей и методов коммуникации характеризуется следующими особенностями:

- Эксперимент с композицией кадра: в рамках конструктивизма как новой идейно-художественной системы фотографы работают с композицией кадра, используют геометрические линии, абстрактные фигуры, новые ракурсы, фотомонтаж.

- Общественно-политическое значение: в этот период фотография использовалась как средство пропаганды и документальное свидетельство трансформации и индустриализации общества. Фотографы работали по заказу периодических изданий, фиксируя строительство инфраструктурных объектов, жизнь рабочих, праздники и собрания. Фоторепортаж становится актуальной формой документирования действительности, средством массовой агитации;

- Технические эксперименты в фотолабораториях: русские авангардные фотографы использовали мультиэкспозицию, соль, монтаж и другие техники для

создания удивительных и уникальных фотографических образов;

- Поэтика повседневности: несмотря на последующие ограничения советской цензуры, пикториализм в 1920-1930-е годы продолжает развиваться. Исследователи называют это время «тихое сопротивление» Фотографы работают с мягко рисующими объективами. Основные жанры – пейзаж, портрет, натюрморт, ню.

В Китае, с другой стороны, развитие фотографии шло медленно, но постепенно становилось все более самобытным. Среди наиболее характерных черт мы можем выделить следующие:

- Эксперимент: китайские фотографы-первопроходцы исследовали возможности новой техники, пытаясь отойти от традиционных фотографических условностей, исследуя инновационные техники и процессы для выражения своего творческого начала и индивидуальности;

- Акцент на художественной выразительности: фотографы стремились выйти за рамки простого документирования и передать сущность своих объектов с помощью композиции, освещения и визуальной эстетики, в частности, в форме пикториальной фотографии, которая фокусируется на создании визуально привлекательных и художественных изображений, часто черпая вдохновение из других видов искусства, таких как живопись, и подчеркивая принадлежность фотографии искусству;

- Синтез Востока и Запада: в рассматриваемый период авангардные фотографы старались привносить в свои произведения как элементы западного фотоискусства, так и восточную традицию. В их работах переплетаются китайская традиционная эстетика и модернистские западные техники, что создало совершенно особый, самобытный язык визуального общения, который, с одной стороны, отражает культурное наследие Китая, а с другой – современные подходы;

- Социальная реальность и политика: сосредоточившись на съемке повседневной жизни с ее тяготами, освещая социальное неравенство, бедность и проблемы труда, фотографы стремились повысить осведомленность широкой

общественности и поддерживали изменение общества при помощи фотографии. Как и в России в 1920-х годах, в Китае начала развиваться фотожурналистика.

Новизна исследования. В диссертации впервые комплексно анализируется русская и китайская фотография 1930-х гг., а также формы и особенности языка фотографии двух стран. В современном поле искусствознания не существует исследований, объединяющих мировой опыт фотоавангарда (советский и китайский, в частности).

В данной работе понятие «язык фотоавангарда» рассматривается как особое явление, которому присущи как коллективные, над-национальные черты, так и индивидуальные (работа Фоменко рассматривает фотоавангард как часть производственного искусства, а фотографию – в социальном контексте времени, тем самым расставляя иные приоритеты). Вывести понятие язык фотоавангарда в отдельную сферу потребовалось для того, чтобы проследить обмен художественными приемами и оценить степень воздействия эстетики советского фотоавангарда на фотоискусства Китая в 1920-1930-е гг., при этом придав фотоавангарду статус мирового явления в визуальной культуре. Фотоавангард рассматривается как понятие, построенное на оптике и восприятии, заявленной приверженцами «нового видения» (Ласло Мохой-Надь, Франц Рох, Вернер Графф и др.).

Понятие «язык фотоавангарда» в настоящий момент не имеет четких границ (особенно в контексте истории китайской фотографии первой половины XX в.), хотя традиционно охватывает радикальные эксперименты европейских и советских фотографов-модернистов: ракурс, композиционную диагональ, абстрактную фотографию (максимальное приближение к предмету съемки, дематериализацию объекта, крупную съемка фактуры предмета), фотомонтаж. Однако, в те же 1920-1930-е гг. остается актуальной и пикториальная фотография как отдельное направление фотоискусства – она заимствует из набора приемов, присущих радикальной авангардной школе отдельные черты (например, ракурс). Фотографы-модернисты обращаются к ее узнаваемой эстетике как особому средству выразительности, накладывая ее

поверх своей системы видения, что хорошо видно, скажем, по фотосерии Александра Родченко «Цирк» (съемка 1937-1940 гг.), где он работает с мягко рисующим объективом «тамбар». Другой подобный пример – фотографии Лан Цзиншаня (1930 год, «Плот на золотых волнах»), соответствующие принципам композиции европейского и русского фотоавангарда, но при этом отсылающие к эстетике пикториализма. На неоднозначность трактовки понятия «советский фотоавангард» указывает И.Чмырева («ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография», 2020): «Фотоавангард в Советской России включает в себя направления, имеющие разные причины и предпосылки своего формирования; также фотоавангард нельзя свести к выражению в фотографии авторов, приверженцев единой новой идеологии»[5].

Таким образом, пикториализм как сложное и многогранное направление в искусстве фотографии, не ограничивающееся определенной эстетикой снимка и его сюжетной тематикой, может быть также рассмотрен как одно из направлений фотоавангарда. В этом случае пикториализм следует определять и как метод обработки изображения (создание своего рода эффекта «сфумато»), который накладывается «поверх» традиционных для фотоавангарда приемов работы с композицией снимка – ракурсных точек съемки и диагональных построений кадра.

Отметим, что в рамках творчества одного мастера, чей опыт объемлет радикальные и новаторские десятилетия XX в., например, Александра Родченко или Лан Цзиншаня, ключевых героев данного исследования, мы наблюдаем широкую палитру выразительных средств, от откровенных модернистских приемов до мягко прорисованных пикториальных снимков. Такое наблюдение позволяет сделать вывод, что понятие фотоавангарда, если опираться именно на личностную специфику, включает в себя более широкий диапазон образно-художественных средств создания изображения и является не только

[5] Чмырева И. Ю. ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография. Век конструктивизма. По материалам Всероссийской научной конференции. М., Русский мир, 2021. С.223.

коллективной, но и авторской системой ценностей, методом, транслируемым и в индивидуальном порядке от творца к зрителю.

Работы Александра Родченко и Лан Цзиншаня являются ярким примером русского и китайского фотоавангарда 1920-1930-х гг. Исследование и сопоставление их методов работы, выявление сходств и различий представляет большую научную ценность, так как проливает свет на развитие русской и китайской фотографии. В Китае на настоящий момент нет исследований, посвященных Александру Родченко, тогда как в России Лан Цзиншань остается практически неизвестным. Художники и фотографы того же времени Эль Лисицкий, Андреев Николай, Лю Баньнун и Чжан Дацянь являются чрезвычайно важными фигурами в истории фотографии и искусства в собственных странах, но редко изучаются заграницей.

В разделе диссертации, посвященном китайской фотографии, впервые в российском искусствознании исследуется творчество Лан Цзиньшаня, фотографа-новатора, который стал использовать приемы классической китайской живописи и каллиграфии в качестве выразительного средства фотографии. В диссертации идейные основы китайской фотографии, ее настроение анализируются с учетом китайской художественной традиции. Изучение того, как фотография развивалась как средство, появившееся в Китае после 1840-х годов, какие группы первыми вошли в мир фотографии, а также причины и предпосылки этих процессов, в том числе китайский перевод этого текста и части о русской фотографии и Родченко, имеют особое значение для Китая и китайского исследования русского конструктивизма и авангарда.

Состояние изученности вопроса

К работе над темой исследования был привлечен обширный корпус литературы по истории и теории фотографии, истории искусства и культуры России и Китая первой трети XX в., который может быть систематизирован следующим образом:

1. **Исследования по истории фотографии**

Во «Всемирной истории фотографии»[6] (1984 г. английское издание, 1997 г. переведена на китайский язык) Наоми Розенблюм исследует, каким образом распространяются идеи и различные функции фотографического искусства, а также, что особенно важно, предлагает классификацию различных жанров фотографии и даёт более подробный анализ их зарождения и историю развития.

Из работ, посвященных **истории русской фотографии**, стоит отметить «Очерки по истории российской фотографии» [7] (2016) Ирины Юрьевны Чмыревой. Это глубокое исследование и анализ исторического развития фотографии России, в котором в том числе выделяется ее периодизация, рассматриваются наиболее представительные фотографы и фотографические движения, а также ключевые моменты и события в истории российской фотографии. Кроме того, работа также охватывает различные жанры фотографии, включая портрет, пейзаж, документальную фотографию и другие. И.Ю. Чмыревой принадлежит и сборник эссе «Лексикон русской фотографии XX-XXI веков» [8] (2022), в которых автор описывает и оценивает некоторых представителей русской фотографии XX-XXI вв. и их творчество, причем это как очень известные, так и почти забытые, как пишет сама автор, фотографы.

Из публикаций об **истории китайской фотографии**, примечательны следующие авторы и работы:

Осмысляя фотографию, знаменитый литератор и поэт Лю Баньнун использовал термины традиционной эстетики для описания фотографии. Так, в своей работе «Баньнун о фотографии» [9] (1928) он рассматривает взаимоотношения между традиционной китайской эстетикой «замысла и настроения» [10] и фотографией. Баньнун в тексте утверждает: процесс

---

[6] Наоми Розенблюм. Всемирной истории фотографии. / Перевод-ки: Бао Сяо, Тянь Цайся, У Сяолин. - Пекин: Китайская фотопресса. 1997. — 720 с. 内奥米-罗森布拉姆. 译者：包甦, 田彩霞, 吴晓凌.世界摄影史. 北京：中国摄影. 1997. — 720 p.

[7] Чмырева И.Ю. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. — 551 с.

[8] Чмырева И.Ю. Лексикон русской фотографии./ Чмырева Ирина Юрьевна.– Москва: Издательство Индрик, 2022. — 934 с.

[9] Лю Баннон. Баньнун о фотографии. Шанхай: Книжный дом Каймин. 1928.04 (второе издание). С.13. 刘半农．半农影谈．上海：开明书店. 1928.04（第二版). P.13.

[10] Лю Баньнун в своей статье использует специфический для китайской поэтики и эстетики термин «ицзин» (кит. 意境), который не имеет однозначного эквивалента в русском языке и соотносится с «областью искусства», в которой царит красота,

фотографирования – это не просто копирование, но искусство как таковое, причем не искусство техническое, но имеющее и более глубокие уровни. Китайская же фотография, развивает свою мысль автор, должна обладать своей региональной спецификой.

Работа профессора Фуданьского университета и известного критика фотографического искусства Гу Чжэна «История фотографии как новая дисциплина: история, текущая ситуация и размышления»[11] (2010), которая начинается с описания традиционной истории фотографии и затем рассматривает ее в контексте междисциплинарных исследований фотографии, дает новый взгляд на историю китайской фотографии. В работе анализируется взаимосвязь китайской фотографии с другими профессиями или дисциплинами в процессе ее становления и развития, рассматривается текущая ситуация и будущее развитие исследований по истории фотографии в Китае. Гу Чжэн делает вывод о том, что «для того, чтобы способствовать утверждению «Истории фотографии» в дисциплинарной структуре китайских вузов, история фотографии должна быть органично интегрирована в «общее образование». Это даст ей почву для роста и развития».

2. Эстетические аспекты фотографии

Здесь первостепенными являются два вопроса – факт введения фотографии в «пантеон искусств» и осмысление критиками и самими фотографами эстетических и художественных задач фотографии. Необходимо отметить, что процесс этот проходил параллельно с развитием фотографии как технического средства и инструмента фотохудожника. Особую роль сыграли фотографические общества (одним из старейших является Королевское фотографическое общество Великобритании, основано в 1853 г., Российское фотографическое общество – в 1894 г. в Москве) и их деятельность – организация выставок,

---

а чувство и мысль автора находятся в единстве с объективными образами окружающего мира. Варианты перевода термина ицзин – «пространство мысли», «пространство идеи» (причем «идеи» в платоновском смысле), «художественный идеал», «пространство замысла», «область искусства», «художественный мир».

[11] Гу Чжэн. История фотографии как новая дисциплина: история, текущая ситуация и размышления. Пекин: Журнал «Литературоведение и искусствознание»,2010(08). С.5-15. 顾铮. 作为新学科的摄影史:历史、现状与反思. 北京：文艺研究,2010（08). P.5-15.

публикация материалов, выпуск периодических изданий.

Поскольку хронологические рамки исследования охватывают по большей части период 1920-1930-х гг., особый интерес представляют исследовательские работы современников Александра Родченко и Лан Цзиншаня. В советской России ключевыми изданиями, публиковавшими критические эссе о фотографии во второй половине 1920-х – начале1930-х гг. были журналы «Советское фото», «Советское кино», «Новый ЛЕФ». Среди авторов стоит отметить Л.Волкова-Ланнита, О.Брика, В.Жемчужного, Б.Кушнера, М.Кауфмана.

Одним из первых, поставившим задачу выявить эстетические аспекты фотографии как тиражного вида искусства, стал Вальтер Беньямин. В своем эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости»[12] (1936 г. английское издание, 2022 г. переведено на китайский язык) он рассматривает новый стиль искусства, порожденный технологической революцией в современности – искусство механического воспроизведения. В. Беньямин объясняет разницу между классическим и современным искусством с точки зрения технологии производства: “механическое воспроизведение создает эффект, что все в мире выглядит одинаково”*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*, лишая классическое искусство чувства истории и уникальности и приводя его к гибели. Отдельно стоит упомянуть его работу «Краткая историю фотографии»[13] (1931 г. английское издание, 2022 г. переведена на китайский язык), которая, наряду с другими публикациями Беньямина, была опубликована на начальном этапе становления западной фотографии, и в котором автор предсказал путь последующего развития фотографии. В XX в. тексты Беньямина дали современникам много пищи для размышлений.

Хрестоматийными для понимания специфики фотографии как вида искусства сегодня являются работы Ролана Барта и Сьюзен Зонтаг. Барт, в

---

[12] Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. / Перевод: Ван Цайюн. - Пекин: Китайская городская пресса. 01-2002. — 195 с. 瓦尔特·本雅明. 译者：王才勇. 机械复制时代的艺术作品. 北京：中国城市出版社. 2002-01. —195 p.

[13] Вальтер Беньямин. Краткая история фотографии. / Перевод-ки: Сюй Цилин, Линь Чжимин. - Пекин: Пекинская ежедневная компания. 10-2022. — 176 с. 瓦尔特·本雅明. 译者：许绮玲，林志明. 摄影小史. 北京：北京日报出版社. 2022-10. —176 p.

«Camera Lucida: Размышления о фотографии»[14] (1980 г. французское издание, переведена на китайский язык в 2003 г.), осмысляя фотографию, совершает переход от семиотики к феноменологии. Подходы, характерные для этих областей науки он использует для анализа фотографических произведений. При этом его интересуют прежде всего различия и связи между фотографом, фотографируемым и зрителем. Сьюзен Зонтаг в своих эссе предлагает глубокое понимание природы фотографии как искусства. В ее сборнике «О фотографии»[15] (1977 г. английское издание, в 2018 г. переведена на китайский язык) она рассмотрела фотографию под разными углами – историческим, нравственным и т.д. Кроме того, Зонтаг также писала о фотографии и ее роли в жизни. Еще одна ее книга – «Смотрим на чужие страдания»[16] (2003 г. английское издание, 2018 г. переведена на китайский язык) посвящена военной фотографии и исследует отношения между человеческими страданиями и зрителем, отраженными в изображениях.

Не менее значимыми являются и публикации Анри Картье-Брессона, фотографа и свидетеля развития фотографии как особого вида искусства, фиксирующего реальность и одновременно ее преображающего. В книге «Воображаемая реальность»[17] (1999 г. английское издание, 2013 г. переведена на китайский язык) сравнивает фотографию с запечатлением мимолетной реальности, описывает собственные путешествия, например, в Россию, Китай и на Кубу, и анализирует эстетику фотографии, влияние на нее других видов искусства и то, как взаимодействую между собой визуальные виды искусства.

Сьюзен Брайт («Художественная фотография сегодня»[18], 2005) исследует особенности тем, стилей и подходов фотографов в семи фотографических

---

[14] Барт, Р. Camera Lucida: Размышления о фотографии. / Перевод: Чжао Кэфэй. – Пекин: Издательство Ренминского университета Китая. 2011-3. — 180 с. 罗兰·巴特. 译者：赵克非. 明室：摄影札记. 北京：中国人民大学出版社. 2011-3. — 180 p.

[15] Зонтаг, С. О фотографии. / Перевод: Хуан Чанран. – Шанхай: Издательство переводной литературы, 2018. — 216 с. 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 论摄影. 上海：译文出版社. 2018. —216 p.

16 Зонтаг, С. Смотрим на чуже страдания. / Перевод: Хуан Чанран. – Шанхай: Издательство переводной литературы, 2018. — 152 с. 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 关于他人的痛苦. 上海：译文出版社. 2018. —152 p.

17 Анри Картье-Брессон. Воображаемая реальность. / Перевод: Чжао Синь. – Пекин: Китайская фотопресса. 07-2013. — 96 с. 亨利·卡蒂埃·布列松. 译者：赵欣. 思想的眼睛.北京：中国摄影出版社. 07-2013. —96 p.

[18] Брайт С. С. Художественная фотография сегодня. Лондон: Thames & Hudson. 2014. — 240 с.

жанрах: портрет, пейзаж, нарратив, объект, мода, документ и город, а также обсуждает, почему фотографов привлекают те или иные темы, рассматривая такие аспекты как личные воспоминания, время, идентичность и политика. Следует отметить, что жанровое своеобразие фотографии, которое исследует Брайт, получило свое развитие именно в 1920-1930-е гг., период, на котором акцентировано внимание данной диссертации.

3. Исследования об Александре Родченко как фотографе

Одно из первых исследований – книга Л.Ф. Волкова-Ланнита, историка фотоискусства и его современника, «Александр Родченко» (1968). В «Ракурсах Родченко» (1992), А.Н. Лаврентьев, внук фотографа, детально рассмотрел вопросы формирования фотографического метода мастера в контексте культурных и социально-политических аспектов времени. В книге описаны новаторские приемы фотокомпозиции и влияние Родченко на советскую фотографию. Следует упомянуть и книгу «Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского книжного искусства»[19] (1989), предисловие к которой также принадлежит А.Н. Лаврентьеву. Книга проиллюстрирована работами Родченко и Степановой, демонстрирует роль фотографии как средства коммуникации в культуре 1920-1930-х гг. и, в меньшей степени, 1940-х гг., анализирует использование творческих концепций и инновационных методов в художественном творчестве и дизайне Родченко и Степановой, основанных на технике фотомонтажа. Среди последних изданий следует отметить фотоальбом «Александр Родченко. Фотография – искусство»[20] (2006), с рядом статей А.Н.Лаврентьева, где рассматривается последовательно творческий путь мастера от фотомонтажа до собственно такого явления как «школа Родченко», суммирующего его опыт и приоритеты в области фотоискусства. Следующий фотоальбом, «Александр Родченко. Революция в фотографии»[21] (2008),

[19] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского книжного искусства, Москва: Издательство: книга. 1989. — 158 с.
[20] Александр Родченко. Фотография – искусство. – Москва: Интеррос. 2006. — 480 с.
[21] Александр Родченко. Революция в фотографии. – Москва: Издательство Мультимедийный комплекс актуальных искусств, Московский Дом фотографии. 2008. — 224 с.

содержит тексты Родченко, хронику его жизни и статью А.Н.Лаврентьева «Александр Родченко: начало фотоавангарда в России». Иллюстративный материал разбит на следующие разделы: фотомонтаж, круг Родченко, эксперименты и ракурсы, репортаж, спорт и цирк. Альбом «Александр Родченко. 1920-1930»[22] (2021) вышел в серии книг Центра фотографии им. Братьев Люмьер, посвященных советским мастерам фотоискусства. В нем представлены знаковые работы Родченко (речь идет о переиздании портфолио мастера, подготовленного наследниками в 1996 г. на основе первой посмертной выставки Родченко в ЦДЖ в 1957 г., подготовленной В.Степановой). Издание снабжено вступительной статьей Е.А.Лаврентьевой и комментариями А.Н.Лаврентьева к фотографиям, где подробно описаны история создания снимка и его технические параметры (камера, объектив).

Среди изданий на китайском языке, следует отметить книгу «Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь, 1917-1946»[23] (1997 г. английское издание, в 2018 г. переведена на китайский язык). Автор Виктор Маглин рассматривает трех мастеров авангарда – Родченко, Эль Лисицкого и Мохой-Надя, дает многогранный анализ их творческих и художественных экспериментов в контексте их представлений об искусстве и дизайне и социально-политической обстановки в рассматриваемый период. В этой работе прослеживается, как эти три художника использовали свои собственные системы дизайна и художественного мышления в области графического дизайна, выставочного дизайна, архитектурного проектирования, фотографии и образования, чтобы внести свой вклад в развитие общества и максимально использовать функциональность искусства и дизайна.

Особую роль в контексте исследования сыграли тексты самого Родченко – дневники, письма, статьи об искусстве фотографии, опубликованные в номерах

---

[22] Карисалова Елена, Григорьева-Литвинская Наталья, Лаврентьева Екатерина. Александр Родченко. 1920 - 1930. Москва: Издательство Центр фотографии им. братьев Люмьер, 2021. — 136 с.

[23] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. — 340 с. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. — 340 p.

журнала «Новый ЛЕФ» за 1927 г., опубликованные первоначально в 1982 г.[24] и переизданные, с включением дополнительных материалов в 1996 г. под названием «Опыты для будущего»[25]. Также, благодаря дневникам Варвары Степановой, становится возможным увидеть процесс становления Александра Родченко как фотографа и художника (Степанова вела архивные записи, фиксировала даты съемки тех или иных сюжетов, составила каталог негативов Родченко). Дневники Степановой были изданы под названием «Человек не может жить без чуда»[26] (1994), под редакцией В. А. Родченко и А. Н. Лаврентьева.

4. Исследования о Лан Цзиншане

В первую очередь, стоит сказать, что Лан Цзиншань привел краткое описание своих ранних работ в изданной им на собственные средства в Шанхае книге «О “композитной фотографии”»[27] (1941). В этой работе Лан впервые дал теоретическое обоснование «композитной фотографии» (*цзицзинь шэин*, кит. 集锦摄影) и разграничил ее от традиционных форм фотографии, введя понятие «композита». «Техники создания композитных изображений Лана Цзиншаня»[28] (1958), это одно из самых подробных и полных введений в композитную фотографию, сделанное самим Лан Цзиншанем, представляет собой краткое введение в композитную фотографию в контексте его работ 1930-х гг. Оно охватывает методы изготовления композитных фотографий, технику, иллюстрированные демонстрации процедур работы, а также обсуждает связь между композитной фотографией и шестью законами китайской живописи Се Хэ[29].В работе «Интерпретация композитной фотографии Лана Цзиншана в современном культурном контексте»[30] (2005) автор Цзинь Цюань подробно

---

[24] Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. Москва: Издательство Советкий художник, 1982. — 224 с.

[25] Родченко А.М. Опыты для будущего. Москва: Издательство ГРАНТЬ, 1996. — 415 с.

[26] Родченко В.А. , Лаврентьев А.Н. Человек не может жить без чуда, Москва: Издательство Сфера, 1994. — 330 с.

[27] Лан Цзиншан. О “композитной фотографии”. Шанхай: авторская печать, 1941. 郎静山. 郎静山集锦照相概要. 上海：作者自印. 1941.

[28] Лан Цзиншан. Техники создания композитных изображений Лана Цзиншаня. Тайбэй: Комитет по проведению Китайской серии в Тайбэе. 1958. — 68 с. 郎静山. 静山集锦作法. 台北：台北中华丛书委员会. 1958. — 68 p.

[29] Се Хэ – известный художник, теоретик живописи V в. Разработал «шесть законов живописи», принципы (или критерии качества оценки произведений) традиционной живописи, которыми руководствовались последующие поколения художников, критиков и любителей китайской живописи.

[30] Джин Цюань. Интерпретация композитной фотографии Лана Цзиншана в современном культурном контексте. Нанкин:

обсуждает концепцию композитной фотографии Лана, детально анализируя его творчество, а также контекст, в котором создавались произведения, идеи, отношение Лана к китайской нации и традиционной культуре. Цзин Цюань глубоко исследует взаимоотношения и общие точки соприкосновения между фотографией Лан Цзиншаня и традиционной китайской эстетикой «замысла и настроения».

Кроме того, стоит упомянуть такие исследования как «Мастер-фотограф Лан Цзиншань»[31](1990) Дин Биньсюаня, сборник «Композитная фотография»[32] (1999) под редакцией Дин Цзуньсиня, опубликованный Чжэцзянским издательством фотографии, сборник «Пикториализм-Композиты-Лан Цзиншань»[33](2004) под редакцией Сяо Юншэна, и, наконец, «Биография Лан Цзиншаня»[34](2012) Чэн Гана. Во всех четырех книгах авторы прибегают к схожему способу организации материала, излагая его хронологически и фокусируясь на развитии фотографической карьеры Лана – от его семейного происхождения до его профессионального пути, взлета к славе и переезда в другие страны – и сопровождая текст описаниями классических произведений Лан Цзиншаня и достаточно прямолинейной трактовкой его творчества.

Новый взгляд на творчество Лан Цзиншаня содержится в книге «Мастер-фотограф Лан Цзиншань»[35] (2003), изданной в Китайской фотопрессе, включающей в себя эссе Чэнь Шэня «Лан Цзиншань и композитная фотография». Чэнь предлагает по-новому рассмотреть композитную фотографию Лана Цзиншана, открывая новое пространство и внося определенный вклад в изучение его фотографического творчества. Это эссе – первое, в котором дается

«Журнал Нанкинского университета искусств(издание по искусству и дизайну)» . 2005-03. С.40-42. 靳泉．在当代文化语境下解读郎静山的集锦摄影. 南京：南京艺术学院学报（美术与设计版). 03-2005. P.40-42.

[31] Дин Бинсюань． Мастер-фотограф Лан Цзиншань. Шанхай: Шанхайское пикториальное издательство, 03-1990. — 43 с. 丁彬萱．摄影大师郎静山．上海：上海画报出版社. 1990-3. — 43 p.

[32] Дин Цзунсинь．Композитная фотография. Ханчжоу: Чжэцзянская фотопресса. 07-1999. — 150 с. 丁遵新．集锦摄影．杭州：浙江摄影出版社. 1999-07. — 150 p.

[33] Сяо Юншэн. Пиктории-Композит-Лан Цзиншань. Тайбэй: Лайон Арт Пресс. 2004. — 202 с. 萧永盛. 画意·集锦·郎静山. 台北：雄狮美术出版社. 2004. — 202 p.

[34] Чэн Ган. Биография Лан Цзиншаня. Нанкин: Народное издательство Цзянсу. 2012. — 169 с. 程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. — 169 p.

[35] Чэнь Шэнь. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. Нанкин: Китайская фотопресса, 2003. — 102 с. 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. — 102 p.

действительно новый взгляд на творчество Лан Цзиншаня, которое обсуждается как с жизненной, так и с творческой точки зрения. Впервые фотография Лан Цзиншаня рассматривается не вертикально (т.е. хронологически), а горизонтально: Чэнь подробно описывает произведения Лан Цзиншаня, разбивая их на шесть категорий – реалистическую фотографию, работы на бумаге, портрет, обнаженную натуру, модернистскую и, наконец, композитную фотографию.

5. Исследования по истории русского авангарда

Труды в области русского авангарда, как русских, так и зарубежных авторов, важны в контексте данного исследования по по пяти аспектам: **первое** – актуальна для изучения сама специфика русского авангарда и конструктивизма в частности; **второе** – имеет несомненное значение обращение к концепции производственного искусства (искусство становится частью окружающего быта и жизни, меняет их, способствует социальному переустройству, воспитанию нового человека и этот момент отражает искусство фотографии); **третье** – фотомонтаж как средство коммуникации, средство агитации и воздействия на общество через фотообраз становится «производным» актуальных направлений фотоискусства, эстетического и социально-политического осмысления задач фотографии; **четвертое** – особую роль сыграли каталоги и концепции последних российских выставок, где было продемонстрировано современное осмысление наследия фотоавангарда; **пятое** – необходимо учитывать разницу восприятия искусства русского авангарда отечественными исследователями и зарубежными, что дает понять анализ публикаций британских и китайских авторов.

Рассмотрим все аспекты по порядку.

Специфика русского авангарда и конструктивизма, в частности отражена в следующих публикациях. Книга Елены Сидориной «Конструктивизм без берегов» [36] (2012) исследует конструктивизм как революционное, многогранное явление. Автор делит повествование на четыре части, каждая из которых посвящена различным аспектам движения, включая его практическую

[36] Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Москва: Прогресс-Традиция, 2012. — 654 с.

направленность и теоретические концепции, такие как тектоника и фактура. Сидорина подчеркивает влияние русской религиозной философии, стремление к синтезу духовного и материального в искусстве, и описывает вклад ключевых фигур, таких как Татлин и Ган, раскрывая значимость конструктивизма в архитектуре, дизайне и театре;

Ирина Азизян в статье «Символизм в авангарде»[37](2003) анализирует связь русского авангарда с символизмом, подчеркивая продолжение традиций, основанных на интуиции и бессознательном для создания новых форм. Она отмечает стремление авангарда к пересозданию жизни через архаику и народные мотивы, а также акцент на форме, связывающий его с конструктивизмом. Русский авангард, по мнению Азизян, отличается утопичностью и теургической миссией, наследуемой от символизма, что проявляется в архитектурных проектах Малевича и Татлина;

В процессе изучения русского авангарда и конструктивизма «Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура» [38] (2013) под редакцией Василия Ракитина и Андрея Сарабьянова, становится необходимым источником для изучения русского авангарда. В ней термин «авангард» ассоциируется с кубофутуризмом, супрематизмом, левым искусством, беспредметным искусством и конструктивизмом. Эти направления предоставляют теоретическую основу для анализа трансформации художественных форм и идей, ключевых для понимания их влияния на социальные и культурные процессы раннего XX века. «Конструктивизм» в энциклопедии объясняется как интеграция искусства с технологией и функциональностью, акцентируя внимание на создании зданий и объектов, которые отражают современные социальные и технические достижения. Это одна из причин, по которой авангард в русском искусстве отличается от авангардных движений в других странах – первый тесно связан с

[37] Азизян И. А. Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. — М.: Наука (издательство), 2003 (Серия: Искусство авангарда 1910—1920-х годов). — С.23-33.
[38] Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. — М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013.

революционными социальными и политическими изменениями.

Концепция производственного искусства отражена в трудах Селима Хан-Магомедова, написавшего множество книг и статей, многие из которых стали фундаментальными в изучении русского и советского модернизма. В его книге «Пионеры советского дизайна» [39] (1995) он изучает производственное искусство как новаторское явление в культурной практике XX века, возникшее на стыке искусства и индустрии. Это направление характеризуется отказом от декоративизма и акцентом на функциональности, с целью интеграции художественных методов в массовое производство. Производственное искусство формировалось как ответ на социальные нужды социалистического общества, играя ключевую роль в создании нового быта и служа инструментом идеологического воспитания и пропаганды, отражая ценности коллективизма и социалистического прогресса; кроме того, Хан Магомедов является автором первой монографии о ВХУТЕМАСе – «ВХУТЕМАС. Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920-1930. Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль» [40] (1995), где подчеркивает, что производственное искусство было направлено на переосмысление роли художника как «организатора» создания функциональных объектов. Оно включалось в учебные программы, особенно на текстильном, металлообрабатывающем и деревообделочном факультетах, где дизайн сочетался с эстетикой. Однако возникшие споры между сторонниками производственного искусства и станкового искусства отражали конфликт между художественными и утилитарными целями, что в итоге ослабило его позиции и затруднило развитие;

Статья Александра Лаврентьев «Керамический факультет ВХУТЕМАСа: творческая среда единомышленников и проблемы “производственного искусства”» [41] (2020) исследует, как керамический факультет ВХУТЕМАСа

[39] Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт, 1995. – 424 с.
[40] Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920—1930. Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль. В 2 кн.— М.: Ладья, 1995. – 488 с.
[41] Лаврентьев А. Н. Керамический факультет ВХУТЕМАСа: творческая среда единомышленников и проблемы

демонстрирует концепцию «производственного искусства» через стандартизацию и функциональный дизайн. Описываются эксперименты студентов с геометрическими, сочетающими утилитарность и эстетику.

Идеи фотомонтажа как средства коммуникации, средства агитации и воздействия на общество через фотообраз отражены в публикациях непосредственных создателей фотомонтажа в СССР, например, Густава Клуциса («Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Сборник статей объединения “Октябрь”», 1931, где печатается его статья «Фотомонтаж как новый вид агитационного искусства»).

Идеи киномонтажа представлены в трудах Льва Кулешова. Лев Кулешов - родоначальник концепции «эффекта Кулешова», которая оказала большое влияние на развитие кинотехнологий. Его статья «Монтаж»[42](1922) анализирует фотомонтаж как техническое и психологическое явление 1920-х годов. Он излагает, как монтаж влияет на восприятие, позволяя манипулировать временем и пространством для создания сложных, убедительных изображений. Кулешов показывает, как фотомонтаж может создавать иллюзорные реальности, влияющие на зрителя и используемые в агитации и формировании общественного сознания. Это делает фотомонтаж не только артистическим инструментом, но и мощным средством социального воздействия;

В книге «Искусство кино (Мой опыт)»[43](1929) Кулешов развивает теорию монтажа как основного выразительного средства в кинематографе, утверждая, что монтаж формирует уникальное восприятие содержания и эмоций сцен. Он демонстрирует, как контекстуальная организация кадров позволяет зрителю придавать им смыслы, создавая новую реальность независимо от качества отдельных кадров. Кулешов подчеркивает роль реальных объектов в усилении достоверности изображения и выделяет важность осмысленной организации материала, основываясь на анализе восприятия. Книга отстаивает отличие кино

«производственного искусства» / А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2020. – № 1-2. – С. 12-24.

[42] Кулешов Л.В. Монтаж. – Кино-фот №3, 1922. С.11-12.

[43] Кулешов Л.В. Искусство кино (Мой опыт). – М.: Теа-кинопечать, 1929. – 153 с.

от театра и художественной условности, предлагая уникальный язык кино, основанный на реальности и монтажных приемах. Киномонтаж и фотомонтаж оказывали друг на друга непосредственное влияние.

Среди современных отечественных исследователей необходимо выделить следующих. Андрея Фоменко и его книгу «Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фотография» (2007) [44], где автор описывает фотоавангард как неотъемлемую часть «производственного искусства». Фоменко выделяет эстетические модели, сформированные на основе фотографии (фотомонтаж, моментальное фото, фотосерия, фотофреска), рассматривая их в связи с производственным искусством. Он изучает развитие фотографии как художественного средства, и описывает ее переосмысление фотографами-авангардистами, которые увидели в ней способ отображения реальности, недоступный традиционным искусствам. Александр Лаврентьев в книге «Лаборатория конструктивизма»[45] исследует влияние конструктивизма на графический дизайн 1920-х гг., а также на образовательные практики ВХУТЕМАСа. В разделе «Фотомонтаж» подчёркивается его ключевая роль в развитии советского дизайна, представляя этот метод как важный инструмент для художников, что делает раздел особенно подходящим для использования в качестве учебного материала. Е.Лаврентьева в статье «Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа» (2024) [46] проводит аналогии между принципами фотомонтажа, заложенными в 1920-1930-е гг. и актуальными мультимедийными практиками.

Примечательна биография Клуциса (автор С.О. Хан-Магомедов) «Густав Клуцис» [47] (2011), где на примере конкретного художника-изобретателя

---

[44] Фоменко А. Н. Монтаж, фактография, эпос : производственное движение и фотография. Санкт-Петербург : изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. – 374 с.

[45] Лаврентьев А Н. Лаборатория конструктивизма: Опыты графического моделирования: Учебно-методическое пособие по истории графического дизайна. Москва: Грант, 2000. – 256 с.

[46] Журнал ВШЭ по искусству и дизайну, № 1 (1) 2024. https://art-journal.hse.ru/issue-1-2024/ekaterina-lavrentieva_aleksandr-rodchenko-gustav-klucis-el-lisickij-prostranstvennyj-fotomontazh-kak-analog-sovremennyh-media

[47] Хан-Магомедов С.О. Густав Клуцис. М.: С.Э.Гордеев, 2011. – 159 с.

проанализированы способы внедрения фотографии в конструктивисткую идеологию. Клуцис соединял технические новации с художественными решениями, что позволяло ему создавать мощные визуальные метафоры, глубоко укоренённые в политическом контексте своего времени;

Особую роль в данном блоке играет книга британского искусствоведа Доны Адес, материал к которой автор начала собирать в первой половине 1970-х. Советский фотомонтаж показан в контексте развития европейского фотомонтажа. Исследование Доны Адес является частью особого тренда в британской культуре 1970-х гг., возникшего на волне протестных настроений среди молодежи (эстетика советской революционной культуры осмыслялась как синоним борьбы с мировой авторитарной политикой). В книге «Фотомонтаж»[48](1976 г. первое английское издание, в 2023 г. переведена на русский язык), Дон Адес исследует двойную роль фотомонтажа – как художественной инновации и социально-политического инструмента. В исследовании прослеживается его развитие от ранних фотографических экспериментов до ключевого места в таких движениях, как дада, конструктивизм и сюрреализм. Адес подчеркивает его техническое разнообразие и способность к подрывной критике, особенно в политической пропаганде;

Каталоги и концепции последних выставок также отражают далеко идущее влияние авангарда и его переосмысление в контексте развития современной актуальной культуры. Выставка «Логос: Голос конструктивизма» [49] (2023) демонстрирует исследовательскую ценность, реконструируя контекст 1920-1930-х годов через экспозиционные решения, включающие агитационные плакаты, кинотитры и радиотрансляции. Презентация объединяет визуальные и звуковые формы слова, показывая влияние русских футуристов и методы фотомонтажа. Как указано в каталоге, конструктивизм «пережил и политические утопии, и переход от индустриальной

[48] Дон Адес. Монтаж / Перевод: Наталья Решетова. – М: Ад Маргинем пресс. 2023. – 232 с.
[49] Логос: голос конструктивизма : Каталог выставки. – Москва : Зотов-центр, 2023. – 340 с.

к постиндустриальной культуре, все еще оставаясь для нас тонкой линией горизонта единства эстетических и политических возможностей»[50].

Каталог выставки «Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве»[51] (2019) примечателен тем, что авторы-составители (А.Лаврентьев и Е.Лаврентьева) группируют материал не по жанровой принадлежности работ, а исходя из ключевого композиционного (структурного) элемента, объединяющего метода – линия, плоскость, круг, работа с пространством. Таким образом, в разделах соседствуют живописные, графические работы, объекты дизайна и фотографии Родченко, демонстрируя единство и универсальность проектного метода, позволяя в том числе обозначить и статус фотографии в творческой системе Родченко. Она становится кульминацией идей по продвижению новаторского взгляда на искусство, визуализирует как нестандартная точка зрения (ракурс) меняет образ реальности и дает нетривиальное решение задачи.

Следующие **работы, опубликованные на английском и китайском языках, представляют фактор осмысления истории русского авангарда зарубежными исследователями.** Первопроходцем стала Камилла Грей – британский историк искусства, внесшая вклад в популяризацию русского авангарда в 1960-е годы. Её книга «Великий эксперимент: Русское искусство 1863-1922» [52] (1962 г. английское издание) стала, фактически первым масштабным изданием о русском авангарде. Через исследование русского искусства 1863-1922 годов автор раскрывает эволюцию движения, обусловленную общественными потрясениями и художественными новациями. Подчеркивает двойственность между социальной утилитарностью искусства и его абстрактностью, анализируя взаимодействие традиций и модернизма. Это дает возможность понять, как русские художники в эпоху революционных изменений сочетали национализм и интернационализм. Книга Камиллы Грей,

---

[50] От кураторов. Каталог выставки «Логос/голос конструктивизма». М.: Центр Зотов, 2023. С.7

[51] Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва., 2019. – 215 с.

[52] Камилла Грей. Великий эксперимент : Русское искусство 1863-1922. Лондон: Thames & Hudson Ltd. 1962. – 324 с.

ставшая настольной для профессионального круга советских искусствоведов в 1970-1980-е переведена на русский язык (издательство V-A-C Press, 2024).

Джон Боулт примечателен тем, что перевёл документы (статьи художников) на английский язык и опубликовал их. Он был одним из первых англоязычных авторов, наряду с Камиллой Грей, кто начал писать об авангарде в 1960-е годы и открыл это направление для западной аудитории. Его «Русское искусство авангарда: теория и критика 1902-1934» [53] (1976г. английское издание), представляет собой обширную коллекцию ключевых документов и теорий русского авангарда начала XX века, исследует связь между искусством и революцией. В книге рассматриваются такие направления, как символизм, супрематизм, неопримитивизм и конструктивизм, с включением текстов и манифестов Малевича, Татлина, Родченко и других. На русском языке была опубликована его книга «Бегство форм: русское искусство начала XX века»[54];

Кристина Лоддер специализируется на русском конструктивизме и авангарде и является автором большого количества статей и книг на английском языке на эту тему, способствуя пониманию Западом развития русского модернистского искусства. В книге «Русский конструктивизм» [55] (1983г. английское издание) она исследует трансформацию русского авангарда после 1917 года, сосредотачиваясь на отказе от индивидуалистического искусства в пользу промышленного и коллективного производства. Лоддер акцентирует внимание на дебатах о производственном искусстве в революционное общество, предлагая концептуальную основу для понимания новаторских идей авангарда как идеологических и материальных откликов на социальные изменения.

Среди китайских авторов следует выделить Си Цзинчжи – исследователя истории искусства, специализирующуюся на истории русского и советского искусства, а также авангарда после Октябрьской революции; она заложила основы китайских исследований истории русского искусства. В книге «История

---

[53] Боулт Джон Эллис. Русское искусство авангарда: теория и критика 1902-1934. Нью-Йорк: Викинг Пресс. 1976. —360 с.
[54] Боулт Джон Эллис. Бегство форм: русское искусство начала XX века в 2-х томах. Москва: Глобал Эксперт энд Сервис Тим. 2023. — 920 с.
[55] Кристина Лоддер. Русский конструктивизм. Нью-Хейвен: Издательство Йельского университета, 1983. — 328 с.

русского и советского искусства»[56](2000г. китайское издание) с социальной и исторической точки зрения рассматривается процесс эволюции российского и советского искусства. Автор подробно анализирует развитие искусства от передвижников до возникновения и расцвета авангарда, а также глубоко исследует становление социалистического реализма и его художественные особенности. Особое внимание уделяется взаимодействию художественного творчества с социально-политической и культурной средой, что позволяет раскрыть динамическое соотношение между национальными и модернистскими аспектами российского искусства.

Диссертация Го Хунмэй «Русское авангардное искусство и его местные культурные ресурсы» [57] (2004г. китайское издание) исследует связь между искусством авангарда и российской культурной традицией. Автор начинает с анализа отношений авангарда с западноевропейским модернизмом и советской властью, уделяя особое внимание влиянию православных икон и народного художественного творчества на развитие авангардного искусства. Работа предлагает новый взгляд на национальные и модернистские аспекты русского авангарда, что способствует более глубокому пониманию его сущности.

6. Исследования о китайской живописи

Как для китайских исследователей, так и русских, важнейшей книгой в этом блоке является трактат Ван Гая «Слово о живописи из сада с горчичное зерно»[58] (1679-1818 гг.). Трактат создавался многими авторами разных поколений, в течение столетий добавлявших каждый свое, но не субъективно (что обычно для западноевропейского искусства), а по принципу «особенное-общее». В нем раскрывается эзотерический смысл и основные эстетические категории традиционного искусства Китая, особенности национальных школ искусства живописи.

---

[56] Си Цзинчжи. История русского и советского искусства. Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительного искусства. 2000. — 511 с. 奚静之. 俄罗斯和苏联美术史. 天津：天津人民美术出版社. 2000. — 511 p.

[57] Го Хунмэй. Русское авангардное искусство и его местные культурные ресурсы. Пекин: Китайская академия искусств. 2004. — 53 с. 郭宏梅.俄罗斯先锋派艺术及其本土文化资源. 北京：中国艺术研究院. 2004. — 53 p.

[58] Ван Гай. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Перевод: Евгения Владимировна Завадская. – М.: Наука, 1969. — 518 с.

Автор работы «Стилистические особенности традиционной китайской живописи»[59](1978), Пань Тяньшоу сам был художником-мастером традиционной китайской живописи. В тексте автор кратко описывает семь характеристик традиционной китайской живописи, в том числе затрагиваются проблемы формы, материалов, техник владения кистью и т.д., а также говорит о уникальной перспективе, свойственной китайской живописи. В заключительной части работы Пань Тяньшоу приводит свои собственные произведения китайской традиционной живописи. Российский исследователь Надежда Анатольевна Виноградова в своей работе «Китайская пейзажная живопись» [60] (1972) на отдельных примерах подробно анализирует приемы и средства художественного выражения традиционной китайской пейзажной живописи, уделяя внимания роли экспрессии, аллегории и отношений между человеком и природой.

7. Исследования о пикториальной фотографии

Государственная Третьяковская галерея опубликовала альбом «Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма»[61](2021) приуроченный к прошедшей в галерее одноименной выставке 2021 года. Показывая фотоработы одного из самых значительных представителей пикториальной фотографии 1920-х и 1930-х годов, Николая Андреева, и его творческих приемов, в альбоме также рассказывается о его достижениях на российских и международных фотографических выставках. «Тихое сопротивление. Русская пикториальная фотография 1900-1930-х»[62](2005), каталог одноименной выставки 2010 года в Мультимедиа Арт Музее в Москве, содержит фотографии Алексея Мазурина, Александра Гринберга, Юрия Еремина, Василия Улитина и Александра Родченко. В текстовой части альбома частично описывается развитие русской пикториальной фотографии и трудности, с которыми столкнулись пикториалисты в 1930-х годах. В работе «Исследование представления

[59] Пань, Т. Стилистические особенности традиционной китайской живописи. / Пань Тяньшоу. – Шанхай: Журнал «Изобразительное искусство», 1978. — 16-36 с. 潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 上海: 美术. 1978. —16-36 p.
[60] Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. Москва: Изобразительное искусство, 1972. — 160 с.
[61] Государственная Третьяковская галерея. Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма. Москва: 2021. — 176 с.
[62] Каталог выставки. Мультимедийный комплекс актуальных искусств. Тихое сопротивление: русский пикториализм 1900–1930-х гг. — Москва, 2007. — 192 с.

традиционных китайских культурных символов в пикториальной фотографии»[63] (2016) китайский исследователь Тан Ся берет и анализирует репрезентацию традиционных символов китайской культуры в пикториалистической фотографии под разными углами зрения. Прибегая к приему аналитической деконструкции, Тан Ся рассматривает, как традиционные символы китайской культуры трактуются в ранней китайской фотографии, разбирая конкретно 14 работ разных фотографов – Ли Гошэна, Чэнь Фули и Лан Цзиншаня.

***8.* Исследования, затрагивающие эстетику «нового видения» и формулирующие специфику языка фотоавангарда**

«Фото-глаз» Франца Роха, «Живопись или фотография» Ласло Мохой-Надя, «Вот идет новый фотограф!» Вернера Граффа —публикации непосредственных свидетелей и участников процесса формирования фотоавангарда, которые являются важными исследованиями для осмысления концепции «нового видения». Для альбома «Фото-глаз»[64] (1929) немецкий критик и фотограф Франц Рох отобрал 76 снимков как примеры «нового видения» в фотографии, новой визуальной культуры, новых медиа, новых принципов коммуникации. В книге «Живопись или фотография»[65] (1925 г. немецкое издание, 1929 г. переведена на русский язык), Ласло Мохой-Надь демонстрирует ключевые принципы «нового видения», которые переосмысливают визуальное искусство в контексте современных технологий, подчеркивая механическую точность и уникальные оптические эффекты фотографии. Обсуждаются кинетические формы и перспективы механического воспроизводства произведений, связанные с влиянием техники на восприятие и эстетические функции изобразительных искусств. Книга-альбом «Вот идет новый фотограф!»[66] (1929г. немецкое издание) Вернера Граффа была опубликована одновременно с проведением выставки

---

[63] Тан Ся. Исследование представления традиционных китайских культурных символов в пикториальной фотографии. Янчжоу: Янчжоуский университет, 2016. — 73 с. 汤霞. 画意摄影对中国传统文化符号的呈现研究. 扬州：扬州大学, 2016. — 73 p.

64 Франц Рох. фото-глаз. Берлин: издательство эрнст васмут тюбинген. 1929. — 98 с.

[65] Ласло Мохой-Надь. Живопись или фотография. Москва: Акционерное издательское общество «Огонек». 1929. — 87 с.

[66] Графф В. Вот и новый фотограф!. Берлин: издательство Герман Рекендорф. 1929. — 126 с.

«Фильм и фото» (Штутгарт, 1929 г.). В книге утверждается, что необходимо переориентировать фотографическое видение, отказавшись от ранее применявшихся условностей, касающихся кадрирования изображения и расположения камеры. В качестве примеров автор приводит работы других художников, а также свои собственные эксперименты;

«Фильм и фото»[67] (1929г. немецкое издание) в Штутгарте – важная выставка в свете нового видения, а ее каталог включает ряд эссе, анализирующих технику и развитие. Акцент сделан на экспериментах, расширяющих визуальный язык и представляющих реальность новым, инновационным способом. Подчеркивается, что фотография и кино являются независимыми формами искусства. Теории, такие как теории Вертова и Эйзенштейна, определяют кино как средство социальной и культурной трансформации;

Диссертация Андрея Фоменко «Эстетика советского фотоавангарда 1920 - 1930-х годов»[68](2006) рассматривает советский фотоавангард 1920–1930-х годов как инструмент перехода искусства к производственно-утилитарной функции, интегрированной в социалистическое строительство. В центре внимания – фотомонтаж, моментальный снимок, фотосерии, позволявшие документировать и трансформировать реальность. Фотоавангард становится медиумом пропаганды и просвещения, отражая диалектику между механизацией искусства и социальными преобразованиями.

Е. Лаврентьева в статье «Александр Родченко: “объектив фотоаппарата – зрачок культурного человека в социалистическом обществе” »[69](2025) в рамках концепции «нового видения» описывает ключевые аспекты визуальной системы Родченко и его фотографических экспериментов. О.Н. Аверьянова в диссертации «Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду» [70] (2021) рассматривает трансформацию фотографии в контексте

---

[67] Фильм и фото: Каталог выставки. – Штутгарт: Немецкий Веркбунд, 1929. — 80 с.

[68] Фоменко, А. Н. Эстетика советского фотоавангарда 1920 -1930-х годов : специальность 09.00.04 "Эстетика" : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2006. – 208 с.

[69] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.

[70] АверьяноваО. Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду : специальность

модернизма через призму творчества Ман Рэя, подчеркивая роль фотографии как медийного искусства. И анализируется, как фотография, выходя за рамки простого документирования, становится инструментом культурной идентичностию.

Целью исследования является комплексное изучение новаторского фотоискусства России и Китая в лице Александра Родченко и Лан Цзиншаня в различных социально-политических и культурных контекстах двух стран в 1920-1930-х гг., а также последующее выявление особенностей языка фотоавангарда, характерных для России и Китая через анализ и сопоставление приемов и методов работы двух конкретных авторов.

В соответствии с целью исследования поставлены следующие **задачи**:

1. Выявить специфику направлений развития фотоискусства СССР и Китая в контексте становления и развития визуальных коммуникаций и печатных медиа.
2. Обозначить роль авторской художественной системы в формировании языка фотоавангарда (на примере работ Александра Родченко и Лан Цзиншаня).
3. Определить ведущие приемы языка фотоавангарда, исходя из социокультурного контекста СССР и Китая, расширив границы данного понятия, основываясь на принципе технического и художественного эксперимента.

Объект исследования. Художественный язык фотоавангарда 1920-1930-х гг. (на примере работ Александра Родченко и Лан Цзиншаня)

Предмет исследования. Специфика формирования визуального языка фотоавангарда в контексте эстетических, коммуникативных, социально-исторических и культурологических факторов. Особенности развития фотоискусства в России и Китае в 1920-1930-е гг.

Географические рамки исследования ограничиваются Россией и Китаем, косвенно затрагивается искусство Германии и Японии.

Хронологические рамки исследования. Основное внимание уделяется

17.00.04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура" : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Аверьянова Ольга Николаевна, 2021. – 598 с.

фотографии 1920-1930-х годов, но также рассматриваются искусство других художественных движений или более ранних периодов, оказавшее влияние на предмет исследования.

Теоретическая значимость исследования. Данная работа расширяет спектр исследований, затрагивающих как историю фотографии первой трети XX в. (точнее – до конца 1930-х гг.), так и формирование нового языка визуальной коммуникации на основе фотомонтажа в контексте социокультурного развития советской России и Китая в указанный период. Впервые в русскоязычном искусствознании понятие «язык фотоавангарда» анализируется в контексте отношений советской и китайской фотографии первой трети XX в. Подобный ракурс темы позволяет расширить границы понятия за счет введения в научный оборот нового для русскоязычного искусствознания материала – фотографического наследия Лан Цзиншаня и тем самым подтвердить и универсальность понятия, и присутствие в языке фотоавангарда специфических черт, несущих отсылку к национальным ценностям конкретной культуры.

Практическая значимость исследования. Результаты данного исследования призваны стать основой практических и лекционных занятиях по искусству фотографии, отправной точкой для проектной практики, фотографических или графических экспериментов в рамках широкого спектра образовательных программ в области графического дизайна и современного искусства. Могут быть применены в кураторской практике при подготовке тематических фотографических выставок. Материалы исследования обладают методической ценностью и могут быть включены в рабочие программы и учебные планы профильных дисциплин, использованы при подготовке лекций, спецкурсов, семинаров по русской и китайской культуре и фотографическому искусству.

Методологическая основа исследования

Для исследования темы в диссертации используется комплексный подход, сочетающий общенаучные и специальные искусствоведческие методы исследования:

1) Сравнительный анализ: анализ истории, художественных движений России и Китая одного периода, сопоставление конкретных работ Родченко и Лан Цзиншаня с целью выяснения сходств, различий и взаимоотношений между русским и китайским фотоавангардом на примере А. Родченко и Лан Цзиншаня;
2) Анализ источников: исследование художественных произведений современников Родченко и Лан Цзиншаня, соответствующей исследовательской литературы и т.д., с целью анализа творческого процесса, контекста и того, как их работы оценивались современниками;
3) Иконографический анализ: интерпретация символизма и скрытых смыслов в произведениях, которая осуществляется через анализ различных элементов в работах Родченко и Лан Цзиншаня, основанный на русской и китайской иконографии и семиотике 1920-х и 1930-х гг.;
4) Стилистический анализ: анализ художественных приемов, подходов, цветов, форм и композиций произведений Родченко и Лан Цзиншаня с целью выявления их особенностей и характерных признаков, эволюции их стилей и их влияния на другие произведения;
5) Иконологический анализ: описание исторических, религиозных, философских и социокультурных аспектов России и Китая на основе сохранившихся работ и текстов 1920-1930-х годов с целью выявления основных черт и выразительных средств избранных фоторабот 1920-1930-х годов, включая работы Родченко и Лан Цзиншаня.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Позиционирование авангардной фотографии как нового средства коммуникации способствовало рождению межкультурного визуального языка и заложило основу современной фотографической эстетики.

2. Творческий метод Лан Цзиншаня представляет собой форму культурного диалога, исследующую сохранение и передачу местной культуры под влиянием глобализации, отражая адаптацию и изменение традиционной культуры в современном контексте.

3. Творческий метод Родченко подчеркивает практическую роль искусства

в обществе, стремясь к тому, чтобы визуальный язык активно участвовал в трансформации социальных структур. Его подход отражает модернистскую идею объединения искусства и техники, направленную на создание произведений, способных отражать и влиять на реальность.

4. Трактовка понятия «язык фотоавангарда» создаёт новую визуальную идиому, отражающую современные влияния. Осмысленная с точки зрения национальных аспектов модернизации (Китай), она укоренена в уникальном культурном контексте местности, переосмысливает местные культурные символы, философские идеи и визуальные традиции.

5. Конструктивная основа языка фотоавангарда формирует экспериментальное пространство, где абстрактные идеи переходят в материальную форму - фотографическое изображение (теоретические принципы авангарда фиксируются в конкретной художественной форме).

6. Фотомонтаж создается как визуальный текст, где отдельные элементы изображения получают новые смыслы посредством их острого сопоставления друг с другом. Таким образом, став инструментом для фиксации реальности, фотомонтаж также превращается в художественное средство для визуальной реконструкции и переосмысления действительности.

Результаты исследования

1. Для мировой культуры первой трети XX в. фотография становится ключевой формой социальной коммуникации, развиваясь как новое медиа на стыке универсальных тенденций (модернизм) и уникальных традиций национальной культуры.
2. Фотография как основное средство передачи сообщения и формирования общественного мнения, в 1920-1930-е гг. развивается также и в совокупности с печатными медиа, следуя запросам культурно-просветительской, агитационно-массовой и рекламной индустрии. Данный момент можно назвать характерным как для СССР, так и для Китая.
3. Важную роль в формировании авторской позиции фотографа играет как

социальная среда, так и доминирующий художественный контекст: фотография как искусство в этом случае становится продуктом соединения социальной и художественной задач, что демонстрирует анализ и сопоставление творческого наследия Александра Родченко и Лан Цзиншаня.

4. Особый контекст фотографии как искусства складывается благодаря деятельности профессиональных сообществ, выступающих в качестве дискуссионных площадок или организаторов выставок. В СССР в 1920-1930-е гг. такими площадками являлись журналы «Новый ЛЕФ», «Советское кино», «Советское фото», фотосекция группы «Октябрь», Профсоюз фото и киноработников, в Китае – сообщество черно-белой фотографии, Гуанше, Хуаше, и журналы «Журнал китайской фотографии»、«Летящий орел»、«Тянь Пэн».
5. «Новое видение» как переосмысление фотографом оптических и технических возможностей камеры, сознательное обращение к методам съемки, реконструирующим и трансформирующим действительность, способствует сложению новой идеологии восприятия реальности, а также формированию новой социальной реальности.
6. Язык фотоавангарда опирается на инструментарий и принципы «новой вещественности», «прямой фотографии» и «нового видения». В контексте соотношения данных понятий фотоавангард трактуется как понятие, объединяющее эксперименты в области фото и кино языка конца 1910-х - конца 1930-х гг., а новое видение – как результат применения новых методов съемки (ракурс, оптические искажения) и способов обработки полученного изображения (фото и кино монтаж) к документированию реальности. Само понятие документирования реальности может быть воспринято двояко – как истинно документальная съемка (фиксация фактов действительности), так и в качестве метода переосмысления реальности, воссоздания субъективной реальности художественного образа, наблюдаемого фотографом единолично.
7. Язык фотоавангарда складывается на основе эксперимента художественного и технического. Под экспериментом художественным понимается как влияние на искусство фотографии практик модернизма, так и соединение сложившихся в

рамках искусства фотографии отдельных направлений (пикториализм) с радикальными «классическими» приемами фотоавангарда. К элементам языка фотоавангарда относят: ракурсные точки съемки, абстрагирование реальности путем ее оптической трансформации, выбора максимально приближенной точки съемки или кадрировки изображения, фотомонтаж. Язык фотоавангарда не только переосмысляет реальность согласно новым идейным и социальным установкам, но и способствует формированию отношения к действительности посредством «новой оптики».

8. Фотомонтаж представляется собой «лексическую» конструкцию, где соединение отдельных элементов в общую идейно и сюжетно осмысленную композицию становится формой «пересборки» реальности, позволяющей расставить необходимые акценты. Фотомонтаж, как метод и техника является элементом языка фотоавангарда. Однако, как многосоставное медиа, строясь на основе выразительных приемов фотоавангарда, тем самым в ряде случаев становится их перечислением – своего рода тезаурусом фотоавангарда (прежде всего в рамках многостраничных изданий).

Гипотеза исследования

Язык фотоавангарда как актуальное средство коммуникации и инструмент для формирования нового мировоззрения («нового видения») не ограничивается радикальными приемами фотографов-модернистов и конструктивистов, а объемлет и иные практики (в частности, пикториализм в его соединении с характерным тезаурусом фотоавангарда). Язык фотоавангарда сформировался не только на основе коллективных ценностей, но индивидуальных опытов и мировоззрений. Под индивидуальным понимается не только авторская художественная программа (творческий метод и ключевые профессиональные задачи), но и национальный компонент, традиционное культурное наследие. Язык фотоавангарда и над-национален, и в то же время уникален, поскольку формируется и в контексте национального культурного кода, что особенно явственно прослеживается на примере китайской истории фотографии первой половины XX века. Модернизм в фотоискусстве Китая имел свою специфику,

которая основана на национальной идентичности. Модернизм развивался в неотрывной связи с национальными традициями, эта тенденция взаимодействия универсального и национального продолжает оставаться актуальной и сегодня и может стать основой для современного развития визуальной культуры.

Апробация исследования

Отдельные положения диссертационного исследования изложены в 17 публикациях, 6 из которых размещены в изданиях, входящих в перечень рецензируемых научных журналов, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

1. К вопросу о возникновении понятия «пикториальная фотография». Пикториальная фотография в России, основные этапы и пути развития («ВЕСТНИК РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА» №3-3/2023 –С. 150-174.). В соавторстве с Е.А.Лаврентьевой.

2. Традиционная живопись и мировоззрение Китая в контексте фотоискусства 1930-х годов («Дом Бурганова. Пространство культуры» №2/2024 –С. 44-55.) .

3. Фотографическая культура как отпечаток времени: сравнительное исследование русского пикториализма и фотоискусства Лан Цзиньшаня («ВЕСТНИК РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА» №1-2/2024 –С. 356-364.).

4. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии («ВЕСТНИК ГГУ» №6/2024 – С. 361-376.).

5.Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий («ВЕСТНИК РГХПУ ИМ. С.Г. СТРОГАНОВА» №1-2/2025 –С. 183-197.). В соавторстве с Е.А.Лаврентьевой.

6. Отличительные черты языка фотоавангарда. К вопросу о расширении границ данного понятия.(Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.018.). В соавторстве с Е.А.Лаврентьевой.

Часть материалов диссертации изложена в ряде докладов на международных конференциях, проходивших в России и Китае, всего 11 публикаций:

1. Пространственные эксперименты Эля Лисицкого и их влияние на преподавание в ВХУТЕМАСе. Международный симпозиум «От ВХУТЕМАСа к видению будущего» . Публикация статьи: Сюй Цзинчжу. Влияние пространственных экспериментов Эль Лисицкого на педагогику ВХУТЕМАСа //Международный онлайн симпозиум «От ВХУТЕМАСа к видению будущего». Китайская академией искусств, 2022. – С. 343-350. (2022, Ханчжоу).

2. Искусство инсталляции в цифровую эпоху: от традиционной инсталляции к цифровой интерактивной инсталляции. Международная научно-практическая конференция «Медиаискусство - XXI век. генезис, художественные программы, вопросы образования» . Доклад и публикация статьи: Сюй Цзинчжу. Искусство инсталляции в цифровую эпоху: от традиционной инсталляции к цифровой интерактивной инсталляции // Медиаискусство - XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования : Международная научно-практическая конференция, Москва, 01–03 ноября 2022 года. – Москва: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2023. – С. 337-346. (2022, РГХПУ).

3. Синтез традиционного и современного: художественный язык фотографии Лан Цзиншан. Международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна». Доклад и публикация статьи: Сюй Цзинчжу. Синтез традиционного и современного: художественный язык фотографии Лан Цзиншан // Международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна», Москва, 26–28 апреля 2023 года. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2024. – С. 422-429. (2023, ГИИ).

4. Развитие традиционной китайской эстетики в области фотографии. Всероссийская научно-практическая конференция в рамках Всероссийского форума молодых исследователей «Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века» . Публикация статьи: Сюй Цзинчжу. Развитие традиционной китайской эстетики в области фотографии // ДИСК-2023 : Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной

культуры XXI века", Москва, 14–17 ноября 2023 года. – Москва: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2023. – С. 251-253. (2023, Москва).

5. Художественный язык российского конструктивизма: Александр Родченко и его авангардная фотографическая эстетика. 15-й форум аспирантов по академическому дизайну (Университет Цинхуа) «Дизайн: технология и культура». Доклад. (2023, Пекин).

6. Пространственное напряжение фотографического языка Александра Родченко. Международный форум аспирантов по искусствоведению Пекинского университета «Между и за пределами». Доклад и публикация статьи: Сюй Цзинчжу. Пространственное напряжение фотографического языка Александра Родченко // Международный форум аспирантов по искусствоведению Пекинского университета «Между и за пределами», Пекин, 01–03 сентября 2023 года. – Пекин: Пекинский университет, 2023. – С. 163-175. (2023, Пекин).

7. Художественное мышление А.М. Родченко в контексте образования в области цифрового медиаискусства в Китае. Первый российско-китайский форум «Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века». Доклад и публикация статьи: Сюй Цзинчжу, Е. А. Лаврентьева Художественное мышление А.М. Родченко в контексте образования в области цифрового медиаискусства в Китае // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века: Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва : Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2024. – С. 367-369. (2024, Москва).

8. Традиции модернизма в современном китайском фотоискусстве. V-я Международная научная конференция «Современное искусство Востока: поводы для рефлексии». Доклад. (2024, Москва).

9. Механизмы языка в контексте нового видения: пространственные эксперименты Александра Родченко. Международный симпозиум «Монтаж:

Иллюзия за иллюзией» к выставке «Фотомонтаж. Диалектика чувствительности». Механизмы языка в контексте нового видения: пространственные эксперименты Александра Родченко // Международный симпозиум «Монтаж: Иллюзия за иллюзией». Китайская академией искусств, 2025. Доклад (2025, Ханчжоу).

10. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня. СНК–2025: LXXV Международная студенческая научная конференция Московского Политеха. Доклад и публикация статьи: Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // СНК–2025: материалы LXXV Международной студенческой научной конференции Московского Политеха. – Москва: Московский Политех, 2025. – С. 545–553. (2025, Москва).

11. Прагматика авангарда: Александр Родченко, ВХУТЕМАС и реализация производственного искусства. Международный молодёжный научный форум «Ломоносов-2025». Доклад и электронная публикация: Пэн Вэй, Сюй Цзинчжу. Материалы Международного молодёжного научного форума «Ломоносов-2025» / Отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, Е. И. Зимакова. [Электронный ресурс]. – Москва: МАКС Пресс, 2025. ISBN 978-5-317-07418-0 (2025, Москва).

12. феномена «подражание живописи фотографии» в агитационных плакатах СССР и Китая. IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025». Публикация тезыси: Сюй Цзинчжу. Трансформация фотографического языка: исследования феномена «подражание живописи фотографии» в агитационных плакатах СССР и Китая // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025»: Сборник научных трудов. – Москва : Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2025. – С. 98–99. (2025, Москва).

13. От инструмента к сущности: дисциплинарное становление фотографии в БАУХАУЗе. VI научно-практическая конференция «Образовательные

программы в сфере дизайна. Проектная деятельность» (Российская академия художеств). Доклад. (2025, Москва).

14. Отличительные черты языка фотоавангарда. К вопросу о расширении границ данного понятия. Конференция «Феномен художественной школы в изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне» (Российская академия художеств). Доклад и публикация статьи: Сюй Цзинчжу, Лаврентьева Е.А. Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.018.

15. Строгановская школа как мост для российско-китайского художественного обмена: культурная трансмиссия и конструирование знания. Международная научная конференция «Строгановская школа в истории мировой и российской культуры. 200-летие РГХПУ им. С.Г. Строганова. (1825-2025)», Москва, 13–15 ноября 2025 г. Доклад. (2025, Москва).

Часть материалов диссертации была представлена в 2-х различных публикациях: в статье, опубликованной в китайском издании, и в виде фотографического произведения, созданного на основе опыта, полученного в ходе исследования:

1. Сюй Цзинчжу. Серия «Линия» (произведения). China Publishing Journal. 2024. – № 11. – С. 80.

2. Сюй Цзинчжу. Документальность и авангард в творчестве Александра Родченко в контексте конструктивизма. //The Artists, 2025. –№ 08. – С. 14-16.

Сделаны переводы с русского на китайский книг А.Н.Лаврентьева «Творцы авангарда: Александр Родченко» и «Ракурсы Родченко»(совместно с Пэн Вэем).

ГЛАВА 1. «Новое видение»: фотография как актуальное средство коммуникации первой трети XX века

В начале 1920-х годов фотография стала важным средством коммуникации в социальной, политической и культурной сферах как в советском, так и в китайском обществах. В данной главе будет проведен анализ процесса и результатов широкого использования фотографии для политической пропаганды и социальной документации в двух странах на конкретных примерах: В Советском Союзе достижения социалистического строительства демонстрировались с помощью таких приемов, как фотомонтаж, в то время как в Китае фотография использовалась для документирования социальных изменений и иногда сочеталась с некоторыми традиционными культурными элементами. Фотография в обеих странах была направлена на фиксацию жизни людей и демонстрацию ее политической роли и социальной ответственности в раскрытии и продвижении социального прогресса.

Фотографическая практика в обеих странах реализует поэтику фотоавангарда, описанную Андреем Фоменко: «В основе поэтики фотоавангарда лежит принцип … преодоления реальности, ее перманентной трансформации и переустройства. Искусство понимается здесь как неотъемлемая часть общественного производства, как высшая степень технической квалификации и одновременно – экспериментальная площадка, на которой испытываются новые формы организации быта[71]», это не только отражало реальные потребности общества того времени, но и предвещало будущую тенденцию интеграции искусства и технологий, что еще больше укрепило позиции и влияние фотографии в истории.

1.1. Специфика развития советского фотоискусства 1920-1930-х гг. в контексте новых задач полиграфического дизайна и рекламы

Идеологические установки, промышленный и научно-технический прогресс

[71] Фоменко, А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2009. С.36-37.

1920-1930-х гг. породили самые разные новые художественные идеи. Художники и фотографы экспериментировали в искусстве фотографии, например, с фотомонтажом, абстракциями, необычными ракурсами и композицией, или же объединяя фотографию с литературой, дизайном или иными видами искусства. Фотография также взаимодействовала с полиграфическим дизайном, рекламой массовой культурой. Тесно связанные с народными массами вещи – кино, репортажная фотография, газеты, книги, журналы, как объекты творчества художника также служили средством и инструментом коммуникаций и не только повышали политическую и культурную грамотность населения, но и развивали чувства вкуса. Как отметил Владимир Маяковский на диспуте «ЛЕФ или блеф» 23 марта 1927 года, «Родченко в 1923 году на страницах того же “ЛЕФа”, идя в ногу с техникой, впервые ушел от изображения пером и карандашом к фотомонтажу. Это было в 1923 году, а сейчас фотопечати отдано распоряжение за подписью заведующего *перевести всю печать на монтаж или иллюстрации по способу Родченко (курсив Сюй Цзинчжу)*. За три года от первой черточки, от первого штриха, от первого фотомонтажного снимка он перевел <всё оформление книги> на стиль советской книги и советской обложки. Тов. Родченко создал стиль новых книжных обложек» [72] . Выделенный курсив фрагмент цитаты хорошо иллюстрирует масштаб влияния фотомонтажа на печатные медиа, отлично демонстрирует характер и инструментарий визуальной коммуникации.

Синтез и взаимодействие фотографии и различных элементов литературы, политики и искусства способствовали формированию нового визуального языка, который не только отражал все многообразие форм влияния фотографии на общественное сознание, но и знаменовал собой становление совершенно особой эпохи искусства в уникальном социальном контексте.

---

[72] Маяковский В. В. Выступления на диспуте «Леф или блеф?» 23 марта 1927 г. / Публ. А. В. Февральского // Новое о Маяковском / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — С. 47—70. — (Лит. наследство; Т. 65). [Электронный ресурс] https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l65/m65-047-.htm (дата обращения 01.10.2024).

1.1.1.Фотомонтаж как средство коммуникации. История фотомонтажа в советской России. Фотомонтаж на плоскости

Фотомонтаж как уникальное и мощное средство выразительности занимает достойное место в художественных поисках и исследованиях сферы коммуникаций начала XX века. Рождение фотомонтажа связано с работой Оскара Густава Рейландера[73] «Два пути жизни» (рис. 7), которую он выставил на Выставке художественных сокровищ в Манчестере в 1857 г. Это многофигурная композиция, скомпонованная из более чем 30 отдельных снимков. В глазах публики это был настоящий «манифест морали Викторианской эпохи»[74]: фотография впервые рассматривалась как средство идеологического воздействия.

Фотомонтаж – это не только простая компоновка отдельных снимков, но и их творческая реорганизация, позволяющая придать им новые смыслы и формы выразительности. Появление фотомонтажа было следствием не столько технического прогресса, сколько идейного обновления мира искусства.

Развитию фотомонтажа как средства коммуникации способствовало движение дадаистов начала XX века в Германии. Большинство фотомонтажей дадаистки Ханны Хёх были посвящены феминизму, критике культуры и общественным проблемам, как, например, ее работа «Разрез последней веймарской культурной эпохи пивных животов Германии, сделанный кухонным ножом Дада» (рис. 8). Немного позже, в 20-30-е гг. XX в., на фоне подъема французского сюрреализма, фотомонтажные работы исследовали психологию личности и иррациональную выразительность, и имели огромное значение для распространения идей индивидуализма, свободомыслия и оспаривания традиционных социальных норм.

Бурно развивался фотомонтаж в Советском Союзе, где он был поставлен на

---

[73] Оскар Густав Рейландер (1813–1875) — художник и фотограф. Родился в Швеции, изучал живопись в Италии, в 1840 году переехал в Англию, к фотографии обратился в 1852–1853 годах.

[74] Данное определение было дано кураторами выставки (И. Чмырева, Е. Березнер, Н. Тарасова) в музее современного искусства Гараж, где в 2011 году в рамках выставки «Монтируя Реальность. “Два пути жизни” Оскара Густава Рейландера» демонстрировалась фотография мастера. — URL: https://www.photographer. ru/events/afisha/5272.htm (дата обращения 25.04.2023).

службу агитации и пропаганде[75]. Он играл ключевую роль в политической пропаганде, социальной критике и художественном новаторстве. Как отмечал Густав Клуцис в своем докладе о монтаже в 1931 году, политический монтаж берет начало в СССР, и был «выдвинут революционной практикой пролетариата как орудие агитации и пропаганды»[76].

«Очевиден различный характер дадаистского и конструктивистского фотомонтажа, – пишет Дон Адес[77], – что в значительной степени объясняется разными условиями, в которых создавался каждый из вариантов. Если первый из них в силу своей политической направленности был сатирическим и сосредоточенным прежде всего на критике Веймарской республики и германского милитаризма, то для Клуциса «агитационно-политический» фотомонтаж по природе своей являлся визионерским и утопическим, вначале призванным убеждать в целях, а позднее – в достижениях советского государства».

Новая экономическая политика 1921-1928 гг., пришедшая на смену «военному коммунизму», оживила советскую экономику и позволила восстановить разрушенную Первой мировой войной и революцией социально-экономическую систему, а также в определенной степени способствовала индустриализации Советской России. Все это дало фотографии и даже кинематографу новые технологические средства и материалы.

Так, зарождение и развитие фотомонтажа как вида искусства, выражающего индустриализацию и модернизацию в СССР, стало отражением стремления страны к техническому прогрессу и промышленной эстетике в этот период. В то время правительство все еще нуждалось в укреплении и пропаганде своих политических идей, поэтому искусство часто находилось под влиянием правительства, а фотомонтаж использовался как инструмент пропаганды.

---

[75] За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ / Коммунистическая академия, Институт литературы, искусства и языка, Секция пространственных искусств. — Москва ; Ленинград : ОГИЗ ; ИЗОГИЗ, 1932. С.83.

[76] Там же. С. 86.

[77] Дон Адес. Монтаж / Перевод: Наталья Решетова. – М: Ад Маргинем пресс. 2023. С. 88.

Художники использовали фотомонтаж, чтобы показать изменения, принесенные реформами, достижения социалистического строительства и прогресс индустриализации, а также выразить свои надежды и идеалы нового общества. Определенная экономическая либерализация периода НЭПа значительно сократила прямое вмешательство государства в повседневную жизнь общества и относительно ослабила его контроль над культурой и искусством по сравнению с периодом «военного коммунизма». При этом, как пишет Е.Лаврентьева, «необходимо понимать, что сфера применения фотомонтажа и осмысления его возможностей художниками и дизайнерами постреволюционной России как образно-художественного средства не ограничивается идеологическими рамками – они определяют лишь специфику задач, “социальный заказ”»[78].

Сфера культуры и искусства, все еще находившаяся под влиянием политики и государства, все же приобрела некоторую свободу. Фотомонтаж стал для художников новой формой искусства, с которой они могли экспериментировать и исследовать.

«Динамический город» Густава Клуциса (рис. 9) – первый фотомонтаж формалистического характера[79], значение которого выражается не только в новизне используемых материалов, но и в новаторстве композиции, ракурса, обращении к фотомонтажу как технологии пространственных построений. Клуцис в докладе 1931 г. разделил фотомонтаж на три типа – использующийся в массовой книге, при оформлении политических выставок, музеев революции и массовых кампаний, а также фотомонтажный плакат[80]. Это практически исчерпывающий список примеров использования фотомонтажа в печати.

Во-первых, в качестве примера фотомонтажа в массовой книге можно

---

[78] Лаврентьева Е.А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа. [Электронный ресурс] [Электронный ресурс] https://art-journal.hse.ru/issue-1-2024/ekaterina-lavrentieva_aleksandr-rodchenko-gustav-klucis-el-lisickij-prostranstvennyj-fotomontazh-kak-analog-sovremennyh-media дата обращения 2024.01.12.

[79] За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ / Коммунистическая академия, Институт литературы, искусства и языка, Секция пространственных искусств. — Москва ; Ленинград : ОГИЗ ; ИЗОГИЗ, 1932. — С.87.

[80] Там же. С. 87-90.

привести иллюстрации во 2-3 выпусках «Молодой гвардии» 1924 г.[81] (рис. 10-12). Оформление книги с помощью фотомонтажа было новшеством, которое во многом способствовало распространению и популяризации политических идеалов того времени, и которое самим Клуцисом противопоставлялось «чуждому» рекламному фотомонтажу, который был в России и СССР представлен небольшой группой художников – Родченко, Лисицким, «воспринявшим методы рекламного фотомонтажа Запада»[82]. Журнал ЛЕФа (рис. 13-15) и «Новый ЛЕФ» (рис. 16-18), иллюстрации к поэме В. Маяковского «Про это» (рис. 19-22), несомненно, были примером того, как методы рекламного фотомонтажа нашли свое применение в советском контексте, и использовались для усиления воздействия печатного слова, оказав большое влияние на дальнейшее развитие графического дизайна и книжной иллюстрации.

Во-вторых, в оформлении политических выставок, массовых кампаний и т.д. фотомонтаж использовался для создания визуально привлекательных образов, порождая уникальные визуальные повествования для передачи политических сообщений. Это нашло прямое отражение в дизайне открыток – живописные пейзажи, букеты цветов и портреты уступили место более остросоциальным и пропагандистским изображениям[83] (рис. 23-24). Что касается выставок, то стоит привести в пример советский павильон на международной выставке «Пресса» 1928 г. в Кельне, над которым работали Л.М. Лисицкий, С.Я. Сенькин, Г.Г. Клуцис. Взаимодействие света и тени в фотографии, монтаже, инсталляциях и всех материалов павильона, композиция грандиозных, резких трехмерных иллюзий в визуальном пространстве, стали классикой фотомонтажа в объеме, с гигантскими серпами и молотами (рис. 25) и пятиконечными звездами (рис. 26), символизирующими Советский Союз. Кроме авангардного характера фотомонтажа в объеме, стоит отметить доступность и использование печатного слова (рис. 27), которые показали роль журналистики как инструмента

[81] Там же. С. 90.
[82] Там же. С. 86.
[83] Там же. С. 90.

социальных изменений и пропаганды, а также прогрессивные идеи советского искусства и печатных изданий.

В-третьих, фотомонтажный плакат: советский политический плакат, который отличался от плакатной графики капиталистических стран, и который может рассматриваться как универсальный художественный язык, позволявший более ярко и выразительно поднимать социальные и политические темы, оказывая влияние даже на международный пролетариат и революцию. Также фотомонтаж использовался и в рекламе, как, например, в фотомонтажном рекламном плакате 1925 года для Ленинградского отделения Государственного издательства с изображением Лили Блик (рис. 28), в котором сочетаются геометрические мотивы, динамическая композиция и визуальная репрезентация звука (рис. 29). Есть и рекламный плакат Родченко для ГУМа 1920-х годов (рис. 30), также представленный в виде фотомонтажа, уже более игривый и жизнерадостный, с более свободным размещением надписей[84].

Две формы монтажа, игравших важную роль в культуре Советской России, статичная и динамичная – монтаж фотографии на бумаге и монтаж кинокадров, основаны на одном и том же принципе: комбинации разрозненных визуальных элементов – статичных изображений или движущихся кадров – для создания повествований и смыслов, которые выходят за рамки отдельных изображений или кадров. Отличие заключается в том, фотомонтажи на бумаге статичны, изображения обычно собираются физически, например, путем вырезания и склеивания, и конечный эффект зависит от того, как зритель наблюдает и интерпретирует собранные изображения. С другой стороны, киномонтаж динамичен, достигается с помощью техники киномонтажа, и конечная презентация зависит от изменений изображений во временной последовательности.

Среди пионеров киномонтажа следует выделить Дзигу Вертова, поскольку именно ему удалось создать наиболее яркие примеры кинохроники, где он

---

[84] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. Москва, 2007 М.: фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С. 60.

работал на стыке двух медиа – новостной печатной прессы и кинематографа. Дзига Вертов пришел в кинематографию благодаря журналисту Михаилу Кольцову – идея Вертова состояла в том, чтобы сделать кинохронику формой журналистики. Его цикл кинохроники 1922-1924 гг. «Киноправда» является ранним примером использования кино- и фотомонтажа как средства коммуникации, однако полностью его замысел по созданию «подлинно международного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы»[85] был явлен в шести документальных сериях «Киноглаза» (1924), а впоследствии в фильме «Человек с киноаппаратом» (1929), где ему удалось со всей отчетливостью раскрыть потенциал кино как самостоятельного вида искусства. При создании фильма он использовал целый спектр новаторских и экспериментальных техник монтажа. Манипулирование хронологическим порядком кадров, быстро сменяющиеся кадры и контрастные переходы создают ритмичное и динамичное повествование, в котором снятая действительность преобразовывается в новую и целостную реальность на экране. «“Киноглаз” пользуется всеми возможными монтажными средствами, сопоставляя и сцепляя друг с другом любые точки вселенной в любом временном порядке, нарушая, если это требуется, все законы и обычаи построения киновещей», заявляет Дзига Вертов [86] . Смена времени и пространства передается по-новому, через ускоренную съемку, многократную экспозицию, замедленную съемку, что показывает всю поэтику, сложную метафоричность и символичность кино. Монтаж для Вертова был способом наблюдения за натурой: он пишет – «монтирую, когда выбираю тему (из тысячи возможных тем выбрать одну); монтирую, когда наблюдаю на тему (из тысячи наблюдений на тему сделать целесообразную выборку); монтирую, когда устанавливаю порядок показа заснятого на тему (из тысячи возможных сочетаний кадров остановиться на наиболее целесообразном сочетании, исходя как из свойств заснятого

[85] Надпись на интертитрах в фильме «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова
[86] Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966. С.112

киноматериала, так и из требований заданной себе темы)»[87].

Развитие печатных СМИ привело к прогрессу в журналистике, и фотография как средство коммуникации стала важным ее инструментом. Киномонтаж можно считать предтечей фотожурналистики, поскольку он дал новые способы повествования через серию кадров, что вдохновило фотографов на обработку визуальной информации и привело к созданию фоторепортажа.

1.1.2. Фоторепортаж как средство коммуникации

Фоторепортаж как средство коммуникации обычно рассматривается как способ фиксации событий текущего момента, что позволяет более непосредственно отразить факты, происходящие в обществе, включая жизнь людей, их работу и проблемы, с которыми они сталкиваются. Запечатлевая социальные проблемы, чрезвычайные ситуации и состояние людей, он приближается к жизни людей, помогает привлечь внимание общественности к социальным проблемам и повысить осведомленность людей о происходящих событиях. В отличие от документальной фотографии, где фотограф тратит много времени и долго размышляет, в случае фоторепортажа принятие решения о том, чтобы взять в руки камеру правдиво запечатлеть момент, происходит всего за несколько секунд[88]. Фоторепортаж выполняет функцию создания истории при помощи фотографий. Это визуальная запись в реальном времени, которая правдиво фиксирует исторический момент, в то же время используя уникальный визуальный подход к повествованию для передачи информации. Фоторепортаж, представляя опыт отдельных людей, групп или обществ, заставляет зрителя сопереживать и позволяет людям глубже понять происходящие события. Таким образом, отображение истории перестает быть холодным отчетом о событиях, но приобретает способность вызывать эмоциональный отклик. Кроме того, репортажная фотография обычно фиксирует определенную ситуацию или работу с разных ракурсов, иногда в виде серии кадров, где показан вид с разных «точек»

---

[87] Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966. С.114.

[88] Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. С. 445.

съемки. У «точки» съемки есть два аспекта – точка съемки объекта и также личная точка зрения, видение автора. Точка съемки может быть верхней, средней и нижней, и определяет светотень и композицию фотографии, тогда как видение фотографа, в большей степени относящееся к эмоциональному выражению, определяется культурой, эпохой, эстетическими взглядами или критическими суждениями самого фотографа. Визуальный репортаж – это сложное проявление инстинкта человека осматривать окружающую среду для выживания, сбора информации и самовыражения[89].

В фоторепортаже, например, фотографии спортивных мероприятий, помимо фиксации сцены игры, могут также ярко передать эстетизацию силы и красоты тела, атлетизма, дух соревнования и теплоту чувств. Благодаря выразительности репортажной фотографии, она имеет широкий спектр областей применения, а темы репортажа могут включать в себя военное дело, политику, экономику, культуру, науку и технику, спорт и т.д. Почти каждая сфера может быть представлена публике в образной и наглядной форме посредством фотографий.

Влияние репортажной фотографии, начиная с ее зарождения и вплоть до настоящего времени, ощущалось на протяжении всего процесса технологических инноваций в СМИ.

Первый снимок репортажной фотографии появился в Германии в 1842 году (рис. 31), его сделал немецкий фотограф Герман Биов, освещая пожар в Гамбурге[90]. Мнения о том, когда появилась репортажная фотография в России, расходятся, однако один из самых ранних репортажей был сделан в 1858 году на церемонии встречи митрополитом Филаретом членов императорской семьи на Соборной площади Московского кремля[91]. К 1920-м годам развернули свою деятельность художники и фотографы из пролетариата. Становлению репортажной фотографии способствовало множество факторов, таких как начало

---

[89] Newton, Julianne. The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality. Mahwah, N.J. : Lawrence Erlbaum Associates, 2001. p. 92-93.

[90] Noueshi, M. "Sprache und ‘reale welt'in der reportage." Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы. 2017. С.169.

[91] Чмырева И.Ю. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. С.71.

индустриализации в СССР: развитие полиграфической промышленности тесно связано с бумажными носителями. Сначала газеты могли печатать только нарисованные от руки картинки, но затем технологии печати развились до такой степени, что в газеты можно было вставлять фотографии. Монохромная печать соответствует черно-белым снимкам, многоцветная – цветным, рисунок от руки дополняется фотографией. Технологии печати обеспечили развитие обычной фотографии до фоторепортажа. Репортажная фотография, в свою очередь, сыграла свою роль на ранних этапах советской индустриализации, став мощным инструментом для продвижения национального имиджа, документирования процесса индустриализации и освещения социальных изменений. Также развитию репортажной фотографии способствовал расцвет авангарда: авангардные художники и фотографы выступали за нетрадиционные формы визуального выражения, привнося в советскую репортажную фотографию новаторские элементы и разнообразные экспериментальные техники, в частности, киномонтаж, который заложил основы репортажной фотографии. Как написали в 1935 г. Родченко и Б. Кауфман: «фоторепортаж, дитя печати и кино»[92]. Что касается репортажной фотографии конца 1920-х годов, то исследователь фотографии Ирина Юрьевна Чмырева на основе анализа специфической формы советского фоторепортажа в книге «Советское ФОТО» делает вывод, что его отличительной особенностью является «“выражение пролетарской позиции”, т. е. рассматриваются не столько композиционные особенности этого способа съемки и право фотографа на режиссуру события, но интерпретация события фотографом как представителем своего класса (пролетариев)»[93].

Наоми Розенблюм, автор монографии «История мировой фотографии» (издана в Эбвил Пресс, 1984), утверждает, что репортажная фотография как тип документации на камеру часто затрагивает социальные темы, но изображения обычно не направлены на социальные изменения[94]. Репортажная фотография

---

[92] Цит. по: В. Т. Стигнеев. Век фотографии. 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. Изд. стереотип. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. С.42.

[93] Чмырева И.Ю. Очерки по истории российской фотографии. Москва: Издательство Индрик, 2016. С. 41-42.

[94] Розенблюм Н. Всемирная история фотографии. Нью-Йорк: Abbeville Press, 1997. С.342.

Родченко и по сей день оказывает влияние на фотографов и художников, а в статье «Пути современной фотографии» Родченко отмечает, что «и фоторепортаж считается в фотографии чем-то низшим. Но это прикладное и низшее, в силу конкуренции журналов и газет, в силу живой и нужной работы, когда нужно снять во что бы то ни стало, при всяком освещении и точке зрения, и проделало революцию в фотографии»[95]. Это, несомненно, субъективная, но вполне понятная оценка фоторепортажа как «чего-то низшего» в глазах широкой публики на ранних этапах его развития в 1920-е годы и даже раньше. В отличие от художественной фотографии, фоторепортаж обычно является основным элементом средств массовой информации, таких как новости, текущие события и т.д., и, в силу его широкого распространения и доступности, он может восприниматься как «низшая» фотография в том смысле, что снимки являются простой записью действительности, лишены оригинальности и слишком банальны. По политическим и идеологическим причинам репортажная фотография в советский период, как правило, фокусировалась на определенных темах, таких как социалистическое строительство, индустриализация и сельское хозяйство, и эта тематическая однородность могла привести к тому, что фоторепортаж воспринимался как что-то, лишенное разнообразия и глубины. В то же время фоторепортажи больше распространялись через традиционные СМИ, такие как газеты и журналы, чем появлялись на художественных выставках, а относительно низкий уровень образования и культурной осведомленности в 1920-х гг. мог привести к ограниченному пониманию и недооцениванию фоторепортажей, которые считались менее ценными, чем более традиционные виды искусства. Однако в эпоху, когда не было мобильных телефонов и Интернета, большинство источников информации людей относились к области бумажных СМИ. Репортажная фотография более приближена к повседневной жизни людей, способна передавать информацию наглядно. Ее даже можно

[95] Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. Москва.: Издательство Советский художник, 1982. С.108.

рассматривать как своего рода инструмент социального просвещения, который помогает широкой публике понять и принять участие в социальных изменениях, показывая трансформацию и строительство общества, и который играет важную роль в распространении идеологии. Когда в области репортажной фотографии появились художники-авангардисты, такие как Родченко, они благодаря своим новаторским композициям и уникальным ракурсам сделали репортажную фотографию не только простым инструментом записи, но и постепенно превратили ее в вид искусства. Когда мы оцениванием репортажную фотографию того времени сегодня, она тем более для нас ценна еще и как исторический источник, фиксирующий эпоху. Это своего рода визуальный архив, имеющий большую значимость для исследования истории, эволюции общества и культуры.

А.Н. Лаврентьев в монографии «Ракурсы Родченко» пишет о наброске статьи Родченко, озаглавленной «Революционный фоторепортер», в которой Родченко критикует 10 «заповедей» фоторепортера из «Календаря-справочника фотографа 1929-30 г.» [96] и формулирует собственные рекомендации фоторепортеру в советской политической среде. Фоторепортер должен быть осведомлен о социально-политических процессах, чтобы его фотографии были информативными и содержательными, должен знать законы, экономику, географию и этнографию, читать новости. При этом Родченко подчеркивает, что для фоторепортера крайне важна творческая независимость, при отсутствии которой его работы неизбежно будут заложниками вкусовых предпочтений редактора[97].

В соответствии с этими «заповедями» Родченко и сам практиковал свое творчество в репортажной фотографии. Наиболее показательна серия «Дом на Мясницкой» (рис. 32-35). Здание на Мясницкой улице – это место, где находилась мастерская Родченко, а напротив – здание ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. Почти все фотографии серии можно рассматривать как геометрические и линейные по

[96] Календарь-справочник фотографа 1929/30 г. под ред. В. П. Микулина. - Москва : Советское фото, 1929-.1929/30 г. - 1929. С.102.
[97] Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С.147.

композиции, либо благодаря свету и тени, либо зданиям, либо перспективе. Фотография «Пожарная лестница» (рис. 36) с фигурой человека отличается не только геометричностью и линейностью, но и крайне необычным ракурсом, благодаря которому появляется ощущения восхождения вверх по лестнице, а работа становится очень динамичной.

Помимо Родченко, в историю фоторепортажа вошли такие видные деятели, как Аркадий Шайхет, Борис Игнатович, Ольга Игнатович, Елизавета Игнатович, Георгий Петрусов и Роман Кармен. Аркадий Шайхет – один из самых значительных мастеров советской репортажной фотографии, который вместе с Максом Альпертом участвовал в создании фотосерии «24 часа семьи Филипповых» [98] (рис. 37-47) под редакцией Лазаря Межеричера, представлявшей собой документальную серию о жизни семьи простого советского рабочего – Филиповых. Снятая за пять дней серия включала 79 фотографий дома, завода и парка и была опубликована в специальном выпуске пролетарского журнала «АИЦ». Отражая процесс коммунистического строительства в начале 1930-х годов, она вызвала большой резонанс в Советском Союзе и в мире политической и репортажной фотографии, рассказывая об этой фотосерии, Андрей Фоменко прокомментировал: «Сама идея фотосерии возникает именно в кругах производственного искусства. Кроме того, частью данной полемики явилась статья одного из лидеров производственного движения, С. Третьякова, которая имеет этапное значение для эволюции советского фотоавангарда. Отправляясь от принципа целостного движения, захватывающего частное, Третьяков вводит понятие «длительного фотонаблюдения», отмечающего «каждый момент роста и изменение условий [99] ». Из трех фотографов семьи Игнатовичей Борис Игнатович – один из самых значительных представителей истории советской репортажной фотографии, чья карьера

[98] Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. С.29.

[99] Фоменко А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2009. С.29 .

охватывает период Октябрьской революции, военные годы и период послевоенного восстановления. В 1920-х и 1930-х годах он использовал яркие контрасты света и тени, локализованные крупные планы и другие особенности, чтобы подчеркнуть промышленный прогресс, трудолюбие и дух борьбы рабочих, а также многочисленные достижения социального прогресса. Например, фотография 1930 г. «Контролер, фабрика “Динамо”» (рис. 48), на которой показана рука работающего на заводе легкой промышленности контролера с гаечным ключом. Сухая, морщинистая рука на фотографии очевидно принадлежит и рабочему, технику. В то же время композиция работы лаконичная, простая и понятная, кожа руки с белыми морщинками контрастирует с черным цветом машины, как бы символизируя бесчисленные руки людей, строящих эту страну. Игнатович также пионер аэрофотосъемки. Например, для создания его «Исакиевского собора» (рис. 49) использовался самолет Р-5, из которого он снимал архитектуру Ленинграда. Несмотря на то, что Р-5 предназначен для высотных, скоростных полетов, а аэрофотосъемка обычно требует относительно медленного, стабильного полета на небольшой высоте, для чего не подходил «разведчик пятый», Игнатович все же успешно провел съемку. Он также создал свою «бригаду Игнатовича», которая под его руководством занималась фоторепортажами и снимала фотографии для газет, журналов и новостных изданий, фиксируя происходящие в обществе события. В результате появились такие работы как «Строительство Москвы», «СССР на стройке», «Союзфото» и др. Среди участников были также две сестры Игнатовича – Ольга и Елизавета, которые также были членами группы «Октября». Ольга Игнатович до 1930-х годов фотографировала спортивные соревнования для «Красного спорта», снимала уличные события и портреты людей (рис. 50), а во второй половине 1940-х годов делала являющиеся исторической справкой для последующих поколений фоторепортажи из Освенцима, фиксируя зверства нацистов. Елизавета Игнатович, репортажный фотограф, которая также была художником плаката, в 1930-е годы снимала повседневную жизнь общества на заводах и в школах, а позже занялась созданием открыток. Работы этих фотографов

подтверждают «Литература факта» группы ЛЕФ – «Позволяющий и работать для жизни (внедрять искусство в жизнь), и использовать фактуру самой действительности для создания объектов искусства[100]».

1.1.3 **Периодические издания**

Искусство фотографии играет незаменимую роль в периодических изданиях и журналах. Оно является не только средством передачи информации, но и окном, которое позволяет читателю заглянуть вглубь повествования. На фоне социально-политических изменений 1920-1930-х годов книга стала одним из немногих видов «производственных искусств» того времени (наряду с архитектурой, театром, искусством агитационного и рекламного плаката) где реализовались принципы «органичного вхождения искусства в жизнь» [101] . Издания, сопровождаемые фотографией, стали важным инструментом формирования коллективного сознания. В то время советская фотография переживала свой золотой век и активно использовалась при создании периодики. Она играла роль агитационно-просветительского авторского комментария, в большинстве случаев становилась самостоятельным и ярким визуальным «текстом», формируя уникальный стиль издания.

Чтобы построить визуальное повествование при помощи фотографии, создать визуальный сценарий рассказа о событии, от фотографа требуется глубокое понимание исторических задач, умение запечатлеть момент и выразить эмоции, конфликты и ключевые моменты настоящего в объективе через захватывающий кадр. В советских фотожурналах фотографы запечатлевали социальные перемены, индустриализацию, жизнь и быт людей с уникальных точек зрения (ракурс и диагональ как принцип композиционной остроты). Фотографы и художники часто использовали экспериментальные методы для того, чтобы сформировать визуальное повествование, прежде всего фотомонтаж. «Фотомонтажи, созданные рядом художников 20-х годов, в том числе Родченко и

---

[100] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.

[101] Лаврентьев А. Н. Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского книжного искусства, Москва: Издательство: книга, 1989. С.5 (Вступление).

Степановой, стали одним из стилевых признаков полиграфии тех лет»[102]. Это делает фотографию не только инструментом фиксации событий, но и позволяет художникам сочетать реальность и силу творчества, повествуя о событиях. Фотография – это не просто изображение, но и отражение события. Фотографы и художники передают эмоции и выражают свое мнение через объектив, чтобы читатели смогли воспринять событие визуально.

В полиграфии и многостраничных изданиях визуальное повествование строится не только на основе самой фотографии, но и посредством ретуширования и оформлении снимка. В изданиях, где фотография играет ключевую роль, одинаково значимыми являются и фотограф, и редактор, и художник номера: фотограф играет центральную роль, его опыт и выбор «решающего момента» (Анри Картье-Брессон) для того, чтобы нажать на затвор фотоаппарата, оказывают существенное влияние на качество и смысловую нагрузку итоговой работы, с другой стороны, как пишет исследователь Ольга Аверьянова: «В практиках модернизма фотография начинает рассматриваться как особая “глазная” технология, усиливающая зрение художника..... олицетворяла то, что позже Вальтер Беньямин назвал в своей книге “оптически-бессознательным”[103]»; редактор оценивает качество и содержание фотографий, отбирает лучшие фотографии для публикации и оформляет структуру публикации так, чтобы максимально усилить ее восприятие читателем, а также следит за тем, чтобы фотографии соответствовали общей концепции, стилю и содержанию публикации и отвечали потребностям аудитории; художник номера отвечает за визуальный дизайн и композицию страниц журнала. На примере совместного творчества в полиграфии Родченко и Степановой можно увидеть, как в рамках одной личности или супружеской пары могут совмещаться отдельные профессии, участвующие в подготовке фотоиздания.

Новым стало идеологическое наполнение, а также диктат дизайнера

---

[102] Там же. С.54.

[103] Аверьянова О. Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.113.

(художника-оформителя номера), который превращал фотографию в смыслонесущий блок, соединяя с соседними изображениями; именно художник задавал ракурс восприятия снимку[104]. Вместе они создают визуальную среду и используют элементы дизайна, чтобы придать публикациям узнаваемую идеологию и художественный стиль, усиливая тем самым визуальное воздействие публикации и подчеркивая силу эмоционального воздействия фотографий.

Редактирование фотографий в журналах – это не просто их отбор и упорядочивание, но и поиск их максимально эффектного сочетания между собой с целью создания последовательной визуальной истории посредством контрастов, взаимосвязи и переходов между изображениями. Советские фотожурналы 1920-х и 1930-х годов зачастую использовали в дизайне изданий экспрессивную художественную эстетику, чтобы сделать их визуально привлекательными, такие как «СССР на стройке» – объединяя шрифт текста с фотографией и фотомонтажом, «Даёшь» – совмещал фоторепортаж и карикатуру, «30 дней» – иллюстрации перекликались с литературными. Обложка и макет тщательно разрабатывались для того, чтобы отражать содержание и соответствовать идеологии, которая проявляется в гармонии и единстве изображений и текста, сочетая фотографии с ярким и точным, а зачастую кратким текстом, играющим роль «кинотитра» для создания целостной истории, позволяющей читателю погрузиться в идеи и визуальное воздействие, которые они передают. Помимо работы художников и фотографов, в дизайне- проекта издания, дизайнеры и арт директоры создают многоуровневый макет с использованием приемов компоновки, комбинирования и контраста. Создавая цельное повествование, дизайнеры и арт директоры сочетают стиль художников номера и фотографов, превращая журналы в произведения визуального искусства.

В сочетании с редактированием фотографий дизайн обложки журнала

---

[104] Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. С.47.

является одним из ключей к целостному визуальному и коммуникативному эффекту. Формат, компоновка, тонирование фотографий и сочетание тонов (умбра, голубой, кирпично-красный, как, например в разворотах журнала «СССР на стройке», фотографии в нём печатались в технике глубокой печати, использовали тонировку фотографий. рис. 51) должны гармонировать с текстом, иллюстрациями и прочими элементами, чтобы формировать целостное восприятие у читателя. Дизайн советских фотожурналов в основном характеризовался функциональностью и практичностью. Дизайн обложки и макета издания учитывают легкость восприятия и доступность материала

«Лицо новой книги, говоря словами Эль Лисицкого, характеризуют не только “взрывной набор и фотомонтаж”, но и особое отношение к ее конструкции. Книга перестает быть лишь полиграфической формой, становится пространственным объектом, инструментом для декламации, рупором» [105] . Лисицкого как дизайнера книги и периодики отличает особый прием – он передает информацию читателю через размер и очередность иллюстраций, превращая страницы книги в грандиозное обобщение исторических событий (рис. 52). Степанова и Родченко, напротив, делают акцент на драматическом повествовании, работая с техникой монтажа как в пределах одного разворота, так и всей книги в целом, приближая ее именно к визуальному сценарию фильма (рис.53）.

У их макета всегда есть четкая структура, часто построенная на формальных композиционных принципах, а именно геометрии. Дизайнер создает ячейки для информации, которые заполняет текстом (комментариями) и фотографиями. Как единое целое, макет книги или журнала воплощает в себе идею фотомонтажа, визуального сценария. Фотографии стыкуются между собой, монтируются не только в рамках отдельной композиции на странице, но и в рамках всей книги или журнала, образуя последовательное визуальное повествование. Книга или

[105] Лаврентьева Е.А. Конструктивизм-2. Логос: голос конструктивизма: Каталог выставки. – Москва : Зотов-центр, 2023. С. 252.

журнал, построенные на основе фотографий сравнимы со статичным фильмом. При этом подчеркивается прагматичный подход к дизайну, который позволяет читателям получать информацию максимально быстро и полно, не только подчеркивая самобытность фоторабот, но и достигая общей красоты макета и эффекта подачи информации – «фактически, уже через несколько лет после революции, когда конструктивисты все ещё и прибегали к архаичным способам печати, литографии и рисованным шрифтам, но они уже следовали собственным установкам о ясности конструкции. В случае графического дизайна это были читаемость, артикулированность информации, иерархичность смысловых блоков, удобство восприятия и легкость усвоения, а также тотальная экономия материала, будь то носители информации, бумага, чернила или психофизиологическая энергия человека, потраченная на восприятие прочитанного»[106].

Советские журналы имеют свой уникальный стиль, отличный от западного как по манере повествования, так и в подходе к редактированию фотографий или дизайну переплета.

Журнал «Даешь!» был выпущен в апреле 1929 года. Это издание, ориентированное на новое общество, его основными темами стали экономика, промышленность и культура. Название журнала, лозунг «Даешь!», отсылает к так называемой пятилетке, пятилетнему плану развития индустриализации Советского Союза. Первая пятилетка стартовала в 1928 году. В декабре того же года его выпуск был прекращен из-за высокой себестоимости[107], к тому времени успело выйти всего 14 номеров. Однако этот журнал до сих пор занимает незыблемое положение среди фотожурналов конца 1920-х годов. В его создании принимали участие А. А. Дейнека, Родченко, Борис Игнатович, Маяковский и другие художники, фотографы и писатели. Особенность первых шести выпусков – иллюстрации А. А. Дейнека, созданные в стиле фигуративной живописи (рис.

[106] Стрельцова П.Ю. Технология. Логос: голос конструктивизма: Каталог выставки. – Москва : Зотов-центр, 2023. С. 237
[107] Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С.147.

54-58). На этих иллюстрациях, например на обложке первого номера (рис. 54) представлена диагональная композиция, где изображены тучные капиталисты, а на обложке второго номера (рис. 55) в изображениях прослеживаются следы авангардной фотографии, присущей Родченко, с точки зрения расположения работниц, общей композиции и перспективы. Очевидно, что Дейнека также прекрасно владеет навыком создания глубины композиции, позволяя зрителю ощутить пространство изображения. После увольнения Дейнека фотография постепенно вытеснила иллюстрации, заняв доминирующее положение в журнале «Даешь!». Теперь обложка строилась на основе фотографии. Изменения появились в шестом выпуске (рис. 59), на обложке которого была представлена фотография здания с двух ракурсов, сделанная Родченко. Обложка девятого номера (рис. 60) также была сделана Родченко. Коровы обычно ассоциируются с жизнью простого народа, сельскохозяйственным трудом и производительностью. Родченко использовал в качестве обложки две коровьих морды крупным планом, представив советскую экономику и промышленность нетрадиционным образом, и подчеркнул направление развития советской промышленности и экономики, связав экономическое развитие с обычной жизнью народа, чтобы показать широкое участие простых людей в производстве.

Журнал «Даешь!» стал одним из изданий, в котором начался путь Родченко в фоторепортаже. Среди других – «30 дней» и «Радиослушатель»[108]. «30 дней» публиковался в 1925 году как литературно-художественный журнал, содержащий увлекательные иллюстрации на внутренних страницах, созданные с использованием монтажа. Первый фоторепортаж Родченко был опубликован в 12-м номере 1928 года[109], а в 1929 году Родченко сделал первую попытку опубликовать серию репортажных фотографий – «Газета», в которой на 25 кадрах был запечатлен процесс производства газеты – от редакции до печатного станка и до ее прочтения читателем.[110]

---

[108] Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва., 2019. С.177.

[109] Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С.65.

[110] Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. Изд. стереотип. — М.: Книжный

Обложка еженедельного журнала «Радиослушатель», связанного с радио, оформленная Родченко (ил. 61), ключевым элементом композиции – орнаментом из тонких окружностей, отсылает к теме этого издания и напоминает радиоволны, а также Шуховскую башню[111]. Дизайн обложки – типовой. В центре обложки делали вырубку, в ней можно было увидеть фотографию, напечатанную на титуле журнала. Эту круглую дырку, «вырубку» и обрамлял орнамент из тонких окружностей, вычерченный Родченко. (рис. 62-64).

«Красное студенчество» было ориентировано на студентов и молодежь. Оно много раз меняло свой формат и переплет, а также несколько раз переименовалось, например в «Красная молодежь» и «Советское студенчество». Когда издание получило название «Красное студенчество», туда входило наибольшее количество фотоиллюстраций, а верстка была очень простой. Издание включало большое количество фоторепортажей студентов и преподавателей об учебе и повседневной жизни (рис. 65-67). В наполнении этого издания приняли участие поэт Маяковский, физиолог Иван Павлов и другие. Главные темы журнала – литература и наука. Родченко и Степанова также участвовали в оформлении издания и подготовке фоторепортажей для журнала.

Одним из наиболее ярких и всемирно известных изданий того времени был журнал «СССР на стройке», основанный в 1930 году. Инициаторами создания журнала стали писатель М. Горький и журналист М.Кольцов, журнал был посвящен строительству социализма и ориентирован на западное общество с целью пропаганды достижений индустриализации и социального переустройства советского общества. В нем публиковались фоторепортажи о достижениях социализма, изменениях в промышленности, инфраструктуре и повседневной жизни людей. Это издание также стало одной из основных платформ для фотожурналистов. Издание использовало и инфографику. Первые выпуски этого издания имели более формальный облик (рис.68-70), напоминали

дом «ЛИБРОКОМ», 2019. С.103.

[111] Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва., 2019. С.72.

книгу большого формата, с широкими полями и преимущественно горизонтальными фотографиями, расположенными попарно на страницах журнала. На них были представлены панорамные виды на предприятия, кварталы, общественные здания[112]. Также в журнале большая часть страницы представляла собой текстовый материал. Однако, постепенно, усилиями Родченко, Лисицкого и других, объем текста в процентном соотношении был сокращен, а фотографии стали основной частью нарратива журнала, тогда как текст лишь дополнял и уточнял детали событий[113]. М. Я. Презент и А. С. Цукеер стали редакторами шестого номера «СССР на стройке» 1934 года, Эль Лисицкий – художественным редактором, а фотографии были присланы Г. Г. Петрусовым и другими фотографами. Обложка (рис. 71) была разработана Лисицким, а в макете издания часто использовался монтаж. Например, в журнале была страница, на заднем плане которой представлен Карл Маркс, а главными героями являлись Ленин и Сталин (рис. 72). Маркс изображен как основатель социалистической мысли, образы Ленина и Сталина представляют собой две стадии развития социализма в Советском Союзе, а два абзаца текста представляют взаимосвязь между теорией и практикой при переходе от теоретической стадии развития социализма к практической. Расположение геометрических фигур (рис. 73-75) на разных фотографиях рационально использовано на всех страницах, что позволяет придать всему изданию единый визуальный стиль, несмотря на использование различных фоторабот. Использование такого подхода не только образует визуальную целостность книги, но и предлагает читателям уникальный опыт восприятия. Благодаря точному использованию визуальных подсказок, внимание читателя естественным образам обращается к графическим и текстовым элементам, усиливая общее впечатление от чтения. Фотограф этого номера Георгий Петрусов, динамика и ракурсы которого часто прослеживаются в его фоторепортажах, это преемник Родченко, учеником которого также был

[112] Лаврентьев А. Н. Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского книжного искусства, Москва: Издательство: книга, 1989. С.102.
[113] Там же. С.106.

Яков Халип(рис.76) , имевший схожий с Петрусовым опыт и стиль, и также работавший в «СССР на стройке».

12-й номер 1935 года также является классическим примером издания «СССР на стройке». Обложка (рис. 77) оформлена Степановой и Родченко, а основное содержание – о спорте и парашютизме. М. Горький и другие выступали в качестве редакторов, а Степанова – в качестве художественного редактора. Под ее руководством Родченко представил свою знаменитую серию «Спортивные кадры» (рис. 78–79). На страницах издания особенно заметен стиль конструктивизма, а для верстки фотографий используются формы кругов, треугольников и т. д. (рис. 80-82). Как отмечает Адрей Фоменко: «проявляется генетическая связь фотоавангарда с эстетикой модернизма и, в частности, с геометрической абстракцией и монтажом[114]», такой стиль дизайна отражает экспериментальное исследование формы и структуры конструктивизма, выходящее за традиционные границы, и отголосок модернистской эстетики. Использование геометрических форм не только придает дизайну больше экспрессивности, но и превращает каждую фотографию в часть целостной художественной композиции, подчеркивая взаимодействие между фигурами и образами. Переплет издания также привлекает внимание. В зависимости от содержания, страницы имеют различные формы и направления, а также эффект трехмерного изображения (рис. 83-85), схожего с монтажом фильма на бумаге[115].

В дизайне книги и периодики фотографии становятся не только дополнением к тексту, но и формой самостоятельного художественного выражения. В 1920-х и 1930-х годах фотография в качестве художественного и эстетического средства, хотя все еще находилось под контролем и цензурой правительства, играла значимую роль в качестве средства передачи информации как интуитивное средство ее визуального представления.

---

[114] Фоменко А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2009. С.27 .

[115] Из лекции Лаврентьевой Е. А .: https://www.youtube.com/watch?v=FRp_K_3O8lM

1.2 Новейшие тенденции развития китайской фотографии 1920–1930-х годов

1920-1930-е годы стали ключевым периодом в развитии китайской фотографии. Движение за новую культуру побудило художников и фотографов более активно использовать фотографию в качестве инструмента выражения индивидуальности и социальных проблем. В этот период начали появляться объединения фотографов, таких как Чэнь Ваньли, Лю Банонг, Цзинь Шишэн и Чжан Иньцюань, которые активно участвовали в Движении за новую культуру. Они создавали объединения фотографов и пытались выразить свои взгляды на социальные перевороты через фотографию. Фотография обрела статус искусства. Фотографы пропагандировали новую эстетическую концепцию, стремясь к художественным инновациям и самовыражению. Они положили начало развитию фоторепортажа, документальной и художественной фотографии и т. д.

На развитие фотографии в этот период оказали глубокое влияние политические, социальные и культурные изменения[116]. Запечатлевая городскую жизнь, сельские пейзажи и аспекты социальных изменений, фотографы отражают региональные особенности, потрясения времени и некоторые социальные проблемы. Популяризация выставочной фотографии прочно вошла в жизнь людей, также фотография начала сопровождать рекламу и публикации.

1.2.1 Развитие китайской фотографии в 1920–1930-х годах и ранее

В 1840-х годах, когда фотография только появилась в Китае, устаревшие идеи и низкий уровень образования заставляли многих людей верить, что фотограф может завладевать душами людей*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[117], также как люди в первобытных районах боялись, что фотоаппарат отнимет часть их жизни*(Перевод с китайского на русский выполнен*

[116] Ху Чжичуань, Ма Юньцзэн, Чэнь Шэнь, Цянь Чжанбяо, Пэн Юнсян. История китайской фотографии: 1840–1937. Тайбэй: Издательство «Фотограф». 1990. —342 p. 胡志川, 马运增, 陈申,钱章表, 彭永祥. 中国摄影史: 1840-1937. 台北: 摄影家出版社. 1990. —342 p.

[117] Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии. 2020. С.104. 邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. 2020. P.104.

Сюй Цзинчжу) [118] . Фотография долгое время не входила в поле зрения господствующей китайской культуры, и долгое время она даже оставалась жертвой идеологического конфликта*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)* [119] . Поэтому раннее развитие фотографии в Китае было сосредоточено именно в крупных городах, таких как Гонконг, Шанхай, Гуанчжоу и Пекин, и распространялось среди образованных людей.

В 1906 году «Полный фотоальбом двухсот китайских и иностранных знаменитостей», изданный книжным магазином Ючжэн(有正书局) и содержащий фотографии Цыси(慈禧), Гуансюя(光绪) и многих чиновников правительства династии Цин, был опубликован в стране и за рубежом. Открытая продажа этого альбома был призвана показать, что фотография больше не запрещена феодальным правящим классом Китая и используется как инструмент поддержки феодального правления*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[120].

Развитие фотографии как искусства в Китае можно проследить с конца 19-го до начала 20-го века. В то время западные фотографы, такие как Джордж Уэст, уже открывали свои фотостудии. Фотография в этот период было в основном портретной. Иностранные фотографы адаптировали свои методы съемки к традиционной китайской эстетике «Обязательно фотографировать анфас, чтобы были видны оба уха, а левая и правая стороны лица должны быть в равной степени видны, а ноги должны быть одинаковой длины. Пропорции для китайцев должны быть одинаковы. Также лучше расположить руки так, чтобы на фотографии был хорошо виден каждый палец. На столе должна стоять маленькая ваза с цветами»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[121].

---

[118] Зонтаг, С. О фотографии. / Перевод: Хуан Чанран. – Шанхай: Издательство переводной литературы, 2008. С.158. 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 论摄影. 上海：译文出版社. 2008.

[119] Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии. 2020.С.96. 邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. 2020.P.96.

[120] Источник : Большая китайская энциклопедия https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=189209&Type=bkzyb&SubID=202729. 参看中国大百科全书 https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=189209&Type=bkzyb&SubID=202729 .（Дата обращения: 15.10.2023）

[121] Чжан Синь. За фотографией. Пекин: Издательство «Народная почта и телекоммуникации». 2017. С.112. 张欣. 留影的背后. 北京: 人民邮电出版社. 2017. P.112.

На самом деле, в начале 20-го века, кроме портретной фотографии, ценность фотографического творчества почти полностью связана с политикой. После Синьхайской революции 1910-х годов фоторепортаж впервые получил признание за свой документальный характер и выполнения функции фиксации исторических событий. Некоторые китайские фотографы начали снимать социальные, гуманитарные и исторические события в документальной форме, и на сцену все чаще стали выходить местные фотографы.

В то же время в этот период были образованы некоторые молодые объединения фотографов, такие как Гуанше(光社), Хуаше(华社), Сообщество черно-белой фотографии(黑白影社), Клуб фотографии Сюэлань(雪浪影社) и др. Поскольку формат объединений фотографов был завезен в Китай с Запада, изначально они имели характерные черты западных салонов, как и западная культура, например ношение костюмов и галстуков, которые китайцы называли «фальшивым иностранным дьявольским стилем». Членами этих объединений в основном являлись образованные интеллигенты из среднего и высшего классов из богатых семей*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[122]. Например, Чэнь Ваньли(陈万里), который последовательно возглавлял два больших объединения Гуанше и Хуаше, окончил Пекинский государственный медицинский колледж в 1917 году. После окончания колледжа он переключился с медицины на искусство[123]. В 1923 году Чэнь Ваньли и несколько преподавателей Пекинского университета создали Гуанше в Пекине, который на тот момент являлся центром китайской политики и культуры. Гуанше также стало первым объединением фотографов с современной организационной формой в истории китайской фотографии. Объединение первым продвигало художественную фотографию и подтолкнуло развитие китайской художественной фотографии. Первоначально большинство членов объединения

[122] Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии. 2020. С.25. 邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. 2020. P.25.

[123] Сюй Сицзин, Чэнь Ваньли. Пионер китайского фотоискусства. Пекин: Журнал «Время и пространство китайского искусства». 2015(06): 26-37. С.26. 徐希景.陈万里——中国摄影艺术的拓荒者. 北京：中国艺术时空. 2015（06):26-37. P. 26.

были преподавателями Пекинского университета, позже в него вошли и другие члены общества. Цель этой организации – «объединить непрофессиональных товарищей-фотографов для обмена знаниями и изучения искусства»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*. Объединение не принимало участия в политике и изучало только художественную фотографию в чистом виде[124]. Чэнь Ваньли «Поднимается ветер»(рис. 86), Лю Баньнун «Дорога в темноту» (рис. 87), «Окраины» (рис. 88) и другие художественные фотографии хорошо отражают характер данного объединения. Хотя Движение новой культуры выступало против традиционных идей, представленных Конфуцием, многие особенности Гуанше унаследовали из картин древних китайских художников, которые не обращали внимания на политику и изображали природу.

Деятельность Гуанше в Пекине продолжалась более десяти лет. В 1927 году, в связи с перемещением китайских политических организаций на юг, многие из основных членов Гуанше отправились на юг. С тех пор активность деятельности Гуанше снизилась.

В 1928 году Чэнь Ваньли, Лан Цзиншань и т. д. основали в Шанхае Китайское фотографическое общество, сокращенно названное – Хуаше(华社). Как и в Гуанше, в его состав также входили фотографы-любители, более 40 участников. За исключением нескольких фотожурналистов, работающих в газетах и журналах, у всех была другая постоянная работа. Благодаря своим обширным финансовым возможностям, знаниям и ресурсам, они смогли ознакомиться с передовыми технологиями и искусством фотографии. Большинство этих сотрудников работали в издательской индустрии, некоторые также были предпринимателями и врачами. Помимо Чэнь Ваньли и Лан Цзиншаня в число представителей входили Ху Босян(胡伯翔) и Пан Давэй(潘达微). Хуаше стремились изучать и продвигать фотографию как искусство, то есть постигать художественную фотографию, соответствующую традиционной

[124] Ван Сюэбинь. Первая народная группа фотографов в современном Китае — Пекин, Гуанше. Пекин: Журнал «Пекинские архивы». 2021(01): 58-61. С. 59. 王学斌.近代中国第一个民间摄影团体——北京光社. 北京：北京档案. 2021（01):58-61. P. 59.

китайской эстетике. Фотография «Состязание лошадей» (рис. 89), снятая Лан Цзиньшанем, с надписью Чэнь Ваньли, была снята на ипподроме. Благодаря использованию выдержки и других технологий, большая часть фотографии остается пустой. Композиция полностью соответствует принципам традиционной китайской живописи, а язык изображения прекрасен. Тематика работ участников Хуаше включает природные пейзажи, портреты, натюрморты, изображения животных и т. д. Среди них наибольшей популярностью пользовались природные пейзажи, а названия фотографий в основном поэтичны и живописны, такие как «В поисках отпечатков копыт в невысокой траве», «Аромат покрытых росой ветвей», «Закат, меркнущий вдали», «Хаотичные горы с размытыми облаками» и т. д., продолжают тенденцию традиционной китайской живописи. Эти работы были опубликованы в «Тянь Пэн»(天鹏)[125], который является первым профессиональным журналом по художественной фотографии в Китае, основанном Хуаше.[126] существовал всего год и опубликовал около 300 фотографий, большинство из которых – фотографии природных пейзажей, и обычно одна фотография занимает целую страницу, такая форма демонстрации фотографий сходна с формой демонстрации живописных репродукций – можно сделать вывод, что фотография рассматривается как предмет искусства.

Наследие традиционной китайской эстетики является основным признаком объединения Хуаше, но это также стало и ограничением для всестороннего развития Хуаше. В ассоциацию Хуаше очень строго отбирали участников. Стандартным требованием являлось соответствие общему стилю объединения. Появление современной фотографии отдалило объединение от основного направления, что привело к его исчезновению после 1930 года. Лишь некоторые члены, такие как Лу Чжэньчжи(陆祯芝), после распада Хуаше пробовали себя в других стилях, отличных от художественной фотографии, например в

---

[125] Дин Биньсюань. Мастер фотографии Лан Цзиншань. Шанхай: Шанхайское художественное издательство, 1990. С.21. 丁彬萱.摄影大师郎静山.上海:上海画报出版社. 1990. P.21.

[126] «Тянь Пэн»(天 鹏) - китайский журнал, специализирующийся на фотографии. Ранее известный как «Тяньпэн иллюстрасьон», основанный в Шанхае в 1927 году, он публиковал работы по живописи и другим видам искусства, а с июля 1928 года сменил издание, специализируясь на изучении искусства фотографии, в декабре 1929 года прекратил выпуск.

фоторепортаже «Храбрый» 1931 года (рис. 90), на которой запечатлен пожар на строительной площадке и пожарный, поднимающийся по лестнице, чтобы потушить огонь. На фотографии Лу Чжэньчжи «Куклы» (рис. 91) в аудитории для съемок размещена группа кукол. Распределены роли учителей, учеников и даже кукол учеников, от которых веет сюрреализмом[127]. Причина падения Хуаше также заключается в том, что большинство ее членов были фотографами-любителями. В 1930-х годах, когда в Китае развивались внутренние и внешние проблемы, большинство людей вынужденно отказывались от своих увлечений и сосредотачивались на своей основной профессии.

В 1930 году было создано Сообщество черно-белой фотографии (黑白影社). В отличие от Хуаше, требования к членству в Сообществе черно-белой фотографии были гораздо мягче: «Любой, кто интересуется целью нашего клуба и обладает хорошей репутацией, независимо от опыта фотографии, а также от ее коммерческой или любительской направленности, кто был рекомендован одним или несколькими членами нашего клуба, подписал письмо о намерениях и прошел проверку комиссии, может стать участником нашего клуба»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[128]. Творческий стиль и тематика этого объединения гораздо шире, чем у Хуаше. Среди работ участников клуба больше фоторепортажей, отражающих жизнь и социальные взгляды трудящихся, приближенных к жизни простых людей. Например, работа Шуй Сянъюня(水祥云) «Жить собственным трудом» (рис. 92) 1937 года: на переднем плане изображен носильщик в китайском коротком костюме, несущий тяжелый груз, а на заднем плане – очень современное здание. Замысел и композиция, в которых умело сочетаются традиции и современность, отражает условия жизни людей низшего слоя общества в городской цивилизации. Как и на фотографии «Жить собственным трудом», в работе Цзи Хэмина(计鹤鸣) «Тяжелая ноша» (рис. 93)

---

[127] Ху Юэ. Хуаше о фотографии. Шанхай: Университет Фудань. 2014. С.29. 胡玥. “华社”论影. 上海：复旦大学. 2014. P.29.
[128] Устав Сообщества черно-белой фотографии. см: под редакцией Чэнь Чуаньлиня, Е Чумэна, Не Гуанди, Лу Шифу. Черно-белый фотоальбом. Том 1. Шанхай: Сообщество черно-белой фотографии，1934:109-110.

1934 года представлены носильщики, снятые на пирсе. Автор словно намеренно сжал глубину фотографии, усилив физический контраст между носильщиком и гигантским кораблем позади него. Носильщик занимает лишь маленький угол всего кадра, а корабль занимает большую часть изображения. Несопоставимый размер и композиция картины в сочетании с агрессивной формой гигантского корабля вызывают общее ощущение сильной подавленности. Если гигантский корабль считать воплощением современной промышленной цивилизации, то носильщик является представителем низшего слоя общества. В то время как первый несет прогресс второму, он также приносит и угнетение. Помимо этой работы существует и немало абстрактных фотографий, таких как «Линия» Ао Энхона(敖恩洪) (рис. 94). В данной работе рассматривается часть современного здания, запечатленная с нетрадиционной наклонной точки обзора, представляющая собой абстрактную, множественную параллельную и пересекающуюся трехмерную структуру. В то время это было крупное экспериментальное новаторство в китайской фотографии.

В 1920-1930-е годы китайские фотографы не имели большого доступа к западной фотографии, и даже местные фотографические издания были очень немногочисленны и недостаточно качественны. Например, на страницах журнала «Иллюстрированная газета»(摄影画报), основанном в 1925 году, часто обсуждались фотографические техники и эстетика фотографии, но статьи не были широко теоретическими или профессиональными, а понимание фотографии все еще находилось на поверхностном этапе, с большим преобладанием рекламы в ранний период. В более поздний период публиковались фоторепортажи о некоторых политических событиях. До января 1936 года в Шанхае был основан журнал «Летящий орел»(飞鹰)[129], который показателен для развития фотографии в 1930-х годах. В отличие от фокуса на пикториальной фотографии в «Тянь Пэн», в «Летящем орле» публиковались

[129] Журнал «Летящий орел» был основан в Шанхае в январе 1936 года. Это развлекательное издание с ежемесячным циклом публикаций. Главными редакторами являются Цзинь Шишэн. Фэн Сычжи и Цзян Биннань. Журнал прекратил выпуск в июле 1937 года из-за инцидента 13 августа.

фоторабoты на различные темы, отражавшие жизнь людей, городской пейзаж и достопримечательности того времени, а также статьи, знакомящие читателя с различными фототехниками и анализирующие их. В нем публиковали свои работы Чжан Иньцюань, Лан Цзиншань и другие известные фотографы того времени, а исследователь истории искусства Пань Ваньли назвал это издание «Этот журнал взял на себя ответственность за подъем современной фотографии в Китае[130]»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*. Один из главных редакторов журнала, Цзинь Шишэн(金 石 声), также является фотографом. В работе «Автопортрет» (рис. 96), опубликованной в 8-м выпуске журнала, использована техника монтажа, в которой объектив расположен так, чтобы привлечь внимание к ключевой части изображения[131]. Четкие линии и холодный контраст в «Фонарях» Лан Цзиншаня (рис. 96) и «Диске» Чэн Чжаоминя(程 肇 民) (рис. 97) постепенно отражают более современный визуальный язык фотографии.

Более чем за 10 лет, прошедших с Гуанше до Сообщества черно-белой фотографии и журнала «Летящий орел», хотя технический уровень все еще оставался низким, под влиянием Движения новой культуры творчество художников в области фотографии продолжало обогащаться. Прежде всего этот переход выражался в переходе от художественной фотографии, выдержанной в традиционной китайской эстетике, к попыткам создания абстрактной фотографии. Публикации и фотовыставки объединений фотографов предоставили простым людям больше возможностей для понимания фотографии и участия в ней, а также помогли фотографии, которая раньше было не понята и даже отвергнута в Китае, выйти в массы.

---

[130] Пань Ваньли. Конструирование современности в китайском фотоискусстве 1930-х годов: опытный анализ современного фотографического творчества шанхайского «Сообщество черно-белой фотографии». Чэнду: Журнал «Культура и литература современного Китая». 2017(04):155-165. С. 156. 潘万里. 20 世纪 30 年代中国摄影艺术的现代性建构——试析上海 “黑白影社 ”的现代摄影创作. 成都：现代中国文化与文学.2017(04):155-165. P.156.

[131] Ху Юэ. Хуаше о фотографии. Шанхай: Университет Фудань. 2014. С.29. 胡玥. “华社”论影. 上海：复旦大学. 2014. P.29.

1.2.2 Роль фотографии и ее использование

1.2.2.1 Пиктографическая фотография

Вслед за развитием репортажной фотографии, Пиктографическая фотография прошла свой уникальный путь распространения в Китае.

Ранние художники и фотографы вдохновлялись китайской живописью, поэзией и литературой, использовали фотографию для выражения субъективной лирической точки зрения, передавая темы, композиции и стиль китайской живописи и иногда добавляя каллиграфию или печать на негативы или фотографии. Они отправляли свои работы для участия в международных выставках-салонах и конкурсах. Среди них особое место занимают работы У Чжунсина(吴中行), которые отличаются сильным гуманистическим духом и яркими региональными особенностями. В ранних работах У Чжунсина присутствует особый стиль и превосходные эффекты сочетания света и тени. Он объединил Пиктографическую фотографию с документалистикой*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[132]. Использование черных, белых и серых теней в работах прекрасно, а атмосфера задевает за душу. Большинство работ наполнены милым местным этническим колоритом, например «Возвращение к стаду» (рис. 98) 1920-х годов, «Утреннее пастбище возле башни Пен» (рис. 99), «Возвращение на пастбище под весенним дождем» (рис. 100). Заходящее и восходящее солнце, башня, склоны холмов, коровы, дети – эти сцены часто упоминаются в древнекитайской поэзии. В работах «Чэньцзи» (рис. 101) и «Юаньцзы под луной» (рис. 102) 1930-х годов изображены прекрасные пейзажи юга Китая.

Кроме того, фотографы имитируют черты литературных картин, смело работают со съемкой и оставляют обширное пустое пространство на снимках, которое предоставляет зрителю пространство для воображения. Работы Лан Цзиншаня также являются яркими образцами ранней китайской

---

[132] Го Хуэйхуэй. Обзор развития китайской художественной фотографии. Пекин: Журнал «Окно в искусство». 2012(12). С.173. 郭慧慧. 概述中国画意摄影之发展.北京：艺术之窗. 2012(12). P.173.

Пиктографической фотографии. В созданных им композитных фотографиях использована техника работы в фотолаборатории путем наложения нескольких слоев негативов или выделения с помощью экспозиции*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[133]. В результате создается визуальный эффект работы чернилами. Например, в работе «Холодный ветер и лунный свет» (рис. 103) 1934 года изображены унылые осенние и зимние пейзажи горной деревни, лес на гряде далеких гор, а между ними – умиротворяющее море облаков. Автор вырезал и скомпоновал негативы с горами на заднем плане и лесами и домами на переднем плане, а также использовал различные методы перекрытия фотобумаги в фотолаборатории, чтобы добиться идеального слияния изображений[134]. «Тепло весенних вод» (рис. 104) 1938 года, как по названию работы, так и по композиции и элементам фотографии, напоминает китайскую картину Жэнь Бо Няня «Весенние воды» (рис. 105).

Под влиянием Лан Цзиньшаня художник традиционной китайской живописи Чжан Дацянь в начале 1930-х годов начал изучать фотографию и создал большое количество фотографий в жанре живописной фотографии (рис.106), что предоставило ему новые выразительные средства для живописи, такие как работа со светом и композицией. Чэнь Фулий, следуя по стопам Лан Цзиньшаня, посвятил себя фотографии и внедрил элементы традиционной китайской культуры в свое фотографическое творчество (рис. 107).

У Чжунсин и Лан Цзиншань являются яркими представителями китайской Пиктографической фотографии. Их работы стали новаторскими. Уникальное использование методик в сочетании с искусством традиционной китайской живописи создало самую успешную историю китайской художественной фотографии.

---

[133] Чэнь, Ш. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. / Чэнь Шэнь. – Нанкин: Китайская фотопресса, 2003. С.96-101. 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. P.96-101.

[134] Ян Цзюньу. Лан Цзиншань. Ценность художественной идеи «композитной фотографии» для эстетического образования современных университетов. Пекин: Журнал «Туризм и фотография». 2021(22):117-119.С.119. 杨军武.郎静山“集锦摄影”艺术思想对当代高校的美育价值. 北京：旅游与摄影,2021(22):117-119.P.119.

1.2.2.2 Реклама в газетах

После создания национального правительства относительно стабильная политическая обстановка обеспечила основу для экономического развития. Развитие капитализма на уровне государства способствовало процветанию бизнеса в этот период. Быстро развивалась реклама, положив начало первому периоду процветания рекламной индустрии Китая, и фотография сыграла в развитии рекламы значимую роль.

В 1920-х и 1930-х годах формат рекламы в газетах в основном был заимствован из западных газет и только становился прообразом современной коммерции. К примеру, в Шанхае в 1925 году была создана «Иллюстрированная газета»(摄影画报), в которой до 1937 года количество рекламных объявлений достигало 5489[135]. Поскольку это издание было основано на фотографиях, в нем уделялось существенное внимание рекламе оборудования для фотографии. Например, в рекламе фотопленок Agfa за основу часто принималась художественная фотография[136] (рис. 108-110).

Помимо коммерческой рекламы, это издание прославилось четырьмя специальными выпусками о Войне сопротивления японским захватчикам. В связи с Инцидентом 18 сентября[137] и в целях сотрудничества с движением борьбы с японскими захватчиками, был опубликован 308-й номер «Специального выпуска об антияпонской армии национального спасения», в котором использовались новостные фотографии, раскрывающие факты японского вторжения в Северо-Восточный Китай. Кроме того, в 10-м номере «Специального выпуска об антияпонской войне в Жехэ» (рис. 111) использованы фоторепортажи с текстом, чтобы показать героев Войны сопротивления японским захватчикам, а также представлена основная ситуация и боевая обстановка в китайской армии, чтобы поднять боевой дух всей нации.

---

[135] Ли Мэнци. Исследование рекламы в художественных журналах во времена Народной Республики (1925-1937). Чанчунь: Цзилиньский университет, 2021. С.12. 李梦琦. 民国时期艺术杂志广告研究（1925-1937）.长春: 吉林大学. 2021. P.12.

[136] см. Стр. 61.

[137] Инцидент 18 сентября, также известный как Фэнтяньский инцидент и Инцидент у Плетеного озера. Это инцидент, в ходе которого японская Квантунская армия в северо-восточном Китае внезапно напала на Шэньян 18 сентября 1931 года и силой вторглась в северо-восточный Китай.

Рекламные фотографии часто появляются в рекламе фильмов. Обычно используется кадр из фильма, привлекающий внимание к выражению лиц или движению героев. Например, «Ежедневная газета провинции Юньнань», учрежденная провинциальным партийным отделом Гоминьдана в провинции Юньнань в 1930 году. В ней представлена реклама фильма «Кот и скрипка фильм» (рис. 112). Рекламный макет представляет собой вертикальную композицию, где показана сцена со звездой фильма, располагающейся в центре экрана. Фоторамка по форме напоминает рекламный щит, умело сочетаясь с макетом и повышая привлекательность рекламного изображения. В рекламе кинофильма «Тайны музея восковых фигур» (рис. 113) также представлены фотографии героев фильма, которые объединены и собраны в коллажи, а в качестве рекламного макета использованы реальные и яркие фотографии персонажей, которые интуитивно передают суть сюжета. Благодаря фотографиям зритель может представить содержание фильма, ассоциируя его с позами актеров. Фотографии актеров искусно объединены с английскими шрифтами, что обогащает визуальную форму рекламного изображения.

В Китае в 1920-х и 1930-х годах доходы от рекламы были одним из основных источников дохода издательств. Фотография широко использовалась для показа современной стороны жизни и являлась незаменимым элементом рекламы. С помощью фотографии реклама представляла новые товары, технологии и стиль жизни, формировала имидж современного города и доносила до людей информацию о прогрессе страны и ее усилиях по модернизации.

1.2.2.3 Выставка

Благодаря усилиям различных объединений фотографов и началу применения фотографии в различных областях с 1920-х годов фотография постепенно была признана самостоятельным видом искусства, и выставки сыграли в этом свою роль.

После того как было создано объединение Гуанше, состоящее из преподавателей Пекинского университета, его участники начали организовывать фотовыставки, но не в университете, а за его пределами. В 1924 году Гуанше

провели первая выставка в зале рядом с Центральным парком Пекина (сегодняшним парком Чжуншань). Это была первая выставка китайского фотоискусства в истории китайской фотографии, организованная частным объединением фотографов. Выставка приглашала широкую аудиторию посетить и оценить экспонаты. Это стало знаком того, что теперь искусство фотографии не было предназначено только для элитных художников и профессиональных критиков и стало доступно широкому кругу социальных групп, делая фотографию более открытой и поддерживающей равноправие. До этой выставки единственным знакомством простого народа с фотографией были студийные портреты. На этот раз на выставке было выставлено 300 работ[138], среди которых преобладала художественная фотография. После выставки Чэнь Ваньли отобрал 12 из более чем 60 работ, которые он представил на выставке, объединил их в «Коллекцию великого ветра» и опубликовал их в широкоформатной печати. Это первая коллекция произведений фотографического искусства[139], опубликованная в Китае, и с тех пор она знаменует собой связь между китайской фотографией и искусством. За исключением работ Чэнь Ваньли, конкретные работы и названия выставок не сохранились до наших дней из-за войны или вследствие того, что прошло слишком много времени. Только в дневнике одного из посетителей выставки Гу Цзеган(顾颉刚)[140] Геджана были записаны имена некоторых художников-участников. К 1928 году Гуанше провели пять выставок. Лю Баньнун(刘半农) «Перед бурей» (рис. 114), «Вместе к свету» (рис. 115), «На воле» (рис. 116), Лао Яньжо(老焱若) «Ветер и снег на плечах» (рис. 117), и другие стали классикой художественной фотографии, которая передается из поколения в поколение по сей день.

Объединение Хуаше провело на юге четыре выставки. С момента

---

[138] Ван Сюэбинь. Первое объединение любителей фотографии в современном Китае. Пекин, Гуанше. Пекин: Журнал «Пекинские архивы». 2021(01):58-61. С.60. 王学斌.近代中国第一个民间摄影团体——北京光社. 北京：北京档案. 2021（01):58-61. P.60.

[139] Чэнь Лихуа. Путь Чэнь Ваньли. Пекин: Издательство Запретный город. 2009(12):9-12. С.7. 陈丽华. 陈万里先生的道路. 北京：紫禁城. 2009（12):9-12. P.7.

[140] См：Дневник Гу Цзегана (том 1). Пекин: Издательство «Чжунхуа», 2011. 参看：顾颉刚.顾颉刚日记（卷一）. 北京：中华书局,2011.

проведения первой фотовыставки в марте 1928 года наметилась тенденция объединения фотографических групп и открытия фотовыставок в крупных городах и университетах Китая. В ноябре того же года состоялся второй фотофестиваль, на котором, в отличие от предыдущих, были выставлены работы участников, не являющихся членами общества, таких как Лю Баньнун и Чжэн Инсун(郑颖荪) из Гуанше, Пан Давэй(潘达微), Го Сики(郭锡麒) и других. Здесь не проводилось конкурсов и не вручались награды, целью было изучить искусство фотографии и сформировать объединение любителей фотографии.

Начиная с 1931 года события 18 сентября в Северо-Восточном Китае и 28 января в Шанхае[141] происходили одно за другим, вызвав по всей стране новый всплеск антияпонского движения, и многие фотографы начали отказываться от чисто художественной фотографии. Это проявлялось и на фотовыставках. Многие фотографы переходили от личных интересов к репортажной фотографии или работам, направленным на то, чтобы поднять национальный дух. Фотографы-патриоты демонстрировали свою озабоченность и поддержку текущей ситуации в стране, открывая благотворительные распродажи и выставки в поддержку героев антияпонской борьбы на передовой, продвигающих идеи спасения нации. Например, благотворительная фотовыставка «Благотворительная выставка фотографий объединения трех фотографов», организованная Лан Цзиншанем, Лю Сюцаном и Сюй Цзуйинем. На этой выставке темой стала художественная фотография, и авторы пожертвовали все средства, вырученные от продажи фотографий, жителям в северо-восточной зоне боевых действий. Это самая ранняя выставка фотографии в рамках движения за спасение нации*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[142]. В дополнение к этой фотовыставке также была проведена фотовыставка туристической фотографии Техуа в 1935 году, благотворительная выставка

[141] Инцидент 28 января - также известный как Антияпонская война 28 января в Сунгу, представлял собой вторжение, преднамеренно начатое Японией 28 января 1932 года с целью отвлечь внимание международного сообщества после инцидента 18 сентября.

[142] Ху Чжичуань, Ма Юньцзэн, Чэнь Шэнь, Цянь Чжанбяо, Пэн Юнсян. История китайской фотографии: 1840-1937. Тайбэй: Издательство «Фотограф». 1990. С.220. 胡志川, 马运增, 陈申,钱章表, 彭永祥. 中国摄影史: 1840-1937. 台北: 摄影家出版社. 1990. P.220.

Ассоциации молодежи Пекина Иньгуанше и другие.

Ша Фэй(沙飞)[143], который сотрудничал с Сообществом черно-белой фотографии, в своих ранних работах вдохновлялся такими известными фотографами, как Лан Цзиншань. Его работы полны поэзии и сосредоточены на природных пейзажах. После 1935 года у Ша Фэя сложились тесные отношения с Лу Синем, и на него оказали глубокое влияние левая литература[144] и левые гравюры[145] (рис. 118-119). Он призывал: «Будьте передовым фотожурналистом, используйте фотографию как оружие борьбы и измените старое общество посредством публикации и выставки своих работ»[146]. Он отказался от стремления к художественной фотографии и обратился к репортажной. В декабре 1936 года Ша Фэй провел свою первую персональную выставку в Гуанчжоу, где он выставил 114 работ, в том числе посмертный портрет Лу Синя (рис. 120) и фотографии, посвященные условиям жизни людей низшего сословия. Его вторая персональная выставка состоялась в Гуйлине в июне 1937 г. Работы в основном были посвящены фотографии и были разделены на разделы «Остров Нанао на линии фронта национальной обороны Южного Китая», «В память о господине Лу Сине», «Фотографии ко Дню защиты детей», «Социальная жизнь». «Фотографии ко Дню защиты детей» и «Социальная жизнь» показывали жизнь людей низшего класса, в том числе детей, например «Мой ребенок плачет без остановки» (рис. 121), «Милый ребенок» (рис. 122), «Большинство китайских детей все еще голодают» (рис. 123), «Тяжелый труд» (рис. 124), и вызвали большой отклик у посетителей. В 1937 году Ша Фэй отправился на фронт и стал военным фотографом. Помимо съемок на линии фронта, он часто проводил

[143] Ша Фэй: ранее был известен как Ситу Хуай. Уроженец Гуандуна, фотограф и военный фотограф Коммунистической партии Китая.

[144] В 1930-е годы в окололитературном обществе Китая сформировались три фракции: Пекинская школа, Шанхайская школа и Левое крыло. Будучи современными промышленными рабочими, левые литераторы одновременно критиковали капиталистическую индустриальную цивилизацию, феодальную традиционную земледельческую цивилизацию и западный колониализм, выступая за использование литературы как средства борьбы пролетариата с главной задачей — задачей захвата власти.

[145] Ша Фэй. Фотоколлекция Ша Фэй. Пекин: Издательство Великая стена. 2005. С.474. 沙飞. 沙飞摄影全集. 北京: 长城出版社. 2005. P. 474.

[146] Цитата из книги Ша Фэя «Предисловие к выставке», предисловие к персональной выставке Ша Фэя, состоявшейся в Гуанчжоу в декабре 1936 года. 引用自沙飞《写在展出前》，1936 年 12 月在广州举办的沙飞个人摄影展的前言。

фотовыставки в деревнях и развешивал фотографии на стенах домов (рис. 125). Это также стало первой формой малых фотовыставок в Китае. На фотографиях были изображены захваченные вражеские трофеи, и жители деревни собирались, чтобы подсчитать, сколько пушек, ружей и лошадей на фотографии. Такая выставка – это способ популяризации фотографии в массах, а также средство пропаганды, направленное на победу в войне.

Содержание и формат фотовыставок этого периода развивались вместе со временем. От групповой выставки до персональной выставки, от стационарной выставки до передвижной выставки на стенах домов, фотовыставка адаптировалась к потребностям общества и развитию ситуации. Помимо выражения личной эстетики, фотография не только играет роль запечатления истории и культуры, но и привлекает внимание общества к социальным проблемам.

Фотография как вид искусства для утверждения своей позиции требует появления профессиональной информационной структуры (фотографических обществ, специализированных журналов, выставок) – этих принципов, характерных для русской и советской фотографии, придерживается и Китай. Кроме того, пересечением между развитием фотографии в Китае и СССР оказалось широкое использование фотографии в качестве инструмента политической пропаганды: обе страны использовали фотографию для формирования и распространения политической идеологии и укрепления имиджа и политики правительства, они склонны непосредственно изображать жизнь масс, в частности, показывать героические образы рабочих и крестьян, жизнь и труд простых людей. С технической стороны фотографы из обеих стран экспериментально используют различные фотографические техники и формы выражения, такие как вырезание и составление коллажей из фотографий, а также методы создания композиций с различными ракурсами. Все эти моменты показывают различные точки пересечения между советской и китайской фотографией 1920-1930-х годов с позиции ее использования, цели и выражения, несмотря на то, что они находились в разных культурных и политических средах.

Выводы по 1 главе

В 1920-х и 1930-х годах фотография стала важным средством массовой информации в мировом масштабе. В этот период наблюдался широкий спрос на фотографию и ее использование в различных сферах. В Советском Союзе использование фотографии распространилось преимущественно на полиграфическую и рекламную отрасли, при этом фотомонтаж занимал особое место. В этот период создавали свои произведения такие именитые художники и фотографы как Густав Клуцис, семья Игнатовичей, Аркадий Шайхет, Александр Родченко и другие, чьи работы и творческие идеи оказали значительное влияние на политическую, экономическую и культурную жизнь общества.

В Китае того времени фотография также приобрела большое значение. Люди прошли сложный путь ее познания: от страха перед фотографией до ее принятия, а затем и использования в различных областях. На фоне повышенного интереса к фотографии, стали появляться такие объединения как Гуанше(光社), Хуаше(华社) и Сообщество черно-белой фотографии(黑白影社). Активными сторонниками распространения искусства фотографии также были Чэнь Ваньли(陈万里), У Чжунсин(吴中行), Лю Баннун(刘半农), Чжан Иньцюань(张印泉), Лан Цзиншань(郎静山) и другие. Фотография, как носитель информации, не только способствовала переходу людей от письменного языка к визуальному, но она также являлась частью трансформации Китая из состояния закрытости в состояние открытости в различных областях.

Фотография как вид искусства для утверждения своей позиции требует появления профессиональной информационной структуры (фотографических обществ, специализированных журналов, выставок) – этих принципов, характерных для русской и советской фотографии, придерживается и Китай. Кроме того, пересечением между развитием фотографии в Китае и СССР оказалось широкое использование фотографии в качестве инструмента политической пропаганды: обе страны использовали фотографию для формирования и распространения политической идеологии и укрепления

имиджа и политики правительства, они склонны непосредственно изображать жизнь масс, в частности, показывать героические образы рабочих и крестьян, жизнь и труд простых людей. С технической стороны фотографы из обеих стран экспериментально используют различные фотографические техники и формы выражения, такие как вырезание и составление коллажей из фотографий, а также методы создания композиций с различными ракурсами. Все эти моменты показывают различные точки пересечения между советской и китайской фотографией 1920-1930-х годов с позиции ее использования, цели и выражения, несмотря на то, что они находились в разных культурных и политических средах.

Схожие проблемы существовали и в Китае в 1920-х и 1930-х годах. Противоречия были связаны с ролью художника в обществе и пониманием им целей искусства. Спорными вопросами были следующие: должен ли фотохудожник быть независимым от мира и создавать работы, воспитывающие характер индивида, или ему следует посвятить себя участию в спорах о политических изменениях? Этот вид бесконечного соперничества способствовал постоянному развитию художников, появлению инновационных технологий, а также непрерывной эволюции фотоискусства.

Кроме того, стоит отметить, что когда речь идет о пикториальной фотографии в контексте фотоавангарда, важно не упустить из виду напряжение, которое этот жанр в себе несет, Александр Родченко пользовался приемами пикториальной фотографии в тех случаях, когда они могли акцентировать внимание на сюжете снимка. В его случае работа с приемами пикториальной фотографии была не погоней за эстетикой снимка, а формой актуализации контента. Поэтому он обращается к пикториальной фотографии в особых случаях – пейзажной съемке, съемке балета и цирка, там, где «живописность» кадра в каждом конкретном случае способна стать средством создания уникального художественного образа. В случае с цирковыми сюжетами мягко рисующий объектив «Тамбар» позволил Родченко продолжить свои творческие искания в этой теме. Со второй половины 1930-х в живописи он обращается к цирку, рисует клоунов, гимнастов и наездниц, жонглеров. Поэтому, говоря о

языке фотоавангарда и включая пикториальную фотографию в его словарь, мы говорим прежде всего о тех случаях, где пикториальные приемы использовались автором в ряду других. Для фотоавангарда важно, что фототехника становится инструментом, поддерживающим коммуникацию, техника съемки продуцирует и передает не эстетику, но конкретное сообщение.

Представленный материал позволил выявить, что именно эта многоаспектная функция фотографии как инструмента коммуникации не только отражала идеологические и эстетические процессы своего времени, но и оказала заметное влияние на формирование принципов визуального мышления, ставших основой для дальнейшего развития графического дизайна.

ГЛАВА 2. Александр Родченко и Лан Цзиншань. Фотография в рамках авторской художественной системы.

Андрей Фоменко в своей работе «Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства» рассматривает фотоавангард «как целостное явление, связанное с основными проблемами современного искусства и эстетики[147]». На примере фигур Александра Родченко и Лан Цзиншаня мы видим, как эта идея воплощена в их творческих практиках. Их пути показывают, что фотоавангард не существует изолированно, а тесно связан с фундаментальными вопросами современного искусства (такими как формальные инновации, художественная функция и культурное наследие).

Перед тем как перейти к анализу творчества Александра Родченко и Лан Цзиншаня, следует отметить, что в третьем номере журнала «Новый ЛЕФ» за 1927 год были опубликованы три фотографии, сделанные Сергеем Третьяковым во время его пребывания в Китае. Эти изображения отражают визуальные наблюдения авангардного художника за китайским обществом.

Третьяков и Родченко были ключевыми участниками объединения ЛЕФ, их сотрудничество охватывало как литературную, так и визуальную сферу. Как отмечает Степанова в своих дневниках, Осип Брик охарактеризовал ЛЕФ как «профессию[148]», что свидетельствует о том, что ЛЕФ представлял собой не просто художественную группу, но и институционализированную форму культурной практики. В рамках этой структуры художественное творчество рассматривалось прежде всего как выражение коллективной идеологии, а не индивидуального самовыражения – и именно в таком формате взаимодействие между Третьяковым и Родченко проявилось наиболее ярко.

Родченко оформил обложки для нескольких произведений Третьякова, включая «Итого», «Речевик» и «Дэн Шихуа». Эти дизайнерские решения были

---

147 Фоменко, А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2009. С. 9-10.

148 Степанова В. Человек не может жить без чуда / сост. А. Н. Лаврентьев, Е. А. Лаврентьева. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 271.

тесно связаны с содержанием текстов и формировали единое графическое и смысловое оформление. Степанова в дневниковой записи зафиксировала реакцию Третьякова на оформление «Речевика»: «Р. сделал обложку “Речевик”. С. Третьяков – стихи. Принято и Серёжей, и “Госиздатом”. Серёжа, кажется, был смущен; назвал ее “взбунтовавшийся матрац”»[149].

В международной деятельности группы ЛЕФ важную роль сыграла Ольга Третьякова, жена Сергея Третьякова. Она переводила с немецкого языка критические материалы, привезённые Маяковским и Родченко из Европы, тем самым предоставляя участникам ЛЕФ доступ к первоисточникам идей европейского авангарда. Эти переводы не только расширяли художественный кругозор Третьякова, но, вероятно, также повлияли на его театральные эксперименты и массовые коммуникационные стратегии, реализованные в Китае. В то же время стилистика графического оформления Родченко перекликалась с эстетикой немецкого модернизма, что наглядно демонстрирует, как механизмы культурного заимствования реализуются в визуальной сфере.

В настоящее время исследования, посвящённые Третьякову в китайской академической среде, остаются недостаточно развитыми. Существующие публикации в основном сосредоточены на фактах его биографии, а также на его деятельности в контексте культурных обменов между Китаем и Советским Союзом. Ряд авторов отмечает, что его произведения обладают выраженной функцией политической пропаганды, обслуживают идеологию советской левой и характеризуются тенденцией репрезентации Китая в качестве политического образа. Шао Сюэпинь отмечает, что пребывание Третьякова в Китае расширило тематический диапазон его драматургии и одновременно отразило структурную реконструкцию экзотической реальности, характерную для советского авангардного искусства. Такие произведения, как «Рычи, Китай!», через критику религиозной символики и выражение политических намерений, демонстрируют

[149] Там же. С. 265.

сдержанный и рациональный стиль как в форме, так и в содержании[150]. Хуан Яньфэнь, в свою очередь, подчёркивает, что во время пребывания в Китае Третьяков глубоко погрузился в общественную среду, фиксировал голоса низших слоёв и трансформировал их в критические футуристические тексты. Она также приводит мнение Лу Синя, охарактеризовавшего Третьякова как «одного из немногих иностранцев, познакомивших Китай с современной культурной жизнью[151]».

Таким образом, Третьяков, как один из чиленов ЛЕФ, своей деятельностью в Китае не только реализовывал личные творческие задачи, но и символизировал собой первое соприкосновение советского авангарда с китайским движением новой культуры. Его преподавание и литературная работа в Пекине, наряду с изданиями, оформленными Родченко, составляли часть их продолжающегося сотрудничества, выстраивая пути межкультурной и межмедийной коммуникации и отражая институциональную логику внешнего культурного взаимодействия советского авангарда.

В этой главе рассматривается творчество Родченко и Лан Цзиншаня. На их примере мы видим, как благодаря их творческой позиции фотография из инструмента документирования превращалась в средство художественной выразительности. Их творчество уходит корнями в соответствующие культурные концепции – они разработали уникальный фотографический стиль, который может быть соотнесен с актуальными живописными практиками. Пути их художественного развития наглядно демонстрируют, как фотоавангард отвечал на вызовы современного искусства в различных культурных контекстах и становился частью дискуссии о современном искусстве и эстетике.

---

[150] Шао Сюэпин. Русский драматург Сергей Михайлович Третьяков . Чанчунь: Драматургия. 2015. №10. С. 2. 邵雪萍.俄罗斯剧作家谢尔盖·米哈伊洛维奇·特列季亚科夫. 长春: 戏剧文学. 2015(10):2.

[151] Хуан Яньфэнь. Третяков и «Рычи, Китай!» . Пекин: Пекинские хроники. 2024. №8. С. 97–99. [Электронный ресурс]. – URL: http://www.qikan.com.cn/articleinfo/bjjs20240836.html (дата обращения: 04.07.2025). 黄艳芬．铁捷克与《怒吼吧，中国！》．北京：北京纪事. 2024(8):97-99.

2.1. Александр Родченко. Путь к фотографии.

2.1.1. Александр Родченко в конструктивистском течении русского авангарда.

Дневники Александра Родченко, в которых, начиная с 1910-х годов, он фиксировал свои наблюдения о жизни, анализировал свои чувства и мысли в отношении искусства, являются чрезвычайно ценным источником информации. Эти записи позволяют нам больше узнать о внутреннем мире художника, его профессиональных достижениях, личных размышлениях и переживаниях. Исследуя информацию о творческом поиске Родченко, можно обнаружить, что его детство в театре на Невском проспекте в Петербурге, первая встреча с картиной Георгия Белащенко «Вий» (рис. 126) в музее в подростковые годы, знакомство с Борисом Светозаровым, адвокатом Николаем Андреевым, а также встречи с Давидом Бурлюком, Василием Каменским и Владимиром Маяковским стали отправной точкой для его дальнейшего творчества[152].

Фотография была далеко не случайным выбором для художника-авангардиста 1920-х годов, шедшего в ногу со временем, поскольку фотоаппарат являлся техническим и художественным инструментом, идеально сочетающим в себе удобство и бесконечные возможности. Переход от живописи к фотографии был для Родченко своего рода вызовом традиционным границам изобразительного искусства, которые сдерживали творческий потенциал художника. В фотографии Родченко увидел новые невероятные перспективы, превосходящие возможности живописи. Подобное представление Родченко соответствовало идеям Осипа Брика, который, анализируя возможности живописи и фотографии, говорил, что фотография – это своего рода средство художественного выражения жизни, во многом превосходящее живопись. Это не просто усовершенствованный вид живописи, а новый уровень передачи действительности, который стал новой формой художественного творчества[153].

---

[152] Лаврентьев, А. Н. Ракурсы Родченко / А. Н. Лаврентьев. – М.: Искусство, 1992. С.210 – 221.

[153] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С. 179. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌

Следует отметить, что в ранних работах Родченко, в частности, графических сериях 1915 г – «Линейно-циркульных композициях», развивалось в духе геометрической абстракции [154], можно обнаружить множество характерных особенностей его авторского стиля («линиизм», динамичность, геометричность форм и т. п.), проявившихся в его последующих произведениях беспредметной живописи и фотографии, которые оставались с ним на протяжении всей его творческой жизни. Этот приверженец конструктивизма на пути от живописи к фотографии следовал за производственным искусством. Исследование пространства играло важную роль в творчестве Родченко, будь то дизайн или работа в качестве художника-постановщика над фильмом – все это было способом изучения пространства. Не являлась исключением и фотография, особенность которой заключается в непосредственном наблюдении и фиксировании реальности. Это означало, что изучение пространства с помощью фотографии, по сравнению с другими видами искусства, в большей степени зависело от мгновенных и случайных комбинаций в реальном мире, а не от замысла художника. Именно эта непредсказуемость стала своего рода вызовом для художника-экспериментатора, но одновременно той формой творчества, что способна выявить непосредственную связь искусства и жизни.

2.1.1.1. Живопись – Эксперименты с пространственной структурой – Фотография.

Живопись

Исследования Родченко в области живописи начались в период его обучения в Казанской художественной школе, которая представляла собой «относительно» [155] открытое, с точки зрения возможности творческих экспериментов, учебное заведение. Несмотря на то, что в начале 1910-х годов Родченко считал себя достаточно левым художником, он все еще создавал свои

托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.179.

[154] Энциклопедия Русского Авангарда.[Электронный ресурс: https://rusavangard.ru/online/biographies/rodchenko-aleksandr-mikhaylovich/]

[155] Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. Родченко В. А. М.: Советский художник, 1982. С.54 – 55.

произведения под влиянием таких живописцев, как Врубель[156]. Это проявилось в его работе «В ресторане» (рис.127), где художник, перед тем, как приступить к разработке деталей основных элементов, сначала обозначает их общие пропорции и выстраивает композицию. Такой подход придает произведению выразительность и динамику. Родченко использует метод интенсивных теневых линий для передачи формы и объема, что закладывает основу для последующей проработки деталей, затем он с помощью сильных и выразительных линий наносит контуры, тем самым акцентируя внимание на изображаемом объекте.

В те годы в Казани многие новички в художественном кругу в той или иной степени находились под влиянием нового тренда в искусстве - направления модерн, которое стало предпосылкой для формирования и развития художественного мышления и методов Родченко. В его графическом произведении «Композиция с фигурой» 1913 года (рис.128), сочетающем линии и плотные черные точки, заметно влияние Обри Бердсли, а также восточного и средневекового искусства. На творчество Родченко заметное влияние также оказал символизм, он использовал различные материалы для живописи, включая акварель, темперу и другие, что предопределило его экспериментальный творческий метод и стремление исследовать различные аспекты изобразительного искусства.

В это же время в Москве и Санкт-Петербурге происходила совсем иная ситуация: в Петербурге уже было создано первое городское творческое объединение русского авангарда «Союз молодежи», а в Москве было учреждено и начало выставочную деятельность крупнейшее творческое сообщество раннего русского авангарда «Бубновый валет». Переломный момент в деятельности Родченко в Казани наступил в 1914 году, когда туда приехали Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский, которые читали лекции и объясняли концепцию футуристического искусства[157]. Очевидно, именно благодаря им

---

[156] Там же. С.55.
[157] Лаврентьев А.Н. Кумиры авангарда. Александр Родченко : книжная серия. М.: С.Э. Гордеев, 2011. С.36.

футуризм появился в Казани, что стало важным событием в формировании движения русского авангарда и убедило Родченко перейти к футуризму. На самом деле его эксперименты с футуризмом начались еще в декабре 1913 года, когда он по поручению Николая Андреева занимался декоративным оформлением для вечеринки[158].

В эпоху Серебряного века, когда литература и искусство были тесно связаны между собой, многие художники создавали иллюстрации для сборников стихов, романов и журналов, используя свой опыт в изобразительном искусстве для трактовки литературных произведений. В 1911-1912 годах Родченко увлекался произведениями Некрасова, Белинского, Гоголя, Оскара Уайльда, записывал цитаты из их произведений в свой дневник[159], а в 1914 году на фоне проб с футуризмом он создает серию рисунков героев пьесы «Герцогиня Падуанская»[160] (рис.129-131) своего любимого писателя Оскара Уайльда. Это был очередной переломный момент в творчестве Родченко. Несмотря на то, что его художественный стиль сохранял некоторое влияние Обри Бердсли в части графики и линий, оставаясь фигуративным и несколько традиционным, однако по сравнению с «Соперниками» (рис.132), «Карнавалом» (рис.133) и другими его ранними работами, художник всё же двигался к более упрощенной, геометризированной и схематичной манере живописи. В графической серии персонажей пьесы «Герцогиня Падуанская» изображения выполнены в едином, несколько условном стиле, а с помощью ярких цветов и теней показан объем, передающий динамику жестов, что соответствует приемам футуристической живописи и показывает движение Родченко именно в этом направлении.

В марте 1915 года в письме Степановой Родченко изложил свои идеи по созданию совершенно новых и смелых работ с использованием нестандартных инструментов[161]. Он успешно реализовал свои намерения, создав серию

---

[158] Родченко А. М. Опыты для будущего : Дневники. Статьи. Письма. Записки. М.: Грантъ, 1996. С.201.
[159] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. М.: Фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.15–16.
[160] Там же. С.10.
[161] Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. В. А. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. С.113.

графических рисунков, все линии которых были нанесены с помощью чертежных принадлежностей, таких как линейка, циркуль и чертежное перо[162]. В это время в творческом арсенале Родченко уже были произведения абстрактной живописи, многие из которых демонстрировали его футуристическое исследование трехмерного пространства. Например, в работе «Девушка с цветком» (рис.134) яркие цвета напоминают о работах Михаила Врубеля и Поля Гогена, фон составлен из абстрактных геометрических форм, образующих объемное пространство, при этом фигуры персонажей все еще различимы. Таким образом, период Родченко в Казани был значимым для его дальнейшего творчества, а его эксперименты с новыми формами стали отправной точкой для создания его уникального стиля, который затем оказал значительное влияние на развитие русского и мирового авангарда.

В 1916 году Родченко по приглашению Татлина приехал в Москву для участия в мартовской выставке «Магазин». Он привез с собой десять работ абстрактной живописи, с которыми он дебютировал в кругах московских левых художников. В своей работе «Две фигуры» (рис.135) он условно изобразил очертания человеческих фигур, которые частично деконструированы на фоне свободного пространства. Помимо этой работы, в других его произведениях того времени был заметен явный переход к чистому беспредметному искусству и графике. Это прослеживается в его работе «Танец» (рис.136), а также шести других графических работах, включающих серию «Линейно-циркульных композиций» (рис.137-140); последние полностью состояли из кругов и прямых линий. Таким образом, Родченко удалось превратить свои графические рисунки в произведения станковой живописи.

Следует отметить, что знакомство Родченко с Татлиным накануне Октябрьской революции привело к непродолжительному сотрудничеству двух художников (они вместе работали над декоративным оформлением интерьера для

[162] Там же. С.7.

кафе «Питтореск»)[163], при этом, художественные идеи Татлина оказали глубокое влияние на творчество Родченко, заставили экспериментировать с материалами, формой и пространством, а также пробудили интерес к трехмерным пространственным структурам. В период своего пребывания в Казани Родченко использовал различные фактуры для живописи, такие как краски с матовым и глянцевым эффектом; это время ознаменовало собой новый этап его творчества и выход из традиционных рамок. Под влиянием Татлина он много экспериментировал с различными материалами, изучал их свойства и способы применения. Результаты его творческого поиска можно увидеть в работе 1918 года «Черное на черном» (рис. 141). Татлин активно пропагандировал идею того, что искусство должно освободиться от традиционных визуальных образов и стремиться к новым способам выражения. Эти мысли нашли отклик у Родченко на его пути к абстракции и беспредметному искусству, проявились в большинстве его работ, а также явились предпосылкой для зарождения конструктивизма в начале 1920-х. В этот период Родченко активно применял эти концепции, что способствовало развитию конструктивизма и появлению пространственной структуры в производстве.

В 1920 году Родченко, Степанова и Ган создали первую рабочую группу конструктивистов, что привело к значительным изменениям в творчестве Родченко. В сентябре 1921 года на выставке под названием «5x5=25» он представил пять работ: две в стиле «линиизма» («линия» и «клетка», не сохранились) и три работы под названием чистый синий, чистый красный, чистый желтый. Эта серия носит название «Гладкий цвет» (рис.142). Она включала три картины маслом, каждая из которых была выполнена одним чистым цветом: красным, желтым и синим. Помимо Родченко на данной выставке также демонстрировали свои работы Варвара Степанова, Любовь Попова, Александр Веснин и Александра Экстер. Каждый из них выставлял пять

[163] Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. В. А. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. С.7.

работ. В своих произведениях художники демонстрировали стремление отказаться от прямого копирования внешнего мира. Цель этой выставки заключалась в провозглашения конца эры беспредметной живописи и установлении внутренней ценности плоскости в конструктивном замысле[164]. Посредством своих работ, представленных на выставке, Родченко хотел провозгласить: «Все кончилось, цвета основные»[165], что означало не только конец его экспериментов в живописи как таковой, но также символизировало завершение его исследований формы. Данная выставка стала важным событием в истории русского авангарда и истории конструктивизма. Несмотря на то, что мероприятие не вызвало большого резонанса в профессиональных кругах, однако три вышеупомянутые работы Родченко и его декларации привлекли внимание теоретика искусства Института художественной культуры (ИНХУК) Николая Тарабукина, который выступил с докладом под названием «Последняя картина написана», что вызвало бурную дискуссию в кругах работников ИНХУКа относительно художественной ценности русского искусства послереволюционной эпохи.

В октябре 1921 года была проведена вторая выставка «5х5=25», которая продолжала концепцию первой. Первоначальная экспозиция была дополнена несколькими сложными архитектурными чертежами, а также несколькими светильниками, специально спроектированными для выставки Родченко, которые украшали выставочный зал. «Один светильник был в виде подвешенного за вершину куба с продолженными гранями (подобный абажур из бумаги был подарен Лиле Брик и висел у нее в комнате), а другой напоминал чем-то настольную лампу» [166] (рис.143). Фактически с начала работы над декоративным оформлением кафе «Питтореск» осветительные приборы впоследствии часто появлялись в работах Родченко, он создавал их эскизы и макеты. Он также помог Любови Поповой декорировать вход в выставочный

[164] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. М.: Фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.39.
[165] Родченко А. М. Опыты для будущего : Дневники. Статьи. Письма. Записки. – М.: Грантъ, 1996. С.218.
[166] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. – М.: Фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.40.

павильон, что позволило ему произвести пространственное исследование внутри реального пространства. Уже в 1918 году Родченко создал серию беспредметных скульптур «Стоящая» (рис.144-145) из слоистого картона, которые напоминали дизайны светильников для второй выставки «5x5=25» и кафе «Питтореск». Эти скульптуры были построены на принципах симметрии и вертикальности, которых он придерживался, когда создавал дизайн газетного киоска для конкурса, организованного подотделом художественного труда Отдела Изо Наркомпроса. Нижняя часть киоска имела форму призмы как опорную структуру; помимо этого он предложил заменить традиционные торговые киоски информационными центрами, отказавшись от закрытого пространства в пользу открытой структуры. Он снабдил свой проект функциональными элементами, такими как часы, проекционный экран, плакат с лозунгом и предусмотрел навесную террасу для выступлений, которую разместил вертикально.

Эксперименты с пространственной структурой

В творчестве Родченко периоды между занятиями живописью, исследованием пространства и фотографией размыты во времени и не имеют определенных границ. Исследование им пространства началось еще во времена экспериментов с живописью в апреле 1919 года, за год до проведения первой выставки «5x5=25». Выставку «беспредметников и супрематистов» Степанова рассматривала как состязание Малевича и Родченко. На этой выставке Малевич представил работу «Белое на белом» (рис.146), которая затрагивает такие философские темы как «ничто» и «бесконечность», что придает данному произведению глубокий смысл. В ответ на это, Родченко представил серию картин «Черное на черном» (рис.141, 147-148), бросающих вызов идеям, отстаиваемым Малевичем. Хотя на первый взгляд может показаться, что указанные работы похожи по художественным приемам, однако они выражают абсолютно противоположные творческие концепции. В своих работах Родченко изобразил множество видимых и осязаемых текстур черного цвета: «Эти блестящие, матовые, жухлые, шероховатые, гладкие части поверхности дают

необыкновенную по силе композицию, написаны они так сильно»[167]. Реалистичная манера передачи указанных текстур в работах Родченко ярко контрастирует с произведениям Малевича, требующим философского трактования. Это демонстрирует антагонизм в искусстве, разнообразие неограниченных возможностей, достигаемых с помощью различных инструментов, таких как линейка и циркуль, а также эксперименты Родченко с округлыми формами в период его проб с пространством в живописи. В своем дневнике Степанова так описала свои ощущения от работы «Черное на черном»: «Я считаю, что в аналитическом творчестве Анти[168] «Черные» вещи есть синтез – синтез его предыдущего движения, с одной стороны; но как идея – они имеют в себе начало новой живописи, настоящей только живописи, это то, что намечалось еще в 1913 году и которое реализовалось Анти лишь сейчас.»[169] «Черное на черном» стало последним этапом работы Родченко с внешним пространством.[170]

Согласно записям в дневниках Родченко, он запланировал в период с августа по сентябрь 1919 года создать десять линейный работ и сделал к ним наброски[171]. Следуя своему плану в этом же году он написал «Конструкцию на желтом» (рис.149), где на чистом желтом фоне с помощью белых линий выстроена динамичная и выразительная композиция, все линии которой находятся во взаимодействии между собой, создавая ощущение движения на холсте. Желтый фон по сравнению с черным вызывает восхищение, поскольку ассоциируется с солнечной энергией, при этом белые линии на данном фоне создают яркий контраст. Если трактовать желтый фон как солнечную энергию, то белые линии можно интерпретировать как пучок солнечных лучей, проходящих сквозь небесное пространство к поверхности земли. Изображение, созданное из белых

---

[167] Степанова, В. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Варвара Степанова; [сост. А. Лаврентьев, Е. Лаврентьева]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С.90.
[168] Анти - домашнее прозвище Родченко, которое отражало его неприятие стандартных решений и вызов всему свету.
[169] Степанова В. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Варвара Степанова; [сост. А. Лаврентьев, Е. Лаврентьева]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 90.
[170] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. – М.: Фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.34.
[171] Родченко А. М. Опыты для будущего : Дневники. Статьи. Письма. Записки. М.: Грантъ, 1996. С.73 – 75.

линий, также можно рассматривать как высокое здание, поднимающееся вверх по спирали, что соответствует более поздней концепции городской архитектуры Родченко.

В 1920 году Родченко впервые представил новаторскую идею «линиизма», которая проявилась во всех его последующих работах, будь то живопись, графика, скульптура, фотомонтаж или фоторепортаж. Предвосхищая его стремление к инновационным формам выражения, линии выступали не только основными элементами композиции, но и способом передачи динамики пространства, ритма и структуры. После становления «линиизма» самостоятельным направлением, изучение влияния линии на форму и пространственное восприятие стало приоритетной задачей Родченко. Линия в его творчестве становится средством создания абстракции и новым способом визуальной коммуникации. Линейные произведения Родченко, состоявшие из линий на однотонном фоне (рис.150), были впервые продемонстрированы на 19-й государственной выставке 1920 года. Однако указанные работы не получили высокой оценки художественного сообщества. Корреспондент журнала «Творчество» так охарактеризовал увиденное: «…Этим занимается Родченко, опыты которого над фактурой заполняют на выставке целую большую комнату. У этого художника «изобретательство» становится культом. Провозглашая «линию и цвет» основой живописи, принцип, по существу правильный и современный, он в картинах своих дает ему столь абстрактное применение, что все дело сводится к «рукомеслу» как самоцели. Здесь, несомненно, налицо динамика, энергия, которая, однако, затрачивается впустую».[172] Несмотря на такой неоднозначный отзыв, все же нельзя отрицать того, что «линиизм» стал предтечей конструктивизма в истории искусства.

После 1920 года Родченко, следуя концепции «линиизма», продолжил экспериментировать с пространственной структурой в реальном мире и

[172] Мельников Д. По поводу «левой» живописи на 19-й государственной выставке // Творчество. – 1920. – № 7 – 10. С. 42 – 44.

выпустил несколько серий пространственных работ: «Стоящая» и «Висящая». В отличие от серии беспредметных скульптур 1918 года произведения из серии «Стоящая» имели вертикальное развитие и обладали большей устойчивостью по сравнению с предыдущими скульптурами. К серии «Стоящая» относились работы под общим названием «По принципу одинаковых форм» (рис.151-154), где каждая из конструкций состояла из деревянных блоков, симметрично соединенных таким образом, чтобы возникали решетчатое внутреннее и открытое наружное пространства. Подобные принципы «линиизма» также проявлялись в живописи Родченко, были основой для театрального и кинематографического декора и проектов Родченко по городской архитектуре, в частности идей «верхнего фасада»[173].

Серия «Висящая», которую Родченко назвал «Плоскости, отражающие свет» (рис.155-158), включала шесть подвесных работ, выполненных из планок, вырезанных из фанеры, которые образовывали разные геометрические формы: круг, овал, квадрат и шестиугольник. Каждая работа подвешивалась за верхний край одной тонкой нитью, внутренние элементы конструкций располагались друг относительно друга с одинаковым интервалом, изменяя угол наклона к общему центру, что создавало единую трехмерную структуру. Единственной работой из серии «Плоскости, отражающие свет», которая сохранилась до наших дней, является пространственная конструкция «Овал в овале» (рис.155). Согласно информации, полученной от российского историка искусства и внука Родченко А.Н. Лаврентьева, указанная работа в 1950-х годах была передана коллекционеру Георгию Костаки; позднее Костаки подарил ее Музею современного искусства в Нью-Йорке. В период реставрации эксперты музея обнаружили на работе следы алюминиевой краски[174]. Это указывает на то, что еще в 1918 году или даже ранее Родченко начал исследовать возможности света.

Название «Плоскости, отражающие свет» говорит о том, что простые

---

[173] Идея «верхнего фасада» в 1920-е годы была уникальной темой в архитектурном творчестве Родченко. Концепция состояла в том, чтобы поднять город над землей и сделать каждое здание причалом для дирижаблей. Он считал, что в будущем люди будут более склонны рассматривать города с воздуха, а не с тротуара на земле.

[174] Лаврентьев А.Н. Кумиры авангарда. Александр Родченко : книжная серия. – М.: С.Э. Гордеев, 2011. С. 116.

геометрические формы были способны образовывать сложное целое: под воздействием света они создавали затейливые тени; при этом, благодаря нанесению серебристой краски на поверхность элементов конструкции за счет игры света и тени появлялось сияние, напоминающее лунный свет. Начиная с этого момента, в работах Родченко ощущается более глубокая связь науки, искусства и техники. Это проявляется не только в использовании линейки как основного инструмента для работы, но также в точном расчете на основе законов механики пропорций форм, веса, точек пересечения в создаваемых конструкциях. Все это позволяло элементам созданных объектов плавно взаимодействовать друг другом, сохраняя при этом стабильность и прочность конструкции. При подвешивании некоторые работы могли вращаться или колебаться под воздействием ветра, при этом в зависимости от формы в них проявлялись разные эффекты. Трудно точно определить к какой конкретной категории относятся эти произведения–графике, скульптуре, мебели, архитектуре или инсталляции, поскольку они выходят за пределы существующих традиционных классификаций, а беспредметный характер данных работ расширяет возможности их использования. Иначе говоря, принимая во внимание используемую концепцию «линиизма» и их формы, можно предположить, что конструкции могли быть связаны с любой сферой.

Из рукописи «Линия»[175], опубликованной в 1921 году, можно понять, что Родченко начал рассматривать искусство как средство познания, подобное науке и технике, он начал освобождаться от случайности и необъяснимого характера беспредметной живописи, стремясь научным путем обнаружить порядок в визуальном выражении, все больше внимания уделяя новизне и творческой природе произведений искусства. Родченко полагал, что линии создают основу для построения композиции, передачи динамики, объединения и разделения; они позволяют художнику передавать природу объектов при создании произведений,

[175] В гостях у Родченко и Степановой / Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина : автор текстов Александр Лаврентьев. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2014. С.170.

а не просто изображать или создавать абстрактные формы.[176]

В 1920-х годах искусство рассматривалось мощным инструментом в воспитании народных масс в духе социалистической идеологии. Деятели искусства старались внести свой вклад в создание новой социалистической культуры, включая образование и подготовку нового поколения. В то время многие художники начали заниматься педагогической деятельностью. Родченко не был исключением и в октябре 1920 года он начал обучать студентов на факультете живописи ВХУТЕМАСа. В своей преподавательской деятельности он сочетал научную точность и искусство, подобно тому, как он делал при создании своих линейных работ.

Опыт преподавания во ВХУТЕМАСе позволил ему сформулировать и оптимизировать новые профессиональные стандарты для художников, инженеров и дизайнеров-конструктивистов, в результате чего студенты перешли от беспредметной живописи к разработке дизайнов функциональных и удобных изделий для повседневной жизни людей. В 1922 году Родченко был назначен заведующим отделением металлообработки во ВХУТЕМАСе. Он активно обучал студентов своим конструктивистским идеям, и результаты его педагогической деятельности были продемонстрированы в 1923 году на первой выставке отделения металлообработки. Работа студента Родченко Захара Быкова «Раскладная полка для книг» (рис.159) стала одним из немногих относительно простых предметов с потенциалом массового производства. Полка состояла из тонких линейных рам, придающих прочность и устойчивость всей конструкции, обладала достаточной площадью поверхности и при этом портативностью. Изделие было очень функциональным и позволяло его эффективно использовать в пространстве (полку можно было сложить, разложить, быстро переместить из одного места в другое в зависимости от необходимости). Именно это отражало идеи Родченко относительно дизайна продукции: он должен быть

[176] Родченко, А. Линия // Родченко А.М. Опыты для будущего : Дневники. Статьи. Письма. Записки / Родченко А. М. – М.: Грантъ, 1996. С.95 – 98.

функциональным и удовлетворять жизненные и социальные потребности людей.

В 1920-х годах рабочий класс являлся главной движущей силой социального развития. Создание рабочих клубов в различных зданиях, где рабочие собирались для обсуждения политических и социальных вопросов, обучения и культурного развития, стало одним из характерных явлений Советского Союза 1920-х годов[177]. В 1925 году по рекомендации Маяковского Родченко был назначен дизайнером интерьера «Рабочего клуба» для павильона СССР на Парижской всемирной выставке «Декоративное искусство и современная промышленность» (рис.160). Все предметы мебели, разработанные и изготовленные Родченко для данного проекта, за исключением стульев, были многофункциональными или складными, подобно книжной полке Быкова; столы были спроектированы таким образом, чтобы их легко было трансформировать и использовать для различных целей: поверхность стола могла быть закреплена под тремя разными углами - горизонтальным, наклонным и вертикальным. Если требовалось максимальное рабочее пространство для письма или дискуссии, боковые панели могли быть установлены горизонтально; когда стол использовался для чтения, его можно было наклонить под углом, удобным для чтения; если требовалось освободить место на полу, стол можно было перевести в вертикальное положение для хранения.

Следует отметить, что стулья для данного длинного стола были неудобными (рис.161) возможно потому, что до этого Родченко никогда не принимал во внимание мелкие детали и вопросы эргономики в профессиональном дизайне мебели, однако выглядели они очень эффектно, имели оригинальную конструкцию, состоящую из полукруглого сиденья, повторяющих его форму подлокотников, треугольного основания, высокой спинки в виде широкой вертикальной планки, и создавали изолированное пространство для чтения. Указанный комплект мебели наглядно демонстрировал как лозунг

[177] Сидорчук И.В., Ульянова С.Б. «Семью рабочего – в клуб»: Организация свободного времени семейных рабочих в контексте советской досуговой политики 1920-х – первой половины 1930-х гг. // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки», 2023. – Т. 10, № 4 (40). С. 24 – 30.

индустриального искусства получил реальное воплощение в практике конструктивизма. Этим проектом конструктивисты открыто противопоставляли простоту и утилитарность новых предметных форм, которые они считали воплощением демократии и новых отношений между людьми, показной роскоши буржуазной жизни[178].

В то время шахматы были очень популярным видом досуга, поэтому Родченко для «Рабочего клуба» также разработал шахматный стол красно-черного цвета и стулья (рис.162). Стулья для игры в шахматы подобно стульям для длинного стола также имели высокие подлокотники, что создавало ощущение сдавленного пространства. Однако после завершения партии игрокам не требовалось меняться местами для смены цвета игрового поля, требовалось лишь повернуть шахматную доску вокруг центральной оси до нужного положения. Указанные эксперименты Родченко с пространством тесно связаны с производственным искусством, поэтому данные идеи сохраняют свою новизну и актуальность и в XXI веке.

В период НЭПа, несмотря на то, что конструктивистские идеи были действительно превосходными и очень передовыми, однако по причине ошибочной оценки состояния государственных производственных мощностей и рыночного спроса, а также, как было обнаружено позднее, из-за отсутствия реальной возможности заниматься практической работой в промышленной отрасли, большое количество моделей многофункциональных товаров производственного назначения, созданных преподавателями и студентами различных отделений ВХУТЕМАСа, так и не смогли, вплоть до закрытия данного учебного заведения в 1930 году, вывести в массовое производство. Однако, в период деятельности мастерских, преподавателям и студентам все же удавалось находить способы интеграции своих идей в общественную жизнь. Они создавали дизайны декораций для театра и кино, писали титры к фильмам;

[178] Жердев Е.В. Рабочий клуб конструктивиста Александра Родченко в контексте эпохи // Век конструктивизма : по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием, 13.12.2020 / авт.-сост.: Лаврентьев А.Н. , Сазиков А.В. – М. : Русский мир, 2021. С.200.

Родченко в то время также много экспериментировал с формами.

В конце 1928 года велись широкие дискуссии относительного нового образа жизни, поднимались вопросы о типе жилья, необходимого для рабочих, поэтому художникам-конструктивистам было необходимо найти подходящую стилистику выражения образа повседневной жизни[179]. Так, для спектакля «Инга»[180] о становлении нового советского быта и роли в нем женщины Родченко предложил использовать декорации, состоящие из различных модульных элементов. Первоначальная концепция спектакля заключалась в том, что по мере развития представления двухэтажная сцена должна была постепенно трансформироваться в офис, рабочий клуб или гостиную, все предметы интерьера могли выдвигаться из стен и других элементов конструкции наружу; эта концепция была очень интересной, но когда Родченко перешел к разработке ее отдельных деталей, режиссер посчитал такую идею работы с пространством слишком сложной, а ее элементы слишком массивными[181] и футуристическими[182], поэтому не принял ее.

Хотя поэкспериментировать с пространством в крупном масштабе Родченко не удалось, однако он сумел воплотить свои конструктивистские замыслы в различных видах мебели и декора, созданных для спектакля. Среди них особенно ярко выделяется дизайн настольной лампы (рис.163), состоящей из плоских геометрических форм. Серый цвет лампы отражает идею спокойствия и строгости индустриальной эпохи, в то время как округлая форма плафона смягчает эту строгость. Указанный дизайн лампы очень похож на созданный Родченко в 1918 году беспредметный скульптурный объект, однако в образце 1929 года появились дополнительные механические составные элементы, обеспечивающие его устойчивость. Следует отметить, что большинство предметов мебели, созданных для спектакля «Инга» можно было легко собирать

---

[179] Санькова А.Н., Романов, А.Р., Володина, Ю.С. История российского дизайна. Избранное 1917 – 2022 / Московский музей дизайна. М., 2022. С.48.

[180] Спектакль «Инга» по пьесе советского писателя и драматурга Анатолия Глебова был поставлен на сцене Театра Революции в 1929 году.

[181] Лаврентьев А.Н. Кумиры авангарда. Александр Родченко : книжная серия. – М.: С.Э. Гордеев, 2011. С. 284.

[182] Марголин В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С.137. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.137.

и разбирать, они обладали устойчивостью и надежностью, не имели лишнего декора и были выполнены из простых и доступных материалов, пригодных для массового производства. Помимо мебели для спектакля Родченко также разработал дизайн одежды для главной героини Инги Ризер. Во всем этом проявилось гармоничное сочетание промышленного искусства и идей исследования пространства внутри театра.

Эксперименты Родченко в кино начались в период его совместной работы с Алексеем Ганом над журналом «Кино-фот», посвященным кинематографу, для которого Родченко также делал фотографии. Хотя это издание просуществовало всего один год и вышло только 6 номеров, оно стало особой вехой в истории фотографии России 1920-х годов и киноискусстве того времени, поскольку в данном журнале публиковали свои идеи такие известные деятели киноискусства и культуры как Дзига Вертов, Лев Кулешов, Владимир Маяковский и др. В процессе этого сотрудничества Родченко впервые попробовал свои силы в области печатного искусства, что проявилось в создании им дизайна обложки для данного журнала. Это была его первая попытка использования графики после его конструктивистской живописи. Поскольку Родченко рассматривал «Кино-фот» как непрерывный форум для обсуждения теории авангардного кино и фотографии, он полагал, что такой форум требует особого знакового стиля для узнаваемости журнала, поэтому он разработал формат обложки журнала, на котором заголовки печатались буквами жирного шрифта, он также увеличил размер номера выпуска как основного элемента композиции. В отличие от дизайнов обложек ранее издаваемых журналов, на которых текст был выделен очень слабо и выполнял чисто декоративную функцию в композиции, в дизайне своей обложки Родченко сделал текст ключевым элементом композиции. Следует отметить, что каждый выпуск журнала создавался в своей оригинальной графике или дизайне, благодаря чему «Кино-фот» стал наиболее заметным авангардным журналом 1920-х годов.

В 1920-х годах вне зависимости от того, создавал Родченко живопись, мебель или экспериментировал с пространством, прямая линия непременно

являлась ключевым элементом произведений не только самого художника, но и его учеников; эта особенность также проявлялась в последующих работах Родченко по дизайну типографской продукции, а также в его фотографиях. Помимо освоения полиграфии, в «Кино-фот» Родченко также публиковал ряд своих работ. Например, во втором номере журнала был напечатан фотомонтаж Родченко и Степановой, на котором фотография Чарли Чаплина была объединена с изображением промышленных объектов, таких как автомобиль, шина, перьевая ручка и клаксон (рис.164). Различные пробы и эксперименты в «Кино-фот» привели Родченко к новому виду художественного творчества – фотографии.

Фотография

Научные результаты, представленные в данном разделе, ранее были опубликованы в статье: Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. –С. 183-197.

Для многих художников того времени фотография была своего рода средством познания мира и современным инструментом коммуникации с обществом), однако для Родченко переход от живописи, скульптуры и исследования пространства к искусству фотографии стал естественным этапом его творческого пути. Он считал, что «Объектив фотоаппарата – это зрачок культурного человека в социалистическом обществе»[183]. Возможно, именно в 1922 году, в процессе работы над вступительными титрами к серии кинохроник «Кино-Правда» Дзиги Вертова, Родченко заинтересовали методы киномонтажа, позволяющие создавать острое и энергичное визуальное повествование. [184] Сотрудничество с Вертовым было кратковременным, но именно в этот период Родченко соприкоснулся сразу с двумя новыми формами коммуникации – типографикой (в титрах) и кинохроникой, где познакомился напрямую с методом

[183] Родченко А.М. К фото в этом номере // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 3. С. 29.
[184] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 184.

создания визуального нарратива из документального материала. Можно сказать, что он научился у Вертова использованию различных кинофрагментов, связанных с темой как напрямую, так и косвенно для создания новой формы художественного высказывания – фотомонтажа.[185]

В 1923 году Родченко с Маяковским плотно сотрудничали. Родченко стал конструктором обложек для журнала «ЛЕФ», главным редактором которого был Маяковский, они также вместе работали над выполнением коммерческих заказов в созданном Маяковским агентстве «Реклам-конструктор: Маяковский-Родченко», где Маяковский сочинял рекламные слоганы, а Родченко их иллюстрировал. При работе над коммерческими проектами Родченко продолжал придерживаться принципов конструктивизма.

В это время искусство фотографии уже проникло в круги художников-авангардистов, таких как Густав Клуцис и других, которые начали активно использовать фотографию в своем художественном творчестве. Они намеренно отказались от срисовывания сцен окружающей жизни, а перешли к фотографии как прямому и достоверному способу передачи своих идей аудитории. В 1926 г. в журнале «Советское фото» Осип Брик публикует статью «Фото-кадр против картины», где анализирует вектор развития визуальных искусств, склоняясь к актуальности фотографии как нового медиа: «лучшие борцы против живописного эстетизма – бывшие живописцы.[186] <...> Они сознательно ушли от картины, они будут сознательно бороться за фотокадр. Один из таких людей А. М. Родченко, некогда – блестящий живописец, нын е – убежденный фотограф. Основная его задача – уйти от принципов живописного, “картинного” построения фотокадра и найти другие, специально-фотографические законы съемки и компоновки[187]» Далее, в журнале «Новый ЛЕФ», ставшем платформой для обсуждения и презентации новых проектов в сфере производственного

[185] Там же.
[186] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 185.
[187] Брик О.М. Фото-кадр против картины. // — Советское фото. — 1926. — № 2. С.42.

искусства[188], Брик пишет, что , что «фотография имеет свои возможности и свои формы, ничего общего не имеющие с возможностями и формами изобразительного искусства, и что задача фотографии - осознать эти ей свойственные формы и методы и, развивая их, развивать фотографическое искусство» [189] . В 1924 году Родченко приобрел фотоаппарат «Иохим» для создания фотомонтажей и официально перешел к фотографии. Еще в 1922 году, на обложку пятого номера журнала «Кино-фот» (рис.165) он поместил портрет изобретателя Томаса Эдисона на фоне, разделенном на две равные части – черную и белую. Подпись внизу гласит: монтаж Родченко. Техника монтажа здесь привлекается минимально: лицо Эдисона вырезано по контуру и помещено на фон, отсылающий к эстетике кино – перемещающимся проекциям света и тени на экран. Томас Эдисон в глазах Родченко был символом изобретателя как такового, визуализировал новаторство и науку. [190] Родченко так же позиционирует себя как «изобретателем»[191], фотография же становится способом перехода от чисто художественного взгляда на творчество к научно-техническому.

Родченко как фотограф раскрывает специфический круг тем, фиксируя круг коллег и знакомых (круг журнала «ЛЕФ» и ВХУТЕМАСа), занимаясь репортажной фотографией, съемками Москвы, спортпарадов и спортивных соревнований (в последних его интересовала возможность передачи движения).[192]

Родченко официально обратился к фотографии в 1924 году, подготовив необходимый материал для фотомонтажа.[193] К 1925 году им уже было создано большое количество портретных фотографий, в том числе членов своей семьи,

---

[188] Лаврентьева, Е. А. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1. 185 с.

[189] Брик О.М. От картины к фото // Новый ЛЕФ, 1928. – № 3. С.29.

[190] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 184 .

[191] Лаврентьев А. Н. Исследование мироздания и образы науки и научного познания в творчестве мастеров русского авангарда на примере Александра Родченко / А. Н. Лаврентьев // Язык. Словесность. Культура. – 2022. – Т. 12, № 1-2. С.5.

[192] Лаврентьева, Е. А. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1. 184 с.

[193] Там же.

коллег и друзей по кружку «ЛЕФ». Большинство этих фотографий представляли собой поясной портрет, на котором каждый человек был представлен особым образом: под определенным светом, с характерным движением и выражением лица, отражающими индивидуальный характер.

В это время Родченко также начал широко внедрять фотографию и фотомонтаж в сферу рекламы, поэтому указанные портреты стали для него ценным материалом для создания фотомонтажей. Одним из классических примеров использования фотографии в фотомонтаже для рекламы является рекламный плакат «Книги» (рис.166), созданный для Ленинградского государственного издательства на основе фотографии Лили Брик 1924 года (рис.167). На плакате Лиля с платком на голове представляет собой образ молодой женщины 1920-х годов, она выступает глашатаем издательства, побуждая потребителей приобретать и читать книги, что также соответствовало идеям государственной программы по ликбезу, проводимой в СССР в 1920-х годах. Её образ также придал плакату звучание: увеличивающиеся в размере буквы слова «книги», которые будто бы выходят из её рта, словно она их выкрикивает; её ладонь у рта выступает рупором, что дополнительно усиливает звуковой эффект передаваемого послания.[194]

По мере совершенствования навыков Родченко в фотографии, у него возникла потребность в приобретении нового фотоаппарата и в 1924 году он купил «Vest Pocket Kodak» с объективом «Тессар» F90 – компактный и удобный для переноски фотоаппарат. С этого момента Родченко начал выходить из своей мастерской на улицу и делать множество фотографий своего дома на Мясницкой улице и других интересных мест, было также большое количество московских съемок, таких как«Поливка улиц»(рис.168), «Дом Моссельпрома»(рис.169), «Памятник Пушкину»(рис.170). В 1925 году Родченко принял участие в Парижской международной выставке, оттуда он привез киноаппарат «Септ»,

[194] Там же. С. 186.

который позволял делать за одну съемку до 150 кадров[195], однако для художника он оказался слишком тяжелым и неудобным для переноски[196]. Позднее в 1928 году Родченко благодаря помощи М.Швецовой приобрел фотоаппарат «Лейка» IIIC, который стал его постоянным спутником вплоть до 1940-х годов.

В 1927 году, когда начал выходить журнал «Новый ЛЕФ», развивавший традиции журнала «ЛЕФ» (издавался с 1923 по 1925 год), Родченко продолжил заниматься художественным оформлением журнала. Как уже отмечалось ранее, «Новый ЛЕФ» стал платформой для обсуждения задач новой фотографии – на его страницах публиковались статьи Александра Родченко, Леонида Волкова-Ланнита и других авторов об актуальных вопросах фотографии, снимками Родченко иллюстрировались публикации. Следует отметить, что в данный период стилистика обложек журнала начала постепенно меняться, текст отошел на второй план, и место основного элемента композиции заняла фотография. Номера журнала «Новый ЛЕФ» стали документальной хроникой искусства фотографии.[197]

Члены объединения«ЛЕФ» являлись первой аудиторией и ценителями фотографий художника[198], на которых были показаны определенные товары промышленного назначения, портреты людей, изображения зданий с необычных ракурсов, а также увеличенные абстрактные детали различных предметов. Среди фотографий были и работы с ярко выраженной политической пропагандистской направленностью, как например, Красная армия (рис.171)(это был как монтаж для обложки журнала, созданный из фотопортрета студента ВХУТЕМАСа Морозова, которого Родченко запечатлел в форме красноармейца, так и репортаж «Маневры Красной Армии), корабельные орудия(рис. 172), а также изображения червячного вала(рис.173) и прочих промышленных объектов. Родченко

---

[195] Каталог выставки. Логос: голос конструктивизма. – М.: Зотов-центр, 2023. С.290.
[196] Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко / А. Н. Лаврентьев. – М.: Искусство, 1992. С.133.
[197] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 193.
[198] Сватухина Е. Н. Родченко А. М. и Левый фронт искусств: опыт сотрудничества // Система ценностей современного общества. – 2013. – №28. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rodchenko-a-m-i-levyy-front-iskusstv-opyt-sotrudnichestva (дата обращения: 22.04.2024).

стремился через визуальные образы, созданные с помощью фотоаппарата, показать новый способ наблюдения за жизнью. Фотография становится основным элементом коммуникации в его проектах.

В период своей педагогической деятельности во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИНе Родченко не только учил студентов проектировать предметно-бытовую среду, но также внедрял свои творческие идеи в отношении фотографии в учебный процесс. Кинооператор фильма «Летят журавли[199]». Сергей Урусевский посещал фотокружок, организованный Родченко в учебный семестр 1928/1929 гг. (он учился на полиграфическом факультете). В своих мемуарах он отмечает, что методика преподавания фотографии Родченко была новаторской и экспериментальной; мастер уделял особое внимание таким аспектам визуального выражения как свет, тень и композиция. С помощью простых упражнений он показывал студентам природу фотографического материала и принципы создания изображений, то есть он демонстрировал как без использования фотокамеры, а лишь с помощью света, лампы и теней на белой бумаге можно добиться проявления формы и контура исследуемого объекта и получить иные интересные эффекты [200] . Подобный подход помогал студентам избегать поверхностного отношения к созданию фотографий и воспринимать фотографию как вид искусства: более осмысленно, а не только как рабочий инструмент для создания фотоснимков. Урусевский познакомился и с ракурсными кадрами Родченко, что впоследствии нашло свое отражение в эстетике и постановке кинокадра в фильмах «Летят журавли» (1957, реж. Михаил Калатозов) и «Неотправленное письмо» (1960, реж. Михаил Калатозов).[201]

В декабре 1927 года после XV съезда ВКП(б), политическая обстановка и культурная атмосфера в стране резко изменились, все искусство и

---

[199] В 1957 году в фильме советского режиссера Михаила Калатозова рассказывалось о трагедии личных судеб времен Великой Отечественной войны.

[200] Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. В. А. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. С.134.

[201] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 187.

художественная критика стали сильно политизированными [202] .Радикальные перемены начались после выхода в свет «Постановления о перестройке литературно-художественных организаций» (1932 г.), после которого официальным течением в искусстве был провозглашен соцреализм, а все свободные творческие объединения распущены.[203] В апреле 1928 года в журнал «Советское фото» поступило анонимное письмо (рис. 174) с обвинениями Родченко в плагиате работ Д.Мартэна, Альберта Ренгера-Патча и Мохой-Надя, в котором утверждалось, что Родченко скопировал экспериментальные фотографии западных художников. В антизападной атмосфере того времени подобные действия рассматривались как серьезный проступок. В анонимке приводились снимки и информация о датах создания трех пар фотографий, не было лишь информации о дате создания «Балкона» Мохой-Надя. Однако, поскольку было известно, что «Балкон» Родченко был создан раньше «Балкона» Мохой-Надя, это указывает на сознательное намерение «Советского фото» подорвать авторитет Родченко как важнейшей фигуры в искусстве советской фотографии. В ответ на обвинения в плагиате, Родченко опубликовал в «Новом ЛЕФе» статью под названием «Крупная безграмотность или мелкая гадость?»[204], в которой он отвергал предъявленные обвинения, утверждая, что советские фотографы современной эпохи делают то же самое, что и иностранные - внедряют и популяризируют новые тенденции в фотографии. Он также заявил о том, что его «Балкон» был опубликован раньше «Балкона» Мохой Надя. Несмотря на то, что ответ Родченко на обвинения в плагиате позволил ему защитить свою честь и творчество как художника, однако, вероятно, он еще не осознавал, что на беззаботном горизонте его творческой жизни сгущались тучи и мощные политические силы, которые даже не были связаны с искусством,

---

[202] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / Перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С.198. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.198.

[203] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 189-190.

[204] Родченко А. М. Крупная безграмотность или мелкая гадость? / Родченко А. // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 6. С. 42 – 46.

постепенно приближались к нему и его жизни. Эти невидимые силы начали медленно лишать Родченко и других сторонников конструктивизма права голоса. Поскольку указанные события происходили в эпоху восхождения на сцену социалистического реализма, когда так называемое свободное пространство могло закрыться в любой момент, поэтому масштаб обсуждений событий, происходивших в то время в истории советской фотографии, значительно превосходил масштаб самих событий.

Так, вопрос о том, насколько инновационный подход Родченко в отношении ракурса фотосъемки имеет практическое значение, широко обсуждался в художественном сообществе. Борис Кушнер из «Нового ЛЕФа» в своем «Открытом письме»[205], подверг сомнению идею Родченко о том, что «самыми интересными точками современности являются «сверху вниз» и «снизу вверх» [206]. В ответ на это, в следующем выпуске журнала «Новый ЛЕФ» Родченко опубликовал статью «Пути современной фотографии», в которой очень сдержанно, но обстоятельно пояснил свою точку зрения, говоря, что используемая им технология съемки (сверху вниз и снизу вверх) дает «возможность показывать объект с таких точек, с которых мы смотрим, но не видим», это позволяет «приучить человека видеть с новых точек..., давая полное представление об объекте» [207]. Поэтому Родченко призывал расширить «зрительное мышление…. снять с глаз пелену, называемую – «с пупа» и снимать со всех точек, кроме «пупа», пока не будут признаны все точки» [208].

С начала 1930-х жизненное пространство художников-авангардистов в новой социальной реальности было резко ограничено (в области фотографии, например, этому способствовал запрет на уличную съемку без официального разрешения – после 1932 г.); часть художников-авангардистов постепенно начали отходить от этого направления в своем творчестве. Например, в 1930-х годах Казимир Малевич сначала перешел к постсупрематизму и затем к классическому

---

[205] Кушнер, Б. Открытое письмо / Б. Кушнер // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 8. С. 38 – 40.
[206] Родченко, А. Пути современной фотографии / А. Родченко // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 9. С. 31 – 39.
[207] Там же.
[208] Родченко, А. Пути современной фотографии / А. Родченко // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 9. С. 31 – 39.

стилю (рис. 175), Владимир Татлин обратился к предметной живописи (рис. 176), Николай Лапшин перешел к простой пейзажной живописи[209] (рис. 177). При этом нельзя сказать, что только социально-политическая обстановка повлияла на смену курса от абстракции к реализму. Скорее, это был параллельный процесс: с одной стороны, подобным тенденциям способствовало практически «физическое» ограничение, а с другой – попытка переосмыслить реалистическое искусство сквозь призму открытий в области цвета, фактуры, композиции, сделанных в беспредметном искусстве.

В 1928 году Родченко подвергается обвинениям в плагиате, начинается кампания против формализма, который, по сути, отождествлялся с авангардными практиками, что сказывается на профессиональной деятельности Родченко – она теперь идет по другим каналам.

В 1932 году он заключил договор с издательством «Изогиз» на съемку сюжетов, которые потом вошли в серию открыток о Москве (было отобрано 40 сюжетов и отпечатано тиражом от 10000 до 25000 экземпляров). В 1933 году, по заданию того же «Изогиза», он соглашается на сотрудничество с журналом «СССР на стройке» – снимает фоторепортаж о строительстве Беломорско-Балтийского канала. Эта стройка до сих пор вызывает ожесточенные споры, поскольку из-за нехватки средств и недостатка рабочей силы власти использовали в качестве бесплатной рабочей силы труд заключенных, которые работали в тяжелых условиях[210]. В 1933 году Родченко трижды ездил в Карелию, где отснял более 2000 фотографий. Глядя на его снимки, можно сказать, что Родченко создал оду строительству канала, казалось, что он не обращал внимания на тяжелые условия труда, материальные проблемы и физическую усталость людей, а запечатлевал усердный труд, создав у зрителя ощущение активного участия рабочих в масштабном государственном строительстве (рис. 178 - 179). Фактически, съемка отражала не только внешний пропагандистский

---

[209] Воскресенская, В. Отечественное искусство 1930-х годов и трансформации творческого сознания / В. В. Воскресенская // Художественная культура, 2019. – № 4(31). С.241 – 242.

[210] Draskoczy J. The Put' of Perekovka: Transforming Lives at Stalin's White Sea-Baltic Canal. // The Russian Review, 2012. Vol. 71(1). P. 30 – 48.

посыл строительства, но и документировала перестройку личности человека. Одна из серий внутри этого гигантского фоторепортажа должна была раскрыть судьбу Степана Дудника, отбывавшего на канале срок за воровство, но «перестроившегося», ставшего заниматься живописью и освобожденного впоследствии за ударный труд. В дальнейшем С.И. Дудник окончил Московский художественный институт, стал народным художником, академиком. Он преподавал в МВХПУ (б.Строгановское) (1967-1974), был председателем правления Московского союза художников. Однако, снимки из этой истории вошли лишь частично, и она осталась за пределами страниц журнала.[211]

Следует отметить, что об эстетической ценности социалистического искусства в период правления Сталина у западных историков нет единого мнения. Например, в предисловии переводчика к английскому изданию монографии Бориса Гройса [212] «Под подозрением. Феноменология медиа» [213] показана разница точек зрения Гройса и других историков искусства. В частности, Гройс полагал, что социалистический реализм унаследовал традиции европейского авангарда и внес в них радикальные изменения[214]. Однако, другие историки искусства считали, что «культурный ревизионизм» Гройса стирает важное эстетическое и идеологическое различие между настоящим искусством и политической пропагандой, поэтому они рассматривают искусство времен Сталина как простоватую или лишенную художественной ценности политическую пропаганду[215]. [216]

Западным исследователям творчества Родченко нередко сложно понять его личное отношение к строительству канала (снимки, если так можно выразиться, «нейтральны» в этом отношении и на первый план выдвигают идею перестройки

---

[211] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 190-191.

[212] Гройс Б. Е. – русско-немецкий писатель, искусствовед и философ. Родился в 1947 году.

[213] Boris Groys. Under Suspicion: A Phenomenology of Media. / trans. Carsten Strathausen. – New York: Columbia University Press, 2012. – 199 p.

[214] Там же. P. 9 – 10.

[215] Там же. P. 9 – 10.

[216] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 191.

природы и «перековки» человека посредством труда), многие отмечают, что большинство сделанных им фотографий содержат необычные ракурсы и динамику, благодаря которым художник создавал уникальные визуальные эффекты. Аглая Глебова (Aglaya Glebova) [217] – исследователь из Калифорнийского университета, в своей статье «Уже не изображение, еще не концепция: монтаж и нестыковка в фотоэссе Александра Родченко “ГУЛАГ”» – здесь и далее перевод авторов – [218] отмечает неявность «идеи повествования» и своего рода «изобразительную бессвязность». [219] Глебова увидела лишь невнятность и непроявленную сюжетную линию в фотомонтажном панно «Атака на землю» (рис. 180). из упоминаемого журнала, построенного по принципу композитной картины из множества отдельных кадров. На самом деле, здесь весьма отчетливо присутствует метафора строительства и земляных работ как битвы за результат, что подчеркивает и короткое пояснение на странице, в котором приводятся цифры кубометров перемещенного на строительстве русла канала грунта. Однако, Глебова все же признает технические способности Родченко в области монтажа, что проявляется в ее анализе работы «Атака на землю».[220] В 1930-х годах наиболее значимыми из его опубликованных работ были «Пионер-трубач» (рис. 181), «Девушка с Лейкой» (рис. 182) и ряд других. В эти годы «СССР на стройке» стал для Родченко местом, где он проработал дольше всего. После завершения проекта по Беломорско-Балтийскому каналу он совместно со Степановой начал заниматься верстkой журнала.

А фотоискусство он воспринимал как постановку четкой и ясной задачи – и на эту задачу, которую сам себе ставил, отвечал четкой организацией рабочего процесса. Выбирал камеру, продумывал точки съемки, если речь шла о фоторепортаже, продумывал последовательность и содержание потенциально

---

[217] Аглая Глебова - исследователь истории искусств из Калифорнийского университета. Сферами ее научного интереса являются: европейское авангардное искусство, советское искусство, а также история и теория фотографии.

[218] Glebova A. ‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’: Montage and the Failure to Cohere in Aleksandr Rodchenko's Gulag Photoessay. // Art History, 2019. Vol. 42, Issue 2, April 2019. – 361p.

[219] Там же. P.335.

[220] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 191-192.

важных сцен. Для Родченко снимок – это результат четко и слаженно организованной работы.

Сегодняшний Максим Мармур - последователь Родченко, он создает работы в самых разных жанрах, от модной фотографии до репортажей, используя характерные геометрические композиции и уникальное использование ракурса в продолжение визуального стиля Родченко (рис.183).

На протяжении 1930-х годов фокус внимания художника в области фотографии был направлен на фоторепортажи, съемку спортивных событий (рис. 184), демонстраций (рис. 185) и иных мероприятий. В 1930-х годах в Советском Союзе спорт считался важным социальным инструментом, правительство активно строило стадионы и продвигало спортивные мероприятия. Фотографии Родченко о спорте не только демонстрировали технические инновации и художественную глубину, но и подчеркивали значимость спорта в советском обществе и культуре. Следует отметить, что даже в период политических репрессий Родченко продолжал создавать качественные и передовые фотоработы. В период с начала 1930-х годов до начала 1940-х годов он принял участие примерно в 14 выставках фотографии[221], где практически все его работы были фоторепортажами[222]. Испытывая интерес к новым темам, он начал проводить съемки в театре и цирке (рис. 186-187), а также стал писать воспоминания, в том числе связанные с Татлиным и Маяковским.

В свои последние годы жизни Родченко находился в политической тени и редко участвовал в художественных дискуссиях. Родченко стремился проанализировать изменения, произошедшие в русском искусстве в период его становления и развития как художника. Он пытался понять принципы

[221]Фотовыставка объединения «Октябрь» (1930), выставка фотогруппы «Октябрь» (1931), выставка «Фотомонтаж»(1931), фотовыставка на строительстве канала Москва – Волга, Дмитров (1932), выставка «Польского фотографического общества» (1934), выставка работ мастеров советского фотоискусства (1935), Международный фотографический салон «Манес» (1936), XXXII Международный салон фотоискусства (1937), Первая Всесоюзная выставка фотоискусства (1937), Выставка советского фотоискусства (1938), XII Международный фотографический салон «Ирис» (1938), фотовыставка «В подарок XVIII съезду партии» (1938), Выставка фотоискусства (1938), VIII Международная выставка художественной фотографии (1938).

[222] Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. В. А. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. С.191 – 192.

формирования стилей и направлений в искусстве, а также свою роль в этом сложном и противоречивом процессе[223]. В своем творчестве художник вернулся к предметной живописи, но, в отличие от 1920-х годов, ему больше не хотелось изобретать и экспериментировать, он сконцентрировался на эмоциях, насыщенных цветах и свободных линиях (рис. 188), подобно художникам, которых он критиковал ранее.

В своем путешествии из Казани в Москву от живописи к пространству, Родченко, как художник-конструктивист, эксперименты его в области изобразительного искусства не только привели к созданию собственной творческой системы, но и заложили основы новаторского подхода к визуальной культуре. Основываясь на принципах геометрии – линиях, формах и абстрактных конструкциях – Родченко разработал серию конструктивных моделей, которые стали ключом к композиции любого объекта, как плоскостного, так и объемного. Самой простой и одновременно востребованной стала диагональ, отсылающая к инженерным конструкциям моста. Подчеркивающий динамику и направленность композиции. Этот прием нашел широкое применение в полиграфическом дизайне и фотографии, как символ композиционной остроты и узнаваемый прием в фотографии эпохи модернизма.

Для Родченко, переход от живописи к фотографии был не просто сменой инструмента, но и возможностью исследовать и экспериментировать с новыми технологиями и методами визуализации. Искусство для него превратилось в лабораторию, где он мог применять и совершенствовать свои идеи, реализуя их через различные медиа. Этот процесс был нелинейным: каждый новый проект Родченко рассматривал как возможность для развития и дальнейшего углубления своих исследований. Его подход к созданию изображений, где каждый элемент служил передаче глубокого смысла и коммуникации, превратил его работы в уникальные визуальные тексты, которые до сих пор вдохновляют дизайнеров и художников. Его творческая система стала универсальным инструментом,

[223] Selim O. Khan-Magomedov. Rodchenko: The Complete Work. – Massachusetts: MIT Press. 1987. P.276.

который он адаптировал к различным сферам деятельности, от фотографии до графического дизайна. Его наследие продолжает влиять на современное искусство, подтверждая не только его роль как новатора, но и как мастера, сумевшего переосмыслить визуальное искусство в контексте технологических и культурных изменений своего времени.

2.2 Лан Цзиншань и движение за новую культуру[224]

Научные результаты, представленные в данном разделе, ранее были опубликованы в статье: Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского движения за новую культуру первой половины XX века: Жизнь и исследования в области фотографии. Вестник ГГУ. 2024. № 6. С. 361-376.

В начале 20 века Китай переживал критический период социальных перемен. Синьхайская революция 1911 года[225] свергла феодальное правление династии Цин, но зарождающаяся Китайская Республика[226] не сразу стабилизировала ситуацию в стране. Социальные и политические потрясения, междуусобицы милитаристов (1920-х годов) и другие проблемы по-прежнему сильно влияли на людей. В этом контексте некоторые передовые интеллектуалы Китая начали размышлять о традиционной культуре и искать новые идеи и культурные модели, способствующие социальному прогрессу и модернизации. Движение за новую культуру стало важным символом идеологических и культурных перемен в этот период.[227]

Движение за новую культуру было инициировано такими дальновидными интеллектуалами, как Чэнь Дусю, Лу Синь и Лю Баньнун, которые выступали за

---

[224] Научные результаты, представленные в разделе 2.2, включая подразделы 2.2.1 и 2.2.1.1, ранее были опубликованы в статье: Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского движения за новую культуру первой половины XX века: Жизнь и исследования в области фотографии. Вестник ГГУ. 2024. № 6. С. 361-376.

[225] Синьхайская революция, произошедшая в 1911 году, стала важным событием в истории Китая. Ее целью было свержение правления династии Цин, прекращение феодальной имперской системы Китая, существовавшей более двух тысяч лет, и установление демократической республики. Революция 1911 года была начата союзом революционных организаций Тунмэнхуэй во главе с Сунь Ятсеном, которые в конечном итоге успешно свергли династию Цин и учредили Китайскую республику 1 января 1912 г. Сунь Ятсен стал временным президентом.

[226] Китайская Республика - первая демократическая республика в Азии, созданная 1 января 1912 г. Она была создана после того, как Синьхайская революция свергла правление династии Цин. Историю Китайской Республики можно условно разделить на несколько периодов, включая период правления Бэйянского правительства (1912-1928), период правления Нанкинского национального правительства (1927-1949) и тайваньский период после перемещения на Тайвань (с 1949 по настоящее время).

[227] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 361-362.

всесторонние культурные инновации.[228] Они опубликовали серию статей в журнале «Новая молодежь»[229], которые выступали за демократию и науку, призывали к разрушению феодальных ритуалов и религий и созданию нового свободного, демократического и научного общества. Движение за новую культуру не только повлияло на политическую и социальную структуру Китая, но и вызвало далеко идущие изменения в области культуры, искусства, науки и техники. Подъем этого движения впервые обозначил акцент на науку - в начале 20-го века уровень науки и техники в Китае значительно отставал от уровня развитых западных стран. Таким образом, важным аспектом Движения за новую культуру стало уважение к науке и технологиям. Сторонники Движения за новую культуру понимали, что наука и технологии являются не только основой силы страны, но и важной движущей силой культурного прогресса. Поэтому они решительно выступили за внедрение и развитие современной науки и техники, выступили против духовности и за рациональное мышление и научный дух. Популяризация научных знаний, развитие научно-технического образования и применение современных научно-технических достижений – все это стало важными темами в этот период.

В области искусства Движение за новую культуру выступало за художественные инновации и свободу. Чэнь Дусю и другие поддерживали необходимость художественной революции[230], призывая художников разорвать оковы традиций и исследовать новые формы самовыражения и содержания. Традиционные виды искусства, такие как классическая живопись и поэзия, считались тесно связанными с феодальным мышлением, поэтому они подвергались критике со стороны радикально настроенных слоев[231], но

---

[228] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 362.

[229] «Новая молодежь» - журнал, основанный Чэнь Дусю в 1915 году и занимавший важное место в китайском движении за новую культуру. Он выступал за демократию и науку, против феодальных ритуалов и религий, способствовал популяризации народной литературы и литературной революции. Журнал сыграл ключевую роль в Движении за новую культуру и позже стал важной платформой для распространения марксизма, оказав влияние на развитие современной китайской мысли.

[230] Шан Кэ. Исследование теории слияния китайской и зарубежной живописи. Нанкин: Нанкинская академия искусств. 2006. С. 27-28. 尚可. 中外绘画融合论研究. 南京：南京艺术学院, 2006. 27-28p.

[231] Чэнь Чантянь. О радикальных дискурсивных стратегиях реформаторов китайской живописи в период Движения за новую

некоторые люди считали, что из них можно взять суть, убрав все лишнее. В то же время европейские реалистические творческие концепции и методы начали оказывать большее влияние на развитие китайского искусства, а также способствовали развитию популяризации искусства. Об импрессионизме и других стилях живописи в Китае узнали благодаря студентам, обучавшимся в Европе и на Западе, и постепенно они были приняты и интегрированы в китайскую культуру. Лу Синь, Лю Хайсу, Фу Лэй и другие также переводили, изучали или редактировали статьи и альбомы с картинами импрессионистов[232], способствуя таким образом трансформации китайской живописи. Литература и искусство процветали вместе, в области литературы в самом разгаре находилось движение за сближение и объединение письменного и устного стилей китайского языка. Произведения Лу Синя полностью впитали и заимствовали разговорный язык старого классического китайского языка и заложили основу современного китайского языка[233], создав новые слова и структуры предложений. Го Можо, находясь под влиянием американского поэта 19-го века Уолта Уитмена[234], поменял тонкий и глубокий стиль традиционной китайской литературы и начал интенсивно выражать свои внутренние эмоции, а его литературные произведения стали содержать длинные предложения разговорного стиля. Работы этих писателей стали сильным голосом своего времени.[235]

В начале Движения за новую культуру его отцы-основатели выступали за то, что национальное развитие должно активно способствовать развитию науки, что проявляется в распространении теории эволюции Дарвина в научных

культуру. Гуанчжоу: Журнал «Изящных искусств». 2017 (06). — 104-107 с. 陈长田.论新文化运动时期国画变革者的激进话语策略. 广州：美术学报,2017（06):104-107.

[232] Цю Фэн. Художественная революция и Движение за новую культуру. Ланьчжоу: Журнал «университета Ланьчжоу - издание по общественным наукам». 2019,47(03). — 54-62 с. С.60. 邱锋.美术革命与新文化运动. 兰州：兰州大学学报（社会科学版).2019.47（03):54-62. P.60.

[233] Ван Биньбинь. Лу Синь и современное китайское литературное выражение - об ограничениях лингвистической концепции Ван Цзэнци. Шанхай: Журнал «Дайджест по социальным наукам». 2022 (03). С.65-67. 王彬彬.鲁迅与现代汉语文学表达——兼论汪曾祺语言观念的局限性. 上海：社会科学文摘,2022（03):65-67.

[234] Уолт Уитмен (1819-1892) - американский поэт и гуманист. Он известен тем, что превозносит личность, человеческое тело и обычных людей, а также является автором книги "Листья травы".

[235] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 362-363.

концепциях в журнале «Новая молодежь», а также в социализации и использовании науки. Хотя первичной целью такого распространения было уничтожение спиритизма и суеверий*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)* [236], а само применение научной теории не было особенно актуальным, оно тем не менее повысило интерес людей к науке и их понимание ее, и это действительно оказало глубокое влияние на развитие достижений западных естественных и общественных наук в Китае.

В контексте научно-технического прогресса и переосмысления традиционного искусства, внедрение и популяризация технологии фотографии стало замечательным примером применения современной науки и техники в художественном творчестве. Как развивающийся вид искусства, фотография открыла новые возможности для визуального самовыражения. Стремительное развитие технологий фотографии позволило художникам использовать новые методы для создания и изучения выразительности и технических возможностей света и тени. Именно в контексте такой эпохи и возник Лан Цзиншань. Будучи подростком, он начал изучать фотографию и прославился в Шанхае и других местах. Он начал свою карьеру фотографа в ряде газет, накопил богатый опыт и постепенно сформировал свой собственный уникальный стиль. На рубеже 1920-х и 1930-х годов он создал свою собственную технику «композитной фотографии», объединив художественные концепции традиционной китайской пейзажной живописи с западными техниками фотографии.[237]

После появления Движения за новую культуру Ша Фэй, Чжан Иньцюань и другие из-за влияния войны отказались от своих увлечений живописной фотографией и обратились к документальной фотографии.[238] Например, работа Чжан Иньцюаня «Удержание бушующего потока» была переименована в

---

[236] Чэнь Шоу. «Наука» в движении за новую культуру и науку. Пекин: Журнал «Двадцать первый век». 2007 (104). С.57-68. 陈首. 新文化运动与科学化运动中的“科学”. 北京：二十一世纪. 2007 （104): 57-68.

[237] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 363.

[238] Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии. Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии. 2020. С.92. 邢千里.中国摄影简史. 杭州：浙江摄影出版社.2020. P.92.

«Переломить ход событий» (рис.189) в целях борьбы с японскими захватчиками и для олицетворения национального спасения, что также ознаменовало его переход от живописной фотографии к документальной. Однако некоторые фотохудожники, такие как Лан Цзиншань, по-прежнему придерживались артистизма фотографии и не желали привносить в фотографию слишком очевидные политические выражения. Они надеялись и дальше продолжить исследование творческого пути личности и народности.[239]

В 1927 году власть национального правительства переместилась на юг, в 1928 году Пекин был переименован в Бэйпин, «Гуаншэ» был расформирован, фотографическая деятельность в Пекине также почти прекратилась и переместилась на юг. Лишь в 1937 году некоторые шанхайские фотографы приехали в Пекин, чтобы пообщаться с местными фотографами, и провести первую совместную выставку Фотография Бэйпина (Beiping Photography). На этой выставке большинство работ художников были посвящены личным эмоциям, эстетике и художественному самовыражению, среди которых наиболее примечательным был стиль Лан Цзиншаня. Хотя Лан Цзиншань напрямую не связывал тему фотографии с политикой, как Ша Фэй и Чжан Иньцюань, он все же организовал своих коллег для оказания поддержки людям в зоне боевых действий посредством фотографических мероприятий, таких как «Благотворительная выставка фотографий объединения трех фотографов» в 1932 году.

Таким образом, Лан Цзиншань на самом деле не являлся наиболее радикальным представителем Движения за новую культуру, но с точки зрения отстаивания художественной независимости он был с ним непосредственно связан.[240]

2.2.1 Лан Цзиншань в китайском Движении за новую культуру

В 1920-х годах, хотя Движение за новую культуру ратовало за критику и

---

[239] Там же. С.130.

[240] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 363.

отрицание традиционной культуры, оно не отбрасывало ее полностью. На самом деле, Движение за новую культуру делало акцент на поиске пути к модернизации в критике и наследовании традиционной культуры. Фотографическое искусство Лан Цзиншаня является образцом такого рода критики и одновременно наследования. Он не отказался полностью от традиций, но, сохранив их суть, интегрировал их вместе с современными художественными концепциями и техниками для создания произведений с современными характеристиками.

Эта идея культурной интеграции имеет сходство с европейским движением «Новое видение». Движение «Новое видение» делало акцент на использовании современных технологий и нового визуального языка для выражения художественных концепций, что хорошо отразилось в работах Лан Цзиншаня. Работы Лан Цзиншаня отличаются не только инновационными техниками, но и глубоким пониманием интеграции китайской и западной культур. Его фотографические работы не только обладали эстетическими характеристиками традиционной китайской культуры, но и включали в себя приемы и способы выражения западного искусства, отражающие раскрепощение личности и свободу самовыражения мыслей, которые продвигало Движение за новую культуру. Такая интеграция делала его работы не только высоко ценимыми в Китае, но и широко признанными на международном уровне.

Лан Цзиншань родился в 1892 году в феодальной чиновничьей семье в Хуайине, провинция Цзянсу (ранее известном как уезд Цинхэ) - возможно, именно из-за своего происхождения он не стал активным участником Движения за новую культуру. Отец Лан Цзиншаня увлекался традиционной китайской живописью и оперным искусством, а также очень любил коллекционировать каллиграфию и живопись. Благодаря отцу Лан Цзиншань с детства находился под влиянием традиционных искусства и культуры, таких как китайская живопись и каллиграфия. Отец Лан Цзиншаня не только любил традиционное искусство, но также интересовался многими новыми вещами с Запада. Отец фотографировал своих соседей, когда уезжая из дома, тоже привозил с собой фотографии из путешествий. Интерес Лан Цзиншаню к фотографии также привил его отец. В то

время вокруг их дома уже было несколько фотостудий, и Лан Цзиншань часто забегал туда, чтобы посмотреть на распечатанные фотографии. В то время он даже видел в фотостудиях особые «образы двойников»[241]. Для такого рода фотографий обычно делались два снимка одного и того же человека в разных костюмах и позах, а затем они объединялись в один. В дополнение к методу синтеза двух негативов, существуют также методы двойной (или более) блокировки экспонирования для одного негатива. Например, два «я» подобны гостю и хозяину или хозяину и слуге, и название этому – «Два образа, которые я представляю» (рис.190-191). Если один сидит в сторонке, а другой смиренно склоняется напротив, это называется «Поиск замысла» (рис.192-193), что имеет значение «лучше просить за других, чем за себя»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[242].[243] Таким образом, Лан Цзиншань с детства находился под глубоким влиянием фотографии, традиционной китайской мысли, культуры и искусства.

В 1904 году, в возрасте всего 12 лет, Лан Цзиншань пошел учиться в Наньянскую среднюю школу в Шанхае. Здесь он познакомился с Ли Цзинланем, учителем рисования. У Ли Цзинланя он научился принципам фотографии, проявлению кадров и технике сушки на солнце и с тех пор официально начал заниматься фотографией.[244]

В период Движения за новую культуру, с 1917 по 1921 год, в Китае выходило более 1000 новых газет и периодических изданий. Только за полгода после Движения Четвертого мая в Китае появилось до 400 новых публикаций на местных языках, охватывающих почти все важные аспекты современных знаний и жизни*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[245]. В Шанхае

---

[241] Ван Вэй. Исследование особенностей коллекции произведений фотографического искусства Лан Цзиншаня. Ханчжоу: Ханчжоуский педагогический университет. 2008. p4. 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究. 杭州：杭州师范大学. 2008. P.4.

[242] Лу Синь. Полное собрание сочинений Лу Сюня, том 1. Пекин: Издательство народной литературы, 2005. С.193. 鲁迅.鲁迅全集 第 1 卷.北京: 人民文学出版社,2005.P.193.

[243] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 364-365.

[244] Чэн, Г. Биография Лан Цзиншаня. / Чэн Ган. – Нанкин: Народное издательство Цзянсу. 2012. С.19. 程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. P.19.

[245] Чжоу У и Чжан Гуанжунь. Культурный рынок и Движение за новую культуру. Шанхай: Журнал «Исследования и

популярны были «Шэньбао» и «Таймс». В 1911 году Лан Цзиншань поступил на работу в коммерческий отдел шанхайской газеты “Шэньбао”, и снимал новостные репортажи. В 1920 году он сделал серию пейзажных фотографий «Живописная местность сада Хатун» (рис.194-195), эта серия работ была высоко оценена «Picture Weekly», филиалом «The Times». В то время фотография в Китае развивалась медленно и была редкостью из-за экономических трудностей. И хотя она существовала только для текущих событий или рекламы, фотографии пейзажей и зданий были лишь эпизодическими. Поэтому, хотя в то время «Живописная местность сада Хатун» и была всего лишь «серией фотографий» и не отличалась выдающимся мастерством, тем не менее она стала выдающейся работой.[246]

В 1926 году он перешел в «Таймс» в качестве фотожурналиста, что стало началом его карьеры фотографа. В 1928 году Хуан Бохуэй, менеджер «Таймс», привез в Шанхай газету, свернутую в рулон. В это время редакция Таймс использовала новое оборудование и таланты Лан Цзиншаня и других сотрудников для создания первой в Китае команды фотожурналистов. Лан Цзиншань был нанят в эту команду в качестве фотожурналиста, став, возможно, первым фотожурналистом в истории Китая. [247] *(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[248] В то время Лан Цзиншань также получил в подарок от своего друга фотоаппарат GRAFLEX [249] производства США - зеркальную камеру с большим негативом размером 4x5 дюймов, которую в то время мало кто в Китае мог себе позволить. В этот период он все чаще брал интервью, но в основном фотографировал текущие события. Хотя он и не интересовался фотожурналистикой, фотожурналистика стала первым шагом в

противоречия». 2017 (11): 129-136. С.135. 周武,张光润.文化市场与新文化运动. 上海：探索与争鸣. 2017（11):129-136.P.135.

[246] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 366.

[247] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 366.

[248] Чэн, Г. Биография Лан Цзиншаня. / Чэн Ган. – Нанкин: Народное издательство Цзянсу. 2012. С.36. 程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. P.36.

[249] Там же.

его карьере фотографа. В тот момент Лан Цзиншань стал самым перспективным фотографом в Шанхае.

В статье, опубликованной в журнале «Фотография в Китае» в середине 1948 года говорится: «Вероятно, более 20 лет назад многие любители в Бэйпине (Пекине) впервые публично создали ассоциацию по изучению искусства фотографии под названием «Гуаншэ» и стали проводить выставки. Это вызвало бурю эмоций у энтузиастов искусства фотографии в Пекине и Шанхае. «Хуашэ» и Китайское фотографическое общество в Шанхае создавались одно за другим, так что сейчас насчитывается не менее десятка ассоциаций фотографов...»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[250] Лан Цзиншань сыграл свою активную роль в этом буме увлечения фотографией. Проживая в то время в Шанхае, он знал, что на севере Китая существует ассоциация фотографов под названием «Гуаншэ» со штаб-квартирой в Пекине. На выставке «Клуб Тяньма» («Клуб Пегас») [251] Лан Цзиншань также познакомился с Чэнь Ваньли, инициатором создания ассоциации «Гуаншэ». Вместе они решили создать ассоциацию фотографов в южном регионе. Эта идея сразу же получила теплый отклик у шанхайских фотографов, таких как Ху Босян и Чжан Чжэньхоу. В 1928 году Лан Цзиншань возглавил ассоциацию, и вместе они инициировали создание «Китайского фотографического общества», кратко именуемого «Хуашэ». Создание «Хуашэ» стало крупной инициативой в Шанхае. В том же году при поддержке Таймс ассоциация «Хуашэ» открыла свою первую фотовыставку в здании Таймс, это также стало первой крупномасштабной фотовыставкой в Шанхае. Более 100 работ членов ассоциации были выставлены на всеобщее обозрение, и каждый день в здание «Таймс» стекалось около 5000 посетителей. В марте того же года Лан Цзиншань провел свою персональную выставку, которая стала первой персональной выставкой фотографий в Китае. В

[250] Фотография в Китае, 14 выпуск, 25 марта 1948 года. Шанхай. С.2. 中国摄影. 第 14 期. 1948-3-25. 上海. P.2.

[251] «Клуб Тяньма» (Пегас) был основан в Шанхае в 1919 году по инициативе Цзян Синя, Дин Юаня и других с целью популяризации художественного движения и содействия культурному развитию. Они выступали за то, чтобы искусство демонстрировало человеческие качества и красоту, выступали против консерватизма и подражания, а также за художественные инновации, которые идут в ногу со временем. Клуб была расформирован в 1927 году из-за финансовых проблем и социальных потрясений.

контексте Движения за новую культуру создание ассоциации «Хуашэ» сыграло важную роль в содействии развитию фотографии в Китае в 1920-х и 1930-х годах – и 1928 год, несомненно, стал важным годом для Лан Цзиншаня, став новой отправной точкой.[252]

В контексте Движения за новую культуру, художественное творчество Лан Цзиншаня отличалось от основных форм выражения данного движения, но его стремление к художественным инновациям имело глубокий резонанс со стремлением Движения за новую культуру к идеологическому освобождению духа. С помощью современных технических средств фотографии традиционная культура была творчески интерпретирована и воспроизведена, и это внесло свой вклад в культурные инновации в рамках Движения за новую культуру.

2.2.1.1 От живописи к фотографии

Из-за военных и политических коллизий почти ни одна из картин Лан Цзиншаня не сохранилась. Однако концепции и техники его живописи можно увидеть в каждой из его фотографических работ. Эти концепции в основном отражены в его чувствительности к композиции и стремлении к художественной концепции, что также является основой традиционной китайской культуры и живописи. Поэтому, анализируя его фотографические работы, можно выявить общие концепции, источники и принципы с традиционной китайской живописью и даже традиционным китайским мировоззрением.

Кроме того, в свете Движения за новую культуру большое количество китайских студентов во времена Китайской Республики обучалось на Западе и в Японии, в Китай была завезена западная живопись маслом, благодаря чему искусство периода Китайской Республики приобрело очевидные черты вестернизации.[253] В 1920 году художник Лю Хайсу выступил за создание эскизов обнаженных моделей в художественных колледжах, что непосредственно

---

[252] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 367.

[253] Чэнь Чиюй. Четвертое мая – Движение за новую культуру и сдвиг в популярности китайского искусства. Пекин: Журнал «Изобразительное искусство». 2019 (01): 6-11. С.8. 陈池瑜. 五四新文化运动与中国美术大众化转向. 北京：美术. 2019（01):6-11. P.8.

способствовало появлению фотографии обнаженной натуры в Китае. [254] Впоследствии некоторые фотографы, такие как Лан Цзиншань и Хуан Бохуй, начали исследовать человеческое тело. На их фотографические работы наиболее явственно повлияла западная живопись маслом. Лан Цзиншань в 1928 году сделал самую раннюю из существующих в Китае фотографий изображения обнаженной натуры, «Молчаливая и задумчивая» (рис.196), эта фотография-ню очень похожа на картину Тициана «Венера Урбинская» (рис.197), а работа «Черпая воду на реке кумганом» 1933 года (рис.198) схожа по форме с картиной мастера неоклассицизма Жана Огюста Доминика Ингра «Источник» (рис.199). В этих работах использованы светотеневые и реалистические техники западной масляной живописи, а также принципы композиции западных фотографов, благодаря чему работы обладают как традиционным китайским шармом, так и современным смыслом, демонстрируя художественное исследование интеграции Китая и Запада.[255]

По мнению Чэнь Шэня, исследователя истории фотографии, фотоработы Лан Цзиншаня можно разделить на шесть категорий: женская обнаженная натура, портреты, калотипия, которые созданные в подражание китайской живописи, реалистическая фотография, современная фотография и композитная фотография.[256] Такое разделение обеспечивает четкую основу для дальнейших исследований фотоискусства Лан Цзиншаня, отражая разнообразие его творческой тематики.

В 1931 году Лан Цзиншань открыл в Шанхае «Фотостудию Цзиншань». Одна из работ Лан Цзиншаня «Девушки в лодке под тонкими ветвями ивы» (также известная как «Лодочка в тени ив») (рис.200) была отобрана для участия в Японском международном фотосалоне (конкретное название салона

---

[254] Фэн Сиюй. Исследование «Художественной фотографии», имитирующей живопись во времена Китайской Республики. Ханчжоу: Чжэцзянский педагогический университет. 2023. С.48. 冯思雨. 民国时期模仿绘画的“美术摄影”研究. 杭州：浙江师范大学. 2023. P.48.

[255] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 368-369.

[256] Чэнь, Ш. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. / Чэнь Шэнь. – Нанкин: Китайская фотопресса, 2003. С.97-101. 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. P.97-101.

неизвестно), что стало важной вехой для того, чтобы его фотоработы начали выходить за пределы Китая. В это время Шанхай переживал период Движения за новую культуру, атмосфера культуры была очень живой, а искусство фотографии развивалось и активно продвигалось. Фотостудия Цзиншань специализировалась на портретной съемке, композиция работ была в основном поясной[257], в основном они имитировали формы западной классической живописи. Среди наиболее репрезентативных работ – «Сельский старейшина» (рис.201), эта работа была отобрана для фотосалона в Антверпене, Бельгия, в 1935 году. Другие, такие как «Глава Цзиньлина» (1940) (рис.202) «Портрет Ци Байши» (1946) (рис.203) и т.д., выражали характерные и самобытные черты характера, естественную манеру поведения, и также являются шедеврами. В это время Лан Цзиншань также начал задумываться о том, чтобы объединить китайскую традиционную культуру с фотографией и распространить ее по всему миру.

Он объединил фотографию с теорией шести законов традиционной китайской живописи[258] и, задействовав технику фотомонтажа, пробно создал композитную фотографию. В 1934 году появилась его работа «Величественное одиночество» (рис.204), она очень похожа на традиционные картины в свитках. Далекие горы и ближнее дерево изображены очень четко, слои насыщены, но не теряют своей глубины. Работа воспроизводит особенности ландшафта гор Хуаншань. Высокое и пышное дерево находится над высокими и зубчатыми горами Хуаншань, и их покрывает море облаков. Лан Цзиншань вырезал и сделал коллаж из двух негативов с изображением горы на заднем плане и дерева на переднем плане, а также использовал различные методы перекрытия, чтобы контролировать экспозицию фотобумаги в фотолаборатории[259] и добиться

---

[257] Там же. С.102.

[258] Шесть законов китайской живописи: среди традиционных китайских художественных теорий теория шести законов Се Хэ является самой известной. Согласно работе художника эпохи Тан Чжан Яньюаня «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» том 1, "Се Хэ говорил: "Первое - это одухотворенный ритм живого движения, второе - структурный метод пользования кистью, третье - соответствие изображения роду вещей, четвертое это применение красок сообразно с объектом, пятое - соответствие расположению вещей, а шестое - передавая канон, рисовать все больше": это продолжает передаваться и по сей день.Теория шести законов Се Хэ стала основным критическим стандартом традиционного китайского искусства. Сам Се Хэ не вдавался в подробности теории шести законов, и большая часть понимания последнего была основана на конкретном применении Се Хэ этих шести законов.

[259] Ян Цзюньу. Ценность художественной идеи Лан Цзиншаня о композитной фотографии для эстетического образования в современных колледжах и университетах . Пекин: Журнал «Туризм и фотография» . 2021. № 22. С.117-119. 杨军武. 郎静山

идеального слияния изображений, а также использовал каллиграфию и печати из китайской живописи. Эта работа, сделанная в стиле китайской живописи, выставлялась в Великобритании в 1934 году (конкретное название выставки неизвестно). Работы Лан Цзиншаня впервые были представлены за пределами Азии, и это также его первая работа, выполненная в технике композитной фотографии.

Что касается композиции и кадрирования, то, регулируя угол съемки, можно избежать неудовлетворительного расположения естественной сцены и получить идеальную работу. Однако, если мы хотим полностью избавиться от оков естественной среды и преодолеть механические ограничения фотографии, то нужна технология фотолаборатории, а именно «метод композитной фотографии». Так называемый метод композитной фотографии - «это метод в фотолаборатории, при котором части нескольких негативов проявляются на одном листе фотобумаги. «Композитная фотография» Лан Цзиншаня позволяет преодолеть ограничения, накладываемые природной средой и объективом, и проникнуть в идейную атмосферу китайской живописи.»[260] В некоторых работах о Лан Цзиншане эту фотолабораторную технику ошибочно называют его инициативой. На самом деле, эта техника появилась еще в 1850 году и часто использовалась в западной пикториальной фотографии. Наиболее известная работа в этом стиле была сделана в 1857 году шведским фотографом Лейландом, в его работе «Два пути жизни» использовано целых 30 негативов, объединенных в одну фотографию. Причина, по которой Лан Цзиншаня называют изобретателем «композитной фотографии», заключается в том, что есть желание подчеркнуть, что он создал «метод композитной фотографии» в своем уникальном стиле Лан Цзиншаня, основанный на традиционной китайской теории живописи. Цель не в том, чтобы подчеркнуть, что он является пионером этого вида фотолабораторной технологии, а скорее для того, чтобы обратить внимание на его новаторское

“集锦摄影”艺术思想对当代高校的美育价值. 北京：旅游与摄影. 2021(22):117-119. P.119.

[260] Гэ, С. Эстетика фотографии: границы, особенности трактовки и роль в творческом процессе / С. Гэ // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1-2. – С. 172-186. – DOI 10.37485/1997-4663_2022_1_2_172_186. – EDN CUYSSB.

сочетание традиционных китайских духовных идей и фотографии.*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[261] Китайский исследователь Чэнь Шэнь также указал на разницу между двумя понятиями «композитный метод» и «композитная фотография» в книге «Мастер-фотограф Лан Цзиншань» [262] : «Так называемый композитный метод, английское слово «composite», что означает объединение по кусочкам и синтез, то есть оно относится к соединению или наложению нескольких негативов в фотографии. Композитная фотография, в частности, относится к фотографическим произведениям искусства с определенными стилевыми характеристиками и формами выражения.»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[263] Стиль композитной фотографии Лан Цзиншаня, по мнению Чэнь Шэня, является формой самовыражения, сочетающей стиль китайской живописи и фотографические техники.[264]

На протяжении 1930-х годов Лан Цзиншань посвятил себя размышлениям о своем собственном методе композитной фотографии, который относится к китайской культуре и неразрывно связан с традиционной китайской живописью. Он считал, что «Китайская живопись и фотография принадлежат к одной и той же визуальной композиции, но используют совершенно разные инструменты. Живопись использует кисть и тушь, а фотография – фотоаппарат, и если хочется сделать фотографию, похожую на китайскую живопись, то можно позаимствовать теорию традиционной китайской живописи, чтобы дополнить идею.»[265] Эта концепция была постепенно разработана и доведена на практике до совершенства Лан Цзиншанем и некоторыми другими фотографами после того, как фотография появилась в Китае.

---

[261] Чэнь Цзин. Размышления о "Наньлан Бэйчжане". Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2013.С.14-15. 陈璟. “南郎北张”之思考. 南京：南京师范大学. 2013. P.14-15.

[262] Чэнь Ш. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. / Чэнь Шэнь. – Нанкин: Китайская фотопресса, 2003. С.102. 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. P.102.

[263] Там же. С.100-101.

[264] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 372-373.

[265] Ли Сяобо. Исследование локализации китайского фотоискусства в начале 20-го века. Нанкин: Нанкинский педагогический университет. 2019. С. 50. 李晓博. 二十世纪初中国摄影艺术本土化研究. 南京：南京师范大学学. 2019. P.50.

С 1937 по 1941 год, из-за японского вторжения, Шанхай, где находился Лан Цзиншань, вступил в период изолированности. Многие деятели литературы и искусства вернулись в свои родные места в регионе Цзяннань (к югу от Янцзы) или поехали во внутренние регионы страны, а Лан Цзиншань был вынужден путешествовать из Шанхая в Куньмин и Чунцин и обратно, чтобы заработать на жизнь. Проводя эксперимент по композитным фотографиям, он получал заказы от крупных газет, таких как «China Today» и «Обозрение», и, занимаясь фотожурналистикой, для противодействия японской пропаганде он делал много рекламных фотографий, таких, например, как пресс-конференция правительства Чунцина и экономическое развитие Сычуани. Он провел фотовыставку в Чунцине, на которой были показаны пейзажи юго-западной части страны и условия жизни в Шанхае и других местах во время войны. Эти работы включали в себя пейзажи и обычаи страны, которая была расколота, и в то же время неразделима в результате войны, в том числе «Яньцзин в Западном Китае» (рис.205), «Великая река Янцзы» (рис.206), «Десять тысяч черепиц, одна на одной» (рис.207) и т.д. - это земля и горы в сердце национального правительства, а также визуальная связь, позволяющая людям, находящимся в состоянии разделенности, представить страну, как единое целое. Во время выставки ее посещали высокопоставленные лица правительства Чунцина, в том числе Чан Кайши и Юй Южэнь. В 1939 году Китайское туристическое агентство наняло его для публикации сборника фотографий под названием «Прекрасные пейзажи Юго-Западного Китая», в который входили такие снимки, как «Район Бэйбэй на правом берегу реки Цзялинцзян» (рис.208), «Горные поля горы Цзиньюньшань» (рис.209), «У горячего источника» (рис.210). Перед публикацией фотографии из альбома были выставлены в Шанхайском университете Чжэньдань и Шанхайском универмаге Дасин. Комментарий, опубликованный в честь выставки в газете «Шэньбао» страстно взывал к людям, живущим на изолированных территориях: «Вы не должны впадать в уныние, особенно сегодня, во вторую годовщину оккупации Шанхая. В вашем сердце живет свободный Китай, и вы скучаете по всему активному Юго-Западу страны.

Сегодня вам стоит посетить эту значимую фотовыставку, согревающую теплом.»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)* [266]

Точно так же, как Ша Фэй перешел от пикториальной фотографии к репортажной под влиянием левых гравюр по дереву Лу Синя и левой литературы, Лан Цзиншань под влиянием Движения за новую культуру, также вдохновлялся его активистами, такими как члены ассоциации «Гуаншэ». Лю Банун, один из членов «Гуаншэ» и пионер Движения за новую культуру, подчеркивал важность субъективной инициативы создателя в фотографии в своей книге «Банун говорит о тенях». Он настаивал: «Создание фотографии заключается в том, чтобы выразить художественную концепцию автора с помощью камеры. Художественная концепция у всех разная, и она разная всегда и везде, но, чтобы показать ее, у вас должно быть что-то, что можно передать. Вещи, которые вы запечатлеваете, хоть и кажутся мертвыми, но после того, как автор добавляет свою художественную концепцию, они оживают»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[267]. Точка зрения Лю Бануна заключалась в том, что фотография должна выходить за рамки простых функций запечатления и превращаться в выражение внутреннего мира и эмоционального состояния фотографа, подчеркивая, что фотография должна выходить за рамки чисто технического уровня и переходить на более глубокий уровень художественного самовыражения. Эта концепция была серьезным вызовом традиционной концепции фотографии того времени. Она утверждала, что фотография – это не только технология и мастерство, но и художественное самовыражение. Эта точка зрения совпадала со стремлением Лан Цзиншаня к художественной концепции в его фотографических работах. Будучи молодым художником, живущим в эпоху столкновения традиционной китайской культуры и идеологических тенденций Движения за новую культуру, Лан Цзиншань не только опирался на основы

---

[266] Фан Фэн. Заметки о выставке фотографий Лан Цзиншаня, газета Шэньбао, 13 ноября 1939 года. 防风.记郎静山影展.上海: 申报.1939.11 .13.

[267] Лю Банун. Лю Банун говорит о тенях. Пекин: Чжунго шэйин чубаньшэ. 2000. С.1. 刘半农. 半农谈影. 北京: 中国摄影出版社. 2000.P.1.

традиционного китайского искусства, но и активно развивал концепции современного искусства, такие как концепция Лю Бануна в Движении за новую культуру.[268]

Благодаря этому процессу Лан Цзиншань успешно объединил концепции и техники традиционной китайской живописи с искусством фотографии, выведя фотографию на новый уровень, продемонстрировав органичную интеграцию и инновации в области традиционных и современных концепций.

В 1949 году, еще до образования Китайской Народной Республики, многие гоминьдановские чиновники покинули материковый Китай и переехали на Тайвань. Эта волна иммигрантов включала в себя не только чиновников Гоминьдана, но и неполитизированных интеллектуалов и художников, которые искали стабильную и безопасную среду для продолжения профессиональной и художественной деятельности. Они были вынуждены уехать из-за неуверенности и страха перед будущей политикой Коммунистической партии, особенно те, кто был связан с Гоминьданом. Лан Цзиншань также присоединился к этой группе людей, которые переехали на Тайвань. В 1950-х годах на Тайване Лан Цзиншань в работе «Лодка, раскачивающаяся на волнах дыма» (рис.211), использовав традиционные техники композитной фотографии, создал сказочную сцену: маленькая лодка покачивается на дымчатом озере на фоне облаков и гор, а вода и небо кажутся пустыми. Тростник на переднем плане был взят из снимка, сделанного Лан Цзиншанем возле его дома в Баньцяо, Тайбэй, в то время как лодочка была сфотографирована, когда он бежал на Тайвань, а гора Юньшань на заднем плане была снята, когда он отправился в горы Хуаншань во время своего пребывания в Шанхае. Благодаря многочисленным экспозициям и композитной технике в этой работе сочетаются материалы из разных времен и мест. Это запись жизненного опыта Лан Цзиншаня в форме монтажа, которую можно интерпретировать и толковать как аллегорию ситуации его жизни в тот момент.

[268] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 374.

Она не только выражает художественную концепцию традиционного литературного пейзажа, но и отражает личный опыт Лан Цзиншаня по уходу от реальности и его внутреннее ощущение странствия.

В последние годы жизни Лан Цзиншань находился под влиянием Ман Рэя и начал экспериментировать с модернистской теневой живописью*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)* [269] , например в таких произведениях, как «Задумчивая женщина» (рис.212), «Стремление к блеску цветов» (рис.213), «Письмена в форме оленя» (рис.214), «Птичий шум Шулина» (рис.215), но их оценка в обществе была невысока. Кроме того, Лан Цзиншань и в более поздние годы своей жизни не отказывался от композитной фотографии в стиле традиционной китайской живописи. В 1981 году была создана масштабная композитная фотография «Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор» (рис.216-220), демонстрирующая вершину его композитного фотоискусства. Эта работа высотой в три метра сочетает в себе элементы пейзажа со всего мира, такие как деревья и камни во Франции, древние павильоны в Южной Корее и пики гор Хуаншань, образуя длинный свиток, похожий на традиционную китайскую пейзажную живопись. В работе Чжан Дацянь появляется в начале картины в образе высокообразованного человека в старинном костюме, который словно проводит зрителя по всему пейзажу. Эта работа не только демонстрирует глубокое понимание Лан Цзиншанем традиционного китайского искусства, но и отражает его стремительную интеграцию времени, пространства и культуры в творчестве.

От Шанхая до Тайваня, «От живописи к фотографии» - это не только трансформация навыков, но и углубление и расширение художественной философии Лан Цзиншаня. В начале своего творчества он находился под сильным влиянием китайской пейзажной живописи. Он интегрировал композицию и художественную концепцию традиционной живописи в свое

[269] Чэнь, В. Авангард и традиция: построение художественного языка Лан Цзиньшаня в коллективной фотографии с разных исторических точек зрения. / Чэнь Вэньсюань. – Наньнин: Журнал «Круг искусств». 02.2020(С.88-89). С.89. 陈文轩. 前卫与传统——多重历史视角下郎静山集锦摄影的话语建构形态.美术界. 02.2020. 88-89. P.89.

фотографическое творчество, создав уникальный стиль «композитной фотографии». Этот метод фотографии не только сохранял эстетическую сущность китайской живописи, но и преодолевал ограничения традиционной живописной перспективы и придавал его работам более насыщенный пространственный уровень. Этот стиль фотографии являлся не только воплощением личной художественной философии Лан Цзиншаня, но и его глубоким выражением китайской культуры и традиционного искусства.

2.2.2 Особенности традиционной китайской живописи и фотографии Лан Цзиншаня

Невозможно игнорировать влияние, которое китайская философия оказала на традиционную китайскую живопись. Западная культура делает упор на науку и анализ, благодаря чему и появился научный анализ света и концепции основных цветов - красного, желтого и синего. В отличие от подобного подхода, китайская философия рассматривает мир на макроуровне, что породило самые ранние диалектические идеи, такие как восемь триграмм И цзина[270] и Инь-Ян[271]. Эти идеи были переданы Лан Цзиншаню через живопись, они были непосредственно и глубоко отражены в его работах.

Например, конфуцианская идея «литература – носитель высоких идей» не только повлияла на то, как художники выражали свои намерения и развивали свое сознание, но и оказала глубокое влияние на творчество Лан Цзиншаня. В таких работах Лан Цзиншаня, как «Мудрец в тени сосны» (рис.221), можно увидеть, как в фотографических работах уделяется внимание выражению характера и культурным коннотациям персонажей, и при этом подчеркивается наследование и отражение традиционных эстетических концепций.

Даосские идеи «единства природы и человека» и «учение о природе дао» в

---

[270] Восемь триграмм происходят из И цзина, "Книги перемен", которая, как говорят, была создана Фуси (первым легендарным правителем Китая) для объяснения природных явлений. Они широко используются в области гадания, фэн-шуй, медицины и т.д., используя комбинацию символов для определения шестидесяти четырех гексаграмм И цзина, предназначенных для предсказания хорошего и плохого, а также используется в фэн-шуй для анализа окружающей среды и планировки зданий.

[271] Концепция Инь и Ян отражает глубокое понимание Вселенной, природы и жизни в Древнем Китае и подчеркивает идею единства противостояния и трансформации.Она имеет далеко идущее применение и влияние во многих областях и является важной частью китайской философии и культуры.

большей степени отражены в живописи художников - литераторов. Под их влиянием, работы фотографа стремятся выражать гармоничный симбиоз природы и человека, стремясь к более абстрактным и фигуративным выражениям, подчеркивая художественную концепцию и трансцендентность в произведениях искусства.*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[272] Такого рода размышления содержатся в произведениях Лан Цзиншаня «Журавль и сосна – вечная весна» (рис.222), «Сижу и смотрю, как поднимаются облака» (рис.223), они особенно заметны в центре, где фотограф использует абстрактные и фигуративные техники, чтобы показать глубокую художественную концепцию и трансцендентное чувство искусства.

Идеи дзен-буддизма, такие как «обращение прямо к сердцу» и «вопрошание собственного разума», глубоко повлияли на уединение фотографа и его исследование себя в художественном творчестве.[273] В работах Лан Цзиншаня «Тысячерукая Гуаньинь» (рис.224), «Одиноко сидящий у потока» (рис.225), используя неуловимое владение кистью и композицию, фотограф смог создать визуальные эффекты, которые одновременно являются спокойными и отстраненными. Такие работы не только запечатлевают внешнюю сцену, но и затрагивают внутренний мир зрителя.

Интеграция этих философских идей обогатила язык и выразительность китайской фотографии. Работы Лан Цзиншаня являются типичным примером такого сочетания культуры и философии, отражая одно из важных отличий китайской фотографии от западной и являясь важным источником ее уникальной эстетической ценности.

2.2.2.1 Особенности тонов и цветов

Тушь - один из уникальных исходных материалов китайской живописи. В живописи, смешивая воду и тушь в различных концентрациях, можно создавать

---

[272] Хуан Цзинь. Даосская эстетика в фотографическом искусстве Лан Цзиншаня. Тайюань: Журнал «Культурная индустрия». 2023. (19). С.163-165. 黄劲.郎静山摄影艺术中的道家美学. 太原：文化产业. 2023,（19):163-165.

[273] Юань Синьи. Рассматривая тройственную художественную концепцию фотографии Лан Цзиншаня "Живописных рек и гор". Тайюань: Журнал«Синь мэйюй». 2023(04).С.16-18. 袁歆怡.从《江山如画》看郎静山摄影作品的三重意境. 太原：新美域, 2023（04):16-18.

различные мазки кистью, например, с помощью густой туши, бледной туши, сухой туши, влажной туши, можно создать различные визуальные уровни черного, белого и серого цветов. Под влиянием даосских идей Лао-цзы художники-литераторы испокон веков часто использовали ограниченное количество черных и белых цветов для создания бесконечной художественной концепции красоты. [274]

Хотя используются только три тона – черный, белый и серый, они вполне могут передать богатую художественную концепцию и эмоции.

Неземной эффект и изящная художественная концепция живописи тушью тесно связаны с даосской концепцией единства природы и человека. Являясь абстрактным цветовым выражением, черный цвет отражает простую и элегантную философскую концепцию даосизма. Традиционная китайская живопись, особенно пейзажная, находится под глубоким влиянием даосизма. Даосизм продвигает природу, простоту и недеяние, отвергая сложные и броские цвета. Лао-цзы утверждал, что «пять цветов заставляют людей ослепнуть»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[275], а Чжуан-цзы считал, что «пять цветов мешают восприятию»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[276]. Все они восхваляли простую красоту природы и считали, что «мир не может соперничать с ней в красоте»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[277]. Такие взгляды Чжан Яньюаня эпохи Тан, как «черный цвет настолько же красочен, насколько и все пять цветов вместе»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)* [278] и «применение черного обладает всеми пятью

---

[274] Чжан Юэ. Обсуждая сходства и различия между китайской художественной литературой и западным экспрессионизмом. Хайкоу: Журнал «Коллекционирование и инвестиции». 2024,15(06). С.167-169. 张悦.试论中国文人画与西方表现主义之异同. 海口：收藏与投资, 2024,15（06):167-169.

[275] Лао-цзы (около 6 века до н.э.). Дао Дэ Цзин./ Перевод: Хэ Чжаньтао. - Пекин: Китайское зарубежное издательство. 2014. С.109. 老子（约公元前 6 世纪), 译者：何占涛. 道德经. 北京：中国华侨出版社. 2014. P.109.

[276] Чжуан-цзы (около 369-286 гг. до н.э.), аннотации и перевод Чэнь Гуйин. Шанхай: Коммерческая пресса. 2016. С.339. 庄子（约公元前 369-286), 陈鼓应注译. 庄子今注今译. 上海: 商务印书馆, 2016.P.339.

[277] Там же. С. 347.

[278] Чжан Яньюань (эпоха Тан). Знаменитые картины прошлых веков. Пекин: Книжное собрание "Чжунхуа". 1985. С.302. 张彦远（唐).历代名画记. 北京: 中华书局. 1985. P.302.

цветами»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)* [279] показывают, что черный цвет туши обладает красочными характеристиками.

Эти эстетические идеи традиционной китайской живописи пронизывали всю жизнь Лан Цзиншаня, и это ярко отражено в его работах.

В фотографии свет и тень являются основным языком творчества, а манипулирование оттенками теней – ключом к формированию фотографического образа. Высокие, сдержанные и средние тона – это основные тональности в создании фотографий, которые обычно достигаются путем регулировки освещения или экспозиции. В своих фотографических работах Лан Цзиншань часто использовал технологию фотолаборатории, чтобы точно контролировать тон теней и обеспечить гармонию элементов в композиции. Этот контроль отражает субъективную эстетику художника. Лан Цзиншань считал, что для того, чтобы точно передать особенности традиционной китайской живописи в фотографии, необходимо обладать глубоким пониманием особенностей традиционного китайского искусства. [280] Поэтому он обычно корректировал визуальные эффекты теневых тонов в своих фотографических работах в соответствии со стилем китайской живописи.

Большинство его фотографических работ выполнены в черно-белом цвете. С одной стороны, это сделано для того, чтобы интегрировать суть традиционной китайской живописи в фотографию, с другой стороны, это связано с ограничениями фотографических технологий того времени. Одной из отличительных особенностей его работ является «легкий» тон теней, в котором в основном используются яркие оттенки теней, чтобы передать ощущение элегантности, свежести и спокойствия. Традиционная китайская живопись тушью изображает предметы с помощью черного, белого, сухой, влажной, густой и бледной туши, а также с помощью оставления пробелов. Лан Цзиншань также использовал эту технику, чтобы придать работе в целом «светлый» оттенок теней,

---

[279] Там же. С.76.

[280] Чэнь, Ш. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. / Чэнь Шэнь. – Нанкин: Китайская фотопресса, 2003.С.201. 陈申. 摄影大师郎静山. 中国摄影出版社. 北京：2003. P.201.

вместо того чтобы использовать обычный метод темного фона и яркого освещения для сохранения эффекта пустоты из китайской живописи.

Работы Лан Цзиншаня в основном посвящены пейзажу как главной теме, с помощью ярких оттенков теней он передает природные пейзажи, такие как горные пейзажи после дождя, облака и водяной дым, что делает изображение четким и красивым и лучше передает тему. Он рекомендовал снимать при равномерном освещении, избегая прямых солнечных лучей и используя изменения света и тени для повышения уровня изображения. В «Рассвет над рекой Цинцзян» (рис.226) (1934 год), он использовал много белого и серого, чтобы изобразить утренний туман и речную воду, подчеркивая темные тона далеких гор, листьев и водяных завес. Благодаря сочетанию этих точек, линий и граней он создавал умиротворяющую и прекрасную визуальную поэзию.

2.2.2.2 Использование композиции и перспективы

Когда древние китайцы наблюдали и рисовали далекие горы, они не использовали традиционную фокусную перспективу, чтобы придать эффект расположения близкого и большого, далекого и маленького, а использовали метод горизонтального расположения, чтобы передать ощущение расстояния, растягивая горы. Таким образом, художник эпохи Сун Го Си, обобщив живописный опыт своих предшественников и свою собственную практику, сформулировал закон перспективы китайской живописи. В трактате «Записки о высокой сути лесов и потоков»[281] в части «Наставление о горах и водах» он предложил композиционный метод теории «трех далей», который не только является законом о перспективе китайской пейзажной живописи, но и законом управления пространственными отношениями, отражающим уникальное пространственное эстетическое сознание китайской живописи.

Теория «трех далей» делит композицию китайской пейзажной живописи на три категории: «ровные дали» (пинъюань) – вид с открытого переднего плана на

[281] Го Си (эпоха Сун). Записки о высокой сути лесов и потоков./ перевод: Ян Бо. - Пекин: Книжное собрание Чжунхуа. 2010. С.205. 郭熙（宋), 杨伯译.林泉高致. 北京：中华书局. 2010. P.205.

далекие горы, «высокие дали» (гаоюань) – вид от подножия к вершине, и «глубокие дали» (шэньюань) – вид сквозь долины среди передних гор на горы заднего плана. Композиционная особенность структуры «ровные дали» (пинъюань) заключается в разделении изображения на три уровня: первый – это вид крупным планом, обычно с несколькими деревьями в качестве фона; второй – средний план, соединяющий переходные части до и после; и, наконец, фон, обычно это горы вдалеке. В работах художника эпохи Юань Ни Цзаня в основном используется эта типичная композиция «ровных далей», например, в работе «Ясное небо после дождя в рыбацкой деревне» (рис.227), благодаря этому многослойному методу формируется глубина и ощущение пространства картины. Композиция «высокие дали» обычно начинается с более низкой сцены вблизи, такой как ручей или деревня у подножия горы, а затем изображение постепенно расширяется до более крупных гор или лесов в центре изображения и, наконец, достигает высоких гор или облаков на заднем плане. Это композиция усиливает ощущение пространства картины, делая пейзаж более величественным и простирающимся ввысь, оказывая на зрителя сильное визуальное воздействие. Художник эпохи Сун Фань Куань был хорош в композиции «высокие дали» (гаоюань), его картина «Путники среди гор и ручьев» (рис.228) – одно из репрезентативных произведений построения композиции «высокие дали». «Глубокие дали» (шэньюань) обычно начинается с переднего плана, например, реки или тропы, которая направляет взгляд зрителя вглубь. Река петляет и тянется вперед, с обеих сторон ее окружают деревья и скалы, а вдали постепенно появляются все более высокие вершины. Благодаря переднему крупному плану зритель ориентируется в пространстве и постепенно проникает во внутренний мир картины, у него создается ощущение пространственной глубины и прогрессивности. Картина Ван Мэна[282] «Отшельник горы Сяшань» (рис.229) сочетает в себе «глубокие дали» и «высокие дали» из теории «трех далей».

[282] Ван Мэн (?-1385), уроженец Усина (ныне Хучжоу, провинция Чжэцзян), внук Чжао Мэнфу. Талантливый художник-пейзажист времен поздней династии Юань и ранней династии Мин.

Разница между тремя «далями» заключается в том, что композиция «ровные дали» (пинъюань) уделяет больше внимания расширению пространства в горизонтальном направлении, создавая ощущение умиротворения и простора; композиция «высокие дали» (гаоюань) подчеркивает расширение пространства в вертикальном направлении, создавая устремленный ввысь визуальный эффект; а композиция «глубокие дали» (шэньюань) направляет взгляд зрителя от переднего плана картины к заднему через глубокую перспективу.

Теория «трех далей» в китайской живописи оказала глубокое влияние на творчество Лан Цзиншаня[283], он умело использовал многослойные отношения между сценами в композиции. Будь то с помощью техники съемки или мастерства проявки, его работы естественным образом демонстрировали глубокую взаимосвязь гор и водоемов.

Однако, с точки зрения обычной фотографии, независимо от того, какая композиция основана на теории «трех далей», фотографы сталкиваются с ограничением, заключающимся в том, что они должны использовать объектив, чтобы запечатлеть все через фиксированную точку. Из-за ограничений по пространству и углу съемки, сцены вне объектива не могут быть отображены в едином кадре в одно и то же время. Чтобы достичь «глубоких далей», ощущения пространственной многослойности в пейзажной фотографии, обычно необходимо использовать методы высотной съемки, такие как аэрофотосъемка для съемки сверху вниз или съемка с высоты. В отличие от этого, в живописи нет таких ограничений по пространству и углу обзора. Художники могут свободно выражать наблюдаемые сцены и художественную концепцию идей в своих работах, а также исследовать и выражать разнообразную эстетику, меняя различные ракурсы. Чтобы преодолеть ограничения фотографии, связанные с композицией древнекитайских картин, Лан Цзиншань подчеркивал, что фотография зависит от навыков съемки, выбора ракурса и применения

[283] Чэнь, В. Авангард и традиция: построение художественного языка Лан Цзиншаня в коллективной фотографии с разных исторических точек зрения. / Чэнь Вэньсюань. – Наньнин: Журнал «Круг искусств». 02.2020(С.88-89). С.88. 陈文轩. 前卫与传统——多重历史视角下郎静山集锦摄影的话语建构形态. 南宁：美术界. 02.2020. — 88-89 p. P.88.

технологии фотолаборатории.[284]

С помощью этих методов Лан Цзиншань успешно интегрировал традиционную эстетику китайской живописи в современную фотографию. Благодаря этой технике фотографии его работы смогли демонстрировать стиль древнекитайской живописи. Например, в четырех его работах «Рассвет над рекой Цинцзян» (рис.230) (1942 год) использована композиция в стиле «ровных далей» (пинъюань). Передний крупный план состоит из деревьев, средний - из персонажей и кораблей, а на дальнем плане изображены горы. Его работы «Прекрасная долина» (рис.231) и «Горная беседка» (рис.232) имеют композицию «высокие дали» (гаоюань), а его пиктографическая работа в области фотографии «Весеннее дерево над горными вершинами» (рис.233) относится в композиции «глубокие дали» (шэньюань). Пространственная компоновка этих работ очень четкая и дополняет друг друга, создавая визуальный эффект слияния неба и земли, сочетая фотографии с черным, белым и серым в традиционной китайской живописи тушью, достигая уникальной художественной концепции «смысл достигается и там, где кисть не присутствует»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*.

В традиционной китайской живописи рассеянная перспектива – распространенный метод создания перспективы. В отличие от фокусной перспективы в западной живописи, рассеянная перспектива китайской живописи не опирается на одну точку схода, а устанавливает визуальный фокус в нескольких местах.[285] Это позволяет одновременно показывать ближние и дальние сцены, такие как горы и песчаные отмели, которые обычным камерам трудно запечатлеть под таким широким углом обзора. Работа Дун Юаня[286] «Реки Сяошуй и Сяншуй» (рис.234) и картина художника династии Цин Чашибяо

---

[284] Ли Сюэцун. Образы между поэзией и живописью: исследование стилевых особенностей коллекции фотографий Лан Цзиншаня. Нанкин: Нанкинский педагогический университет. 2018. С.25-26. 李雪聪.诗画之间的影像：郎静山集锦摄影的风格特征研究. 南京：南京师范大学. 2018. P.25-26.

[285] Гао Юйцянь. Краткий анализ китайской живописи “Рассеянная перспектива". Хэфэй: Журнал «Мир живописи и каллиграфии». 2021(05):С.88-89. 高玉倩.浅析中国画“散点透视”. 合肥：书画世界. 2021（05):88-89.

[286] Дун Юань (?— Около 962), художник эпохи пяти династий династии Южная Тан из Чжунлина, провинция Цзяннань (ныне Наньчан, провинция Цзянси), был одним из лучших в пейзажной живописи.

«Подражание пейзажу Фучунь Хуан Гунвана» (рис.235) – образецы использования рассеянной перспективы, который эффективно показывает обширный природный ландшафт. Таким образом, рассеянная перспектива всегда была излюбленным методом перспективы традиционных китайских художников.

Художник Цзоу Игуй[287] эпохи Цин как-то заметил: «Жители Запада хорошо рисуют предметы, поэтому их картины отличаются близостью Инь-Ян, на них неплохо прорисованы персонажи, дома и деревья, они имеют солнечную тень. Однако используемые ими цвета и кисти абсолютно отличаются от китайских. Композиция может быть широкой и узкой, и измеряется треугольниками. На стене дворца висит картина, которая вызывает у людей желание войти в нее. Ученые могут участвовать в одном или двух занятиях, и их сознание пробуждается. Но полноты метода нет, хотя мастер и является мастером, поэтому он не входит в настоящую живопись»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[288]. Начиная с эпохи Возрождения и до начала 20-го века западная живопись была сосредоточена на перспективе и реализме, в то время как восточная живопись подчеркивала дух и художественную концепцию объектов и придерживалась стиля се-и (*свободный стиль*), который отражал различные художественные концепции Востока и Запада. Цзоу Игуй полагал, что западный метод перспективной реалистической живописи — это всего лишь техническое средство, похожее на мастерство ремесленников, и его нельзя назвать настоящим искусством, поэтому он «не входит в настоящую живопись».

Тоновая перспектива - важный прием, особенно в черно-белой фотографии. Используя цветовые уровни черного, белого и серого, можно добиться эффекта «ближнего насыщенного и дальнего бледного» объектов, находящихся на разном расстоянии, создавая тем самым ощущение пространства и глубины. Что касается методов перспективы, то традиционная фотография обычно использует

---

[287] Цзоу Игуй (1688-1772), чиновник эпохи Цин, художник и автор "Картины Сяошань".

[288] Ван Хунвэй. Интеллектуалы и национальные чувства, художественные идеалы У Гуаньчжуна и выбор обстоятельств. Пекин: Издательство университета Цинхуа. 2016. С.54. 王洪伟.知识分子与民族情怀吴冠中的艺术理想及境遇抉择. 北京: 清华大学出版社.2016. P.54.

«фокусную перспективу», фокусируясь на одной точке, в то время как рассеянная перспектива использует несколько точек обзора. Этот метод более распространен в традиционной китайской живописи. Рассеянная перспектива фокусируется на изменениях в двумерном пространстве, подчеркивая прорисовку краев и эмоциональную экспрессию, позволяя при этом добавлять в композицию элементы, которые могут не полностью соответствовать действующим правилам перспективы, для усиления общего эффекта работы.

Лан Цзиншань полагал, что суть перспективы в традиционной китайской живописи заключается в том, чтобы показать симметричные пропорции между сценами и за счет изменения угла обзора и использования техник рассеянной перспективы избежать их наложения – оно редко встречается в традиционной китайской живописи, и содержание картины часто отражает пропорциональное соотношение широкой перспективы сцены с точки зрения зрителя.[289] В фотографии, хоть короткофокусные объективы могут обеспечить более широкое поле зрения и захватывать больше содержания, они могут легко вызвать деформацию и наклон при обработке крупных планов. Поэтому, если фотография направлена на достижение «симметричного пропорционального соотношения между дальними и ближними сценами», рассеивающего перспективу, как в китайской живописи, то фотограф, как правило, использует длиннофокусный объектив, чтобы преодолеть эти ограничения, и применяет метод рассеивающей перспективы, аналогичный китайской живописи, чтобы дальние и ближние объекты были более симметричными и более четкими. Это соответствует облику оригинальных объектов, и обеспечивает единообразие и согласованность кадра в фотографических работах. На самом деле, этот вид длиннофокусного объектива ограничивал возможность наблюдать за миром через камеру, что, в свою очередь, повлияло на его способность использовать фотографию для отображения жизненных явлений, но эффект от такого вида объектива очень похож на

[289] Се Ханьбин, Юй Юсюань. Модульные идеи в фотографии коллекции Лан Цзиншаня. Сиань: Журнал «Оценка искусства». 2024 (18): С. 132-135. 解寒冰,余宥萱.郎静山集锦摄影中的模件化构思. 西安：艺术品鉴. 2024（18):132-135.

китайскую живопись.

Переход от фокусной перспективы к рассеянной требует технических корректировок при съемке. Обычная фотография, будь то при однократной или многократной экспозиции, обычно создает эффекты перспективы и деформации в глубине пространства, что затрудняет воспроизведение фотографических работ в стиле китайской живописи. Поэтому часто бывает трудно добиться желаемого эффекта только с помощью съемки и кадрирования. Для устранения этих ограничений Лан Цзиншань использовал метод композитной фотографии, который позволял получить наилучшее изображение, комбинируя различные сцены. [290] Большинство работ Лан Цзиншаня относятся к рассеянной перспективе, наиболее репрезентативными среди них являются «Сосна, встречающая гостей» (рис.236), «Осень на берегу озера» (рис.237) и «Вечер на дымчатой реке» (рис.238).

В методе композитной фотографии Лан Цзиншаня рассеянная перспектива позволяла ему преодолеть ограничения традиций и приблизить свои работы по форме к китайской живописи. Используя рассеянную перспективу, он объединял сцены из разных мест в одну работу в определенных пропорциях, преодолевая ограничения фокусной перспективы и сокращая визуальное расстояние. Эта техника позволила его изображениям преодолевать ограничения пространства, запечатлевать грандиозные сцены с широким обзором и отражать богатую традиционную китайскую эстетику. Применение рассеянной перспективы позволило ему реализовать свободу художественного самовыражения и визуальный комфорт в своих работах.

2.2.2.3 Пустое пространство

Пустое пространство – это пространство, не покрытое тушью и кистью, оставленное художником в процессе написания картины, чтобы выразить ощущение пространства и иерархии произведения, усилить визуальный и

[290] Там же.

эмоциональный эффект, и это естественный цвет самой настоящей бумаги[291]. Со временем пустое пространство стало не только техническим инструментом в китайской живописи, оно превратилось в важное средство выражения глубоких эмоций и мыслей художника. Благодаря контрасту между реальностью и пустотой, черным и белым, а также переплетению действительного и воображаемого, пустое пространство способно привести зрителя к более глубокому пониманию и ощущению богатого смысла, скрытого за картиной. В традиционной китайской культуре «пустой» и «белый» имеют богатые символические значения, которые не только представляют объективное существование цвета бумаги, но и символизируют чистоту, благородство и неограниченные возможности. В китайской живописи они являются не только фоном изображения, но и основными элементами, создающими настроение и эмоциональную экспрессию картины. Благодаря умелому использованию пустого пространства художник не только усиливает визуальное воздействие работы, но и создает неземное и далеко идущее настроение. Этот уникальный способ выражения делает китайскую живопись не только изобразительным искусством, но и своего рода духовным исследованием и философским размышлением[292].

«Техника «пустого пространства» в китайской живописи находится под глубоким влиянием даосской философии «ничто», которая стремится выразить ощутимое через неосязаемое, и эта идея была полностью развита в традиционной живописи и каллиграфии.» [293] Пустое пространство – это уникальный визуальный язык китайской живописи и способ самовыражения. Перекликаясь друг с другом с помощью пустых и рисованных мест, «пустота» используется для того, чтобы оттенить «реальность», достигая художественного царства «меньше - больше».

---

[291] Пань, Т. Стилистические особенности традиционной китайской живописи. / Пань Тяньшоу. – Шанхай: Журнал «Изобразительное искусство». 1978. С.33. 潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 上海: 美术. 1978. P.33.

[292] Чэнь Яцин. Красота белого пространства: «пустота» и «реальность» в китайской живописи. Тяньцзинь: Журнал «Художественный взгляд». 2024(14):4-6. 陈雅清.留白之美：中国画中的“虚”与“实”. 天津：艺术大观.2024（14):4-6.

[293] Там же.

«Применение пустого пространства не только делает картину неземной, но и предоставляет зрителю богатое визуальное воображение, делая макет работы более изысканным, а язык картины – лаконичным и мощным, создавая тем самым яркую атмосферу».В изобразительном искусстве «плотность» и «пустое пространство» представляют собой основное выражение «реальности», придавая работам динамизм и жизненную силу. Традиционная китайская живопись тушью известна своими черно-белыми линиями и простотой, в частности, «Утки, скала и мейхуа» Ма Юаня(рис.239) и модерновый «Ива и корова» Ци Байши(рис.240) .

В фотографиях Лан Цзиншаня воплощена даосская эстетическая концепция «гармонии между реальностью и пустотой», которая не только обогащает культурный подтекст фотосюжета, но и создает ощущение гармонии и симбиоза. Он искусно применяет метод «пустого пространства», чтобы показать на снимке и «пустоту», и «реальность», создавая неторопливую атмосферу и предоставляя широкий простор для воображения зрителя. Что касается его работы в фотолаборатории, то Лан Цзиншань еще больше усилил визуальный эффект пустого пространства, удалив на снимке элементы, не имеющие отношения к теме, с помощью техник выделения, таких как «Рассвет над рекой Цинцзян»(рис.241) . Пройдя через четыре композиции до и после в 1934(рис.242), 1937(рис.243), 1942(рис.244), 1966(рис.245). В работе 1934 года нет значительной композиции по диагонали, и в основном подчеркивается эффект облаков; К 1937 году передний план работы сменился на более крупную иву, что увеличило глубину резкости; В работе 1942 года основное внимание уделяется многослойному расположению переднего, центрального и заднего планов; В работе 1966 года использована изысканная диагональная композиция, с редкими осенними ветвями, простирающимися по диагонали наружу из левого нижнего угла, и почвой у кромки воды в центре, продолжающей диагональную линию до горы в правом верхнем углу, центр композиции дополнен изображением носильщика реки и использованием более темных тонов, которые усиливают визуальный баланс и делают диагональную композицию более гармоничной.

Общей чертой этих композиций является то, что для того, «чтобы картина показала общую связь между объектами и пейзажами в китайской живописи, изображены большие облака и оставлено много пустого пространства, что делает связь между горами и рекой бесследной, а работа создана в соответствии с мышлением живописи, которое тесно связано с основой, оставленной предшественниками.*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[294]»

В работе «Лодка, раскачивающаяся на волнах дыма»(рис.246) , Вместо того чтобы сосредоточиться на деталях водной глади, Лан Цзиншан передает реку с помощью большого количества пустого пространства. Этот прием подчеркивает простор и спокойствие реки. В то же время, благодаря пустому пространству на поверхности воды, светлая лодка на картине становится более заметной, а контраст цветов - резким, что делает картину полной напряжения. Слияние неба и воды создает философское настроение единства неба и человека. На этом снимке тростник простирается от переднего плана, направляя взгляд зрителя к лодке с тремя людьми, а горы позади них постепенно проявляются в тумане, создавая эффект переплетения реального и нереального, персонажи кажутся маленькими в огромных водах, плавное соединение неба и воды раздвигает границы между пустотой и реальностью, дым и облака и волны на воде, демонстрируя абстрактные и нечеткие образы, но также создают ощущение неуловимой иллюзорности, давая людям чувство Словно шагнул в сказочную страну. Образ гор повторяется в других работах и широко интерпретируется как символ эмоций и памяти о стране[295]

Эксперименты Лан Цзиншаня по интеграции китайской живописи и фотографии — это микромир культурных инноваций в рамках Движения за новую культуру, показывающий, как художник может реагировать на социальные

[294] Бай Кунь. Белое пространство и его происхождение в китайской живописи. Цзинань: Журнал «Шаньдунской академии искусств». 2008 (01).:19-21. 白琨.浅谈中国画的留白及其渊源. 济南：齐鲁艺苑（山东艺术学院学报）.2008（01).:19-21.

[295] Цао Сяньна. Исследование красоты формы и содержания фотографий Лан Цзиншаня. Пекин: Журнал «Туризм и фотография». 2021(21):92-93. 曹显娜.探讨郎静山摄影的形式美与内容美. 北京：旅游与摄影,2021（21):92-93.

и культурные изменения и способствовать развитию видов искусства посредством трансграничной интеграции и технологических инноваций. Этот метод не только обновил средства выражения визуального искусства, но и привнес в китайскую фотографию новый способ самовыражения, благодаря чему она перестала ограничиваться влиянием западной фотографии, а стала самостоятельной и полной китайских культурных особенностей областью искусства.

Однако не все исследователи положительно относятся к творчеству Лан Цзиншаня. Фотограф, критик визуальной культуры и куратор Бао Кун считает, что фотографические работы Лан Цзиншаня по сути являются произведениями искусства живописного характера, а не фотографией в строгом смысле этого слова. Он критиковал Лан Цзиншаня за то, что тот нарушил основные атрибуты фотоискусства, такие как документальность, мгновенность и ощущение сцены, и использовал только фотографические технологии вместо живописи, чтобы дополнить эффекты и образы традиционной живописи. В статье «Почти сто лет произведениям без смысла» он указал, что Лан Цзиншань был всего лишь «мастером в фотолаборатории» [296], что, несомненно, было уничижительной оценкой. Он отрицал, что Лан Цзиншань обладал статусом фотографа.

С другой стороны, Пань Ваньли, исследователь истории китайской фотографии, опровергает точку зрения Бао Куна. Пань Ваньли подчеркивает, что Лан Цзиншань – не только художник, занимающийся китайской живописной фотографией, но его творчество также охватывает различные стили, такие как модернистская фотография и реалистическая фотография. Таким образом, аргумент о том, что Лан Цзиншань являлся только «мастером фотолаборатории», является неполноценным. Кроме того, Пань Ваньли также объяснил, что, когда Лан Цзиншань выбрал такой вид искусства, как композитная фотография, его целью было продолжить и модернизировать эстетику традиционной

[296] Бао Кун. Почти сто лет произведениям без смысла. Пекин: Журнал «Художественное обозрение». 2004(06):37-45. С.40. 鲍昆.雪月风花近百年. 北京：艺术评论. 2004（06):37-45. P.40.

литературной живописи, а не просто имитировать живопись. Этот выбор отражает его глубокое понимание китайского и западного искусства и сознательное художественное исследование.[297]

Выводы по главе 2

Александр Родченко и Лан Цзиншань принадлежат к числу выдающихся деятелей в области фотоискусства в эпоху перемен. Их эксперименты отражали их уникальные художественные стили, а также были продуктом их культурной среды и политического контекста. Они работают с фотографией, опираясь на правила, выработанные внутри их художественной системы.

Александр Родченко и Лан Цзиншань рассматривали фотографию как объект проектирования, подходя к процессу съёмки и визуального оформления кадра как к конструированию смыслового и композиционного пространства. Такой подход отражает дизайнерское мышление, в котором фотография становится не только способом выражения, но и инструментом визуальной организации информации.

Художественная карьера и творчество Александра Родченко тесно связаны с политической обстановкой в Советском Союзе, его работы непосредственно отражают художественное самовыражение и революционные изменения социалистических идей того времени, поэтому в этой главе рассматриваются личные работы Родченко и политическая ситуация того времени, а анализ его конкретных работ помогает проследить его творческий путь. Все это позволяет получить глубокое представление о том, как он отвечал на социальные и политические проблемы посредством искусства, а также о статусе и влиянии этих работ в истории искусства.

Ранние живописные работы Лан Цзиншаня не были сохранены и подробно задокументированы. Начало рассказа о Лан Цзиншане посвящено крупномасштабной китайской живописи и традиционной эстетике, а также более

---

[297] Пань Ванли. Сознательное продолжение и современная трансформация традиционной литературной живописи - критика “Композитная фотография” Лан Цзиншаня. Ханчжоу: Журнал эстетического образования. 2023,14(01):85-93. 潘万里. 传统文人画学的自觉延续与现代转化———关于郎静山的“集锦摄影”批评之批评. 杭州：美育学刊. 2023,14(01):85-93.

полно описывает художественную практику Лан Цзиншаня, сочетающего традиционные элементы с современными техниками фотографии. Это объясняется тем, что фотографическое искусство Лан Цзиншаня находилось под глубоким влиянием традиционной культуры.

Из текстов Родченко или его художественных произведений нетрудно понять, что он продвигал явные политические тенденции и призывы к социальным реформам, которые включали в себя ранние социалистические идеалы Советского Союза и оптимизм в отношении промышленного прогресса. Однако в работах Лан Цзиншаня, который также жил в эпоху перемен, почти нет четкого отражения политики. Это связано с «отшельничеством» Лан Цзиншаня в стиле древнекитайского ученого. Такое отшельничество - не просто бегство от реальности, но оно также содержало более глубокое политическое и социально-критическое значение. В большинстве фотографических работ Лан Цзиншаня создается впечатление, что за утопической страной чудес, которая не имеет ничего общего с реальной жизнью и социальными потрясениями и далека от реальности, скрывается неудовлетворенность реальностью и стремление к идеальному обществу. Это выражение похоже на духовную основу традиционной литературной пейзажной живописи и глубоко отражает общество и историю того времени.

Несмотря на огромное различие художественных стилей и творческих философий, обоих объединяет осознание потенциала фотографии как современного медиума, не только как инструмента фиксации изображений, но и как новаторскому актуальному инструменту творчества.

Каждый работает в своей специфической манере, по-своему интерпретировали тесную связь между фотографией и эпохой, и это их признание современности и роли медиума сделало обоих современными и новаторскими, несмотря на то, что они оба творили в своих собственных уникальных манерах. Фотоискусство Родченко и Лана Цзиншаня, несмотря на разные формы выражения, сближает прежде всего понимание важности фотографии как современного медиа, современного средства коммуникации.

Важность искусства в глобальном культурном диалоге нельзя игнорировать. Благодаря сравнительному исследованию Родченко и Лан Цзиншаня можно углубить понимание взаимодействия искусства и социальной среды, а также того, как художники реагируют на эти внешние факторы посредством своих работ. Этот анализ не только обогащает понимание творческой деятельности двух художников, но и подчеркивает центральную роль искусства в формировании и отражении социальных ценностей.

ГЛАВА 3. Социо-культурные и коммуникативные аспекты художественного языка фотоавангарда.

Позиционирование авангардной фотографии как нового средства художественной выразительности и коммуникации способствовало рождению межкультурного визуального языка и заложило основу для современной фотографической эстетики.

В процессе превращения фотографии из традиционного средства записи в экспериментальную форму искусства движение «новое видение» переосмыслило отношения между фотографом и реальностью с помощью своего уникального визуального восприятия. На основе анализа различных направлений фотоискусства, таких как «прямая фотография» и «новая вещественность», а также теоретического вклада таких художников, как Мохой-Надь, в этой главе рассматривается эволюция авангардного фотографического языка в различных культурных контекстах, и, в частности, уникальная реакция советского и китайского фотографических сообществ на концепцию «нового видения».

3.1 «Новое видение». Формирование новой оптики восприятия действительности.

После изобретения фотографии, благодаря усилиям Оскара Густава Рейландера, Генри Пича Робинсона и других художников и теоретиков фотоискусства, фотография стала признанным видом искусства. В 1920-е и 1930-е годы в искусстве фотографии произошли серьезные изменения. Это время, несомненно, является важной вехой в истории фотоавангарда, периодом интенсивных экспериментов, инноваций и глубокого переосмысления различных возможностей фотоискусства. Важным событием в этот период стало появление концепции «Новое видение». Ласло Мохой-Надь в своих теоретических работах первым использовал термин «Новое видение», отмечая стремление к новому визуальному восприятию в культуре XX века.

«Новое видение» имеет одновременно теоретическую и практическую природу. Это широкая концепция, направленная на исследование окружающей

реальности с использованием новых методов визуального восприятия посредством фотографии. «Прямая фотография» и фотография «Новой вещественности» могут рассматриваться как формы «Нового видения».

«Прямая фотография» изначально появилась как эстетическое стремление к точной фиксации визуальных данных без каких-либо «украшательств». Пол Стренд является родоначальником прямой фотографии. Важность данного направления заключается в том, что фотографы, наконец, осознали ценность самой фотографии, заложив основу для современной фотоэстетики[298]. Энсел Истон Адамс и его группа F-64 придерживались принципов «Прямой фотографии», поэтому они уделяли особое внимание точности фотографической техники и четкости изображения, тем самым стараясь максимально правдиво передать объект съемки, демонстрируя глубокое понимание и творческое осмысление фотографии.

Фотография «Новой вещественности» возникла на основе «Прямой фотографии». Особенностями фотографии «Новой вещественности» является внимание к механической природе фотографии и использование уникальных технических средств. Это позволяло максимально достоверно передать объект съемки, исключая всякую субъективность. Обычно это достигалось за счет точного контроля фокуса и регулирования глубины резкости, правильно рассчитанного захвата деталей, а также пристального внимания к конструкции и материалу объекта съемки.

Эти идеи продемонстрировал Ренгер-Патч в своей книге «Мир прекрасен», которая содержит более 100 фотографий, среди которых крупные планы животных и растений, портреты людей, фрагменты некоторых предметов, частей зданий, деталей машин и других объектов[299]. Чрезмерное внимание Ренгера-Патча к конструкции и материалу объектов съемки послужило почвой для

---

[298] Гу Чжэн. История мировой фотографии. Ханчжоу: Чжэцзян Фотографик Пресс, 2005. С.36. 顾铮. 世界摄影史. 杭州: 浙江摄影出版社, 2005. P.36.

[299] Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. / Андре Руйе. – Ханчжоу: Чжэцзянское фотографическое издательство, 2018. С.205. 安德烈·胡耶.译者：袁燕舞. 摄影：从文献到当代艺术. 杭州：浙江摄影出版社, 2018.P.205.

последующего зарождения абстракционизма в фотографии, при этом его идеи также способствовали дальнейшему изучению и исследованию характеристик самой фотографии[300].

Следует отметить, что «Прямая фотография» и фотография «Новой вещественности» хоть и отличаются от фотографии «Нового видения» Ласло Мохой-Надя с точки зрения практических методов и отношения к техническому инструментарию, однако все эти разновидности фотографии направлены на исследование возможностей выразительных средств фотоискусства и пересмотр традиционных представлений о визуальном искусстве.

Французский исследователь фотографии Андре Руйе выделил единые особенности, характерные как для фотографий «Нового видения» так и для фотографий «Новой вещественности», к которым он отнес четкость изображения и внимание к поверхности объектов[301].

В узком смысле «Новое видение» относится к экспериментальной деятельности в искусстве фотографии, такой как использование динамических ракурсов, нестандартных углов обзора, абстрактных композиций, монтажа, а также создание фотографического изображения без использования камеры – техники, которые наблюдаются в работах Лазаря Лисицкого, Родченко и Мана Рэя.

Таким образом, очевидно, что «Новое видение» не является однородным и единым направлением. Среди разных фотографов и школ существуют разные подходы, стили и теоретические взгляды, но их объединяет то, что все они стремятся изменить традиционные представления о фотографии и об изобразительном искусстве в целом.

---

[300] Е Лан, Гу Чуньфань. Искусство и эстетика. Нанкин: Издательский дом Илинь, 2023. С.279. 叶朗, 顾春芳. 艺术与审美. 南京: 译林出版社, 2023. P.279.

[301] Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. / Андре Руйе. – Ханчжоу: Чжэцзянское фотографическое издательство, 2018. С.200-209. 安德烈·胡耶.译者：袁燕舞. 摄影：从文献到当代艺术. 杭州：浙江摄影出版社, 2018. P.200-209.

3.1.1 Термин «Новое видение». Ласло Мохой-Надь и его роль в формировании концепции «Нового видения».

В начале XX века в Европе, преимущественно в Германии и Центральной Европе, произошел ряд инновационных изменений в области искусства и дизайна. В этот период мир искусства стал свидетелем подъема модернизма, который включал различные художественные направления, такие как экспрессионизм, дадаизм и другие. Эти направления способствовали фундаментальным изменениям в способах художественного выражения, делали акцент на функциональность и единство формы и содержания, бросая вызов традиционным взглядам на визуальное искусство, эстетику и методы художественного творчества.

Ключевой фигурой, способствовавшей указанным изменениям, был Ласло Мохой-Надь. Он скептически оценивал сложившуюся в XVIII и XIX веках систему классификации знаний, которая, по его мнению, привела к политическому, экономическому и культурному упадку. По его словам: «Мир находится в социальном и экономическом хаосе, а люди испытывают интеллектуальные, эмоциональные и духовные страдания…нашему поколению предстоит принять этот вызов, чтобы снова обратить внимание на основные элементы здоровой жизни и использовать их в качестве основы для понимания окружающей нас среды. Объединяя эти знания с уже существующей общественной движущей силой, мы можем добиться гармонии между индивидуальными и социальными потребностями»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[302].

Ласло Мохой-Надь внес значительный вклад в экспериментальную деятельность с фотографическими средствами и теорию фотографии, рассматривая фотографию как форму искусства, превосходящую традиционные произведения живописи. Он полагал, что фотография – это не просто инструмент

[302] Ласло Мохой-Надь. Видение в движении: основы нового Баухауза./ Перевод-ки: Чжоу Бо, Чжу Чэнь, Ма Юнь. - Пекин: CITIC Пресс, 2016. С.6. 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 译者: 周博, 朱橙, 马芸. 运动中的视觉: 新包豪斯的基础. 北京:中信出版社, 2016. P.6.

для записи окружающей реальности, который копирует природу[303], а форма искусства, которая позволяет радикально изменить способ восприятия людьми этой реальности. С помощью фотографии Мохой-Надь исследует язык света и пытается объединить время и пространство, чтобы создать новый визуальный опыт. Его эксперименты не ограничивались традиционными фотографическими техниками, он также занимался фотомонтажом и методами фотографии без камеры, такими как фотограмма. Именно поэтому Андре Руйе полагал, что Ласло Мохой-Надь не просто фотограф, а художник и теоретик[304].

Благодаря творчеству и идеям Мохой-Надя фотография больше не рассматривалась как демонстрация техники или мастерства фотохудожника, она стала позиционироваться как средство, способное выражать сложные идеи и эмоции. Мохой-Надь впервые стал рассматривать свет как средство художественного выражения[305], поэтому тщательно исследовал его потенциал. Результаты своих исследований он отразил в концепции «Новое видение», выделяя важность абстрактности и динамичность опыта зрительного восприятия, что способствовало трансформациям в восприятии и понимании мира в кругу специалистов и приверженцев его творчества.

К «новому видению» Мохой-Надь впервые обращается еще в 1925 году в книге «Живопись. Фотография. Фильм» (второе издание книги вышло в 1927 г.): «я стремлюсь выявить двусмысленности современного оптического творчества. Средства, предоставляемые фотографией, играют в этом важную роль, хотя большинство людей сегодня все еще не осознают этого: расширение границ изображения природы и использование света как творческого агента: светотени вместо пигмента. … Камера предоставила нам удивительные возможности, которые мы только начинаем использовать. Визуальное восприятие расширилось, … никакие ручные средства изображения (карандаш, кисть и т. д.)

---

[303] L.Moholy-Nagy. Malerei, fotografie, film. München: Albert Langen Verlag, 1927. P.31.

[304] Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. / Андре Руйе. – Ханчжоу: Чжэцзянское фотографическое издательство, 2018. P.200. 安德烈·胡耶.译者：袁燕舞. 摄影：从文献到当代艺术. 杭州：浙江摄影出版社, 2018. C.200.

[305] Laszlo Moholy-Nagy. The new vision and abstract of an artist. New-York: George Wittenborn, 1947. P.40.

не способны запечатлеть фрагменты мира, увиденные таким образом; точно так же невозможно ручным способом создания зафиксировать квинтэссенцию движения»[306]. Далее он заключает: «в фотоаппарате мы имеем самое надежное средство для начала объективного видения»[307].

В книге «Живопись. Фотография. Фильм» Ласло Мохой-Надь подробно описывает принципы «Нового видения» в отношении фотографии, которая, по мнению автора, не только является основной движущей силой современного искусства, но и эффективным средством, способным изменить восприятие мира человеком. В этой работе Мохой-Надь объясняет значение фотографии не только как инструмента художественного выражения, но и как ключевого средства для экспериментов, инноваций и изучения новых визуальных языков. Он полагал, что с помощью фотографии можно показать динамичную природу современной жизни и те аспекты реальности, которые невидимы невооруженным глазом[308]. Кроме того, Ласло Мохой-Надь верил, что фотография играет важную роль в развитии универсального визуального языка, преодолевающего культурные и языковые барьеры, и является важным средством, которое отражает и формирует общество*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[309].

В следующей книге «От материала к архитектуре» (1929) Мохой-Надь продолжает исследовать новое видение и обращает внимание на важность междисциплинарного сотрудничества и объединения искусства и технологий при преподавании в Баухаусе. Он предлагал расширить область восприятия искусства от скульптуры до архитектуры посредством тактильных ощущений. Мохой-Надь высказывает мнение о предвзятости людей к неестественным изображениям, запрету черного цвета в живописи и отказе от использования технических инструментов, таких как циркуль[310]. Мохой-Надь выступает за

---

306 Moholy-Nagy, L. Painting, photography, film. London: Lund Humphries, 1969. P.7.
307 Там же. P.28.
308 Ласло Мохой-Надь. Живопись, фотография, фильм. / Перевод: Чжан Яо. - Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2019. С.26. 莫霍利-纳吉，译者：张耀. 绘画，摄影，电影. 重庆：重庆大学出版社, 2019. P.26.
309 Там же.
310 Ласло Мохой-Надь. Новые видения: дизайн, живопись, скульптура и архитектура Баухауза. / Перевод: Лю Сяолу. - Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2014. С.308. 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 译者：刘小路. 新视觉：包豪斯设计、绘画、雕塑与建筑. 重庆大学出版社, 2014. P.308.

интеграцию художественных средств, что, безусловно, выходит за границы традиционного искусства.

Будучи новатором, он предвидел будущее, в котором искусство и технологии сливаются в одно целое. В области образования Мохой-Надь был приверженцем реформ, направленных на развитие более глубокого понимания дизайна и визуальной коммуникации, создание визуального языка, преодоление культурных барьеров для улучшения восприятия человеком окружающего мира[311].

Благодаря фотооборудованию и специальной технике объекты, ранее не видимые или не воспринимаемые человеческим глазом, стали видимыми, однако на протяжении многих лет художники существенно не изменили технологию фотографии. Несмотря на появление новых визуальных эффектов, фотографии все еще создаются на основе дагеротипии, но люди уже смотрят на мир совершенно другими «глазами». Чтобы по-новому определить взаимодействие между людьми и визуальным миром посредством искусства, мы должны развить глубокую связь между нашими органами чувств, такими как зрение и слух[312].

Необходимо отметить, что именно в 1925 г. в Баухаузе было открыто отделение типографики и рекламы, где спустя некоторое время стал преподавать Мохой-Надь – одной из его дисциплин стал курс фотографии. Сформулированные в упомянутых книгах постулаты имеют не только теоретическую, но и практическую роль.

Помимо вышеназванных работ Ласло Мохой-Надя, связанных с концепцией «Новое видение», также нельзя не упомянуть его исследование «Видение в движении». Все три произведения («Новое Видение», «Живопись. Фотография. Фильм» и «Видение в движении») Ласло Мохой-Надя формулируют основные положения концепции «Новое видение» и являются практическим руководством для приверженцев данного направления в фотоискусстве, основанного на

---

311 Там же.

312 Ласло Мохой-Надь. Живопись, фотография, фильм. / Перевод: Чжан Яо. - Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2019. С.26. 拉兹洛·莫霍利-纳吉，译者：张耀. 绘画，摄影，电影. 重庆：重庆大学出版社, 2019. P.25.

эксперименте и использовании технических средств.

Ласло Мохой-Надь также уделял много внимания экспериментам в области фотографий без использования камеры. Он рассматривал фотограмму как технологию, превосходящую традиционное фотографическое воспроизведение реальности. В своих фотограммах он обычно показывал взаимосвязь между формой, светом и пространством, Также он много размышлял о художественных возможностях света и тени (рис. 247).

Примерно в одно и то же время с Махой-Надем экспериментами с фотограммами также занимался американский фотохудожник Ман Рэй. Свои фотограммы он называл «рейограммами». Подобно Мохой-Надю, Ман Рэй также проводил эксперименты с фотооборудованием и светом, однако его больше интересовала визуализация подсознания и образов(рис.248-249) «Стеклянные слезы» (рис. 250). Работа Мана Рэя «Стеклянные слезы» уходит от традиционной практичности и документального характера фотографии и обращается к чистому искусству и экспериментальным исследованиям, что делает ее более выразительной и индивидуальной, соответствующей личному стилю художника.

Мохой-Надь так отозвался о пути нового видения: «Благодаря фотографии (а еще в большей степени благодаря кино), мы приобщились к новому переживанию пространства. Мы с ее помощью – и тут фотография действовала совместно с новой архитектурой – добились расширения и совершенствования нашей пространственной культуры. Только теперь – отчасти благодаря этим предпосылкам – мы обрели способность по-новому смотреть на окружающую среду и на свою жизнь»[313] .

Важным событием для приверженцев направления «Новое видение» стало участие в международной выставке «Фильм и фото», организованной Германским союзом художественных ремесел и промышленности (Дойче Веркбунд) в Штутгарте в 1929 году. На выставке были представлены произведения фотохудожников в различных направлениях современной

[313] Мохой-Надь, Л. Telehor. Фотография, объективная форма зрения нашего времени. М.: Ад Маргинем пресс. 2014. С. 37-45.

авангардной фотографии. При этом важное место на выставке занимали работы представителей «Нового видения», многие из которых были выходцами из Баухауза.

Помимо того, что на выставке были представлены работы выдающихся фотохудожников данного направления, включая Родченко и Лисицкого из СССР, знаменательным также является то, что дизайн экспозиции был основан на идеях Мохой-Надя и Эль Лисицкого, за счет чего было создано динамичное визуальное пространство. Советский павильон выставки также был спроектирован Лисицким. Следует отметить, что анализ работ Лисицкого, будь то проект выставочного павильона, либо его проуны, показывает, что его больше интересовала не сама фотография, а ее композиционная форма. В работах Родченко и Махой-Надя заметно взаимное влияние, поскольку оба придерживались концепции «Новое видение», в то время как Ренгера-Патча, который также участвовал в этой выставке, можно рассматривать как единомышленника Родченко, поскольку он, как и Родченко, выступал против традиционной фотографии и был сторонником применения новых технологий[314]. Работы, представленные на выставке, были получены из различных источников (организаций массового вещания, научно-исследовательских учреждений, государственных архивов и самих фотографов). На этой выставке самое большое количество представленных работ принадлежит фотографу Саше Стоуну – всего 97 произведений, разделённых на 6 серий. Ман Рэй, Теодор Шнайдерс, Курт Швиттерс представили фотограмм, в то время как Ханна Хёх, Пауль Шуитема и другие демонстрируют фотомонтажи. В выставке приняли участие 30 советских художников, в том числе Родченко, Лисицкий, Степанова, Михаил Кауфман, Дзига Вертов. Жемчужный Виталий Леонидович в каталоге выставки рассматривает процесс перехода российской фотографии от «художественной» фотографии, имитирующей живопись до революции, к документальной

[314] Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва., 2019.С. 214.

фотографии. Группа «ЛЕФ» обсуждала теоретические вопросы документальной фотографии и породила значительных реформаторов в области фотографии, таких как Александр Родченко. Документальная фотография возникла в период революции, когда фотографы через новые перспективы и методы документировали социальные изменения, постепенно освобождаясь от зависимости от живописи. Советские любители фотографии также широко участвовали в документировании социальной реальности, предоставляя ценные материалы для исторических и культурологических исследований[315]. Название одного из экспонатов выставки «Куда движется фотография», на наш взгляд, достаточно точно отражало новаторский дух самого Мохой-Надя в отношении фотографии и полностью соответствовало выставочной концепции.[316]

Также в 1929 году вышла книга Лисицкого и Чихольда «Фото глаз». Предисловие - важная часть книги, написанная автором термина «магический реализм», фотографом, критиком и искусствоведом Францем Рохом, объясняет идеи и методы выражения Нового Видения, которое пытается переосмыслить традиционные методы фотографии и искусства. Подчеркивается важность фотографических экспериментов и новых методов в передаче реальности, делается акцент на том, как фотография стала мощным инструментом в руках мастеров современности, которые рассматривают ее не только как средство документалистики, но и как художественное средство, способное создавать абстрактные и концептуальные образы. Книга содержит 75 фотографий разных авторов, эти фотографии дают понимание того, что такое «Новое видение».

Современный исследователь Сюзанна Штрётлинг (Susanne Strätling) пишет, что новое видение развивается на пересечении искусства, технологий и психологии, преодолевая традиционные границы видения: «Новое видение расширяет доселе известные горизонты видимости призраком вездесущего и тотального наблюдения.[317]»

---

[315] Jemtfchufchny, W (1929) Russland und Fotografie. Internationale Austellung des Deutschen Werkbundus Film und Foto, Stuttgart. S.14-15.

[316] Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко.// Издательство Искусство. Москва., 1992. С.123.

[317] Strätling, Susanne. "Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision". Central and Eastern European Literary Theory and the West, edited

Фотограмма Ман Рэя (Рис. 251-252), несомненно, является одним из представителей Нового видения к фотографии. Кроме того, «Тканый материал» Ханса Финслера(Hans Finsler) (Рис. 253) показывает детали и текстуру шелковой ткани с близкого расстояния, используя эффекты света и тени, чтобы подчеркнуть детали и текстуру, демонстрируя эстетическую ценность ткани и отражая объективное наблюдение и исследование реальности в рамках Новой вещественности. В работе Пол Эдмунд Хан (Paul Edmund Hahn) «Говорящий» (Рис. 254) также используется тот же способ, чтобы подчеркнуть текстуру и фактуру губ говорящего.

Нарушение традиционных правил фотографии и представление реального мира по-новому стали отличительными чертами фотографии в движении «Новое видение».В работе Гюнтера Петшоу (Günther Petschow) «Зерновое поле» (Рис. 255) используется вид сверху на абстрактное поле, на котором посевы кажутся маленькими, а контраст солнечного света и теней создает динамичное ощущение ритма, благодаря которому поле выглядит полным жизни. Помимо этого, процесс индустриализации и урбанизации 1920-х годов, характерный для Европы, эта работа также отражает социальную озабоченность сельскохозяйственным производством и землепользованием в то время. Аналогичное значение имеют его «Буксир на Эльбе» (Рис. 256) .

С другой стороны, работы Макса Эрнста(Max Ernst) «Резня невинных» (Рис. 257) и Вилли Баумейстера (Willi Baumeister) «Фото и рисунок» (Рис. 258) сочетают в себе рисунок и фотографию, используя линии и кадрированные фотографии для создания визуально отличительных и художественно ценных, такой подход не только соответствует основной концепции Нового видения, но и демонстрирует новаторский дух и социальное влияние модернистского искусства через слияние технологий и искусства.

Работы этих фотографов носят экспериментальный характер, и они

---

by Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, Berlin, Boston: De Gruyter, 2023, pp. 930-936. https://doi.org/10.1515/9783110400304-053

представляют собой «преодоление оптики видимости, а значит ставят задачу эстетической организации мира по правилам новой медиальной грамматики.[318]» Ракурс, абстрактная фотография, фотограмма, кадрировка изображения, передача фактуры (съемка с близкого расстояния), ритм – приемы нового видения.[319]

Кроме книги «Фото глаз» Лисицкого и Яна Чихольда, а также каталога выставки «Фильм и фото», другим значимым изданием, демонстрирующим на визуальном материале суть концепции нового видения является альбом «Вот идет новый фотограф!» («Es kommt der neue fotograf!»), автором которого стал немецким фотограф Вернер Грефф (Werner Gräff). «Фотография – это независимое и свободное искусство, – утверждал Грефф. – Не подчиняйте её чуждым и устаревшим правилам, также не делайте её рабом природы*(Перевод с немецкого на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[320]». Грефф рассуждает о том, что фотография не должна ограничиваться только стремлением к «натуральной реальности», а должна использовать эффекты света и тени, дисторсионные объективы и другие средства для создания художественных эффектов, резко отличающихся от повседневного восприятия. В этом издании он обсуждал свободу выражения фотографии как независимой формы искусства и критиковал общепринятые в тогдашнем мире фотографии традиционные эстетические и композиционные стандарты, унаследованные от живописи; кроме того, Грефф исследовал интеграцию фотографии с текстом и типографикой, утверждая, что в сочетании текста и изображения фотография может более эффективно передавать информацию; так как одной из его профессий была промышленное проектирование, он также призывал к усовершенствованию фотооборудования, чтобы фотографы могли более гибко работать в различных съемочных условиях. [321] В целом, это издание выступает за творческий подход и

[318] О.Н.Аверьянова. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.239
[319] Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit.[M]. F. Wedekind, 1973. P.98.
[320] Gräff W. Es kommt der neue Fotograf!. Berlin: Verlag hermann reckendorf. 1929. P.34.
[321] Gräff W. Es kommt der neue Fotograf!. Berlin: Verlag hermann reckendorf. 1929. —126 p.

независимость в создании фотографий.

3.1.2 Советская и китайская фотография в системе идеологии «Нового видения».

В начале 20-х годов XX века в области фотографии как в СССР, так и в Китае начали постепенно отказываться от традиционного реализма в пользу экспериментов с композицией, перспективой и светом, делая акцент на абстракции, монтаже и динамике формы, все это отражало тенденции «Нового видения» в модернизме того времени.

Ласло Мохой-Надь никогда не был в Советском Союзе, но благодаря тому, что он был значимой фигурой международного авангардного движения, его имя было хорошо известно русским художникам-авангардистам, и ему удалось установить много контактов с русскими художниками.

В конце 1922 - начале 1923 года Лисицкий предложил включить работы Мохой-Надя в свою выставку в Ганновере. Решение Лисицкого, вероятно, было обусловлено тем, что стилистика работ Мохой-Надя была близка к супрематическим экспериментам и проунам Лисицкого того времени[322]. После возвращения Лисицкого в 1925 году в Советский Союз из Европы его новые работы стали отличаться от стиля Мохой-Надя, что ярко демонстрирует его фотография на тему строительства электростанции на Днепре, изображение которой было опубликовано в выпуске за октябрь (№ 10) 1932 года ежемесячного иллюстрированного журнала «СССР на стройке». В указанном произведении Лисицкий использовал технику монтажа, для которого использовал фотографии со стройки ГЭС (рис.259). В центре композиции находятся две руки, поворачивающие электрические тумблеры, над ними на знамени написаны слова Ленина. То есть с помощью образа рук на электрическом устройстве Лисицкий передает идею практического воплощения идеологии вождя в грандиозном инженерном проекте ГЭС. Следует отметить, что руки на устройстве в указанном

[322] Юрий Герчук. Ласло Мохой-надь в русском контексте. Ласло Мохой-Надь и русский авангард.//Три квадрата.– Москва., 2023. С. 36.

фотомонтаже-напоминают руку с циркулем в работе Лисицкого «Конструктор» (Автопортрет) 1924 года (рис. 260). Однако теперь эти руки держат не циркуль, а олицетворяют величие строительства на Днепре[323]. Такое изменение в творчестве Лисицкого можно рассматривать как трансформацию идей концепции «Новое видение» в идеи, отражающие советскую идеологию 1920-х - 1930-х годов.

Помимо Лисицкого, единомышленником и творческим соратником Ласло Махой-Надя также был Родченко. Этих фотохудожников объединяло то, что оба экспериментировали с крупным планом, придерживались абстракции и геометрии в композиции, применяли беспредметное искусство в фотографии, игнорировали привычные представления о вещах и передавали их через фактуры, контуры, символы[324]. В отличие от Лисицкого, Родченко, помимо портретных фотографий, сделанных для членов его семьи и коллег из кружка Леф на раннем этапе его творчества, вышел из помещения на улицу и стал по-новому интерпретировать идеи концепции «Новое видения». Он выражал их в контексте русского авангарда и уникального политического контекста Советской России. Эта интерпретация перекликалась с идеями немецких фотохудожников, которые придавали значение технологиям и визуальным инновациям. При этом Родченко, находясь в советской среде, уделял внимание политическому контексту, который он передавал с помощью ракурса, изменения угла обзора, вертикального развития изображения, использования меньшего количества фигур в одном изображении[325]. Родченко удалось расширить границы визуального выражения: он показывал фактуру объектов посредством крупных планов, а с помощью уникальной перспективы он активно продвигал идеи нового образа жизни (новой политической идеологии), передавая пафос строительства[326].

Американский исследователь фотоискусства Виктор Марголин отмечал, что «в 1920-е годы почти во всех работах Родченко изображения были привязаны к

---

[323] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С. 230. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.165.

[324] Лаврентьев А.Н. Мохой-надь и Родченко. Ласло Мохой-Надь и русский авангард.//Три квадрата. – Москва., 2023. С. 52

[325] Там же. С.69.

[326] Там же.

социальному или природному контексту. В них практически полностью отсутствовали «чистые образы». Даже деревья в лесу города Пушкино в работе Родченко «Сосны» 1927 года (рис. 261) являлись частью конкретного географического объекта[327].

В этот же период немецкая фотография развивалась совершенно иным путем. Немецкие фотохудожники рассматривали фотографию как универсальный визуальный язык, подчеркивая возможность ее применения в различных сферах деятельности, а также демонстрировали ее доступность для обычных людей.

В 1920-1930-е годы, с распространением теории нового видения и новых идей, неизбежно произошло сближение форм в мировой фотографии. Как сказал Родченко: «Аэропланы строятся во всех странах, мало отличаясь друг от друга. Товарищи фотографы, не думайте об униках и шедеврах![328]» это также отражает новый вид художественного и культурного диалога. Фотографы делятся и распространяют новые визуальные и выразительные методы через этот язык. Примерно в это же время идеологическая система «Новое видение» приобрела в китайской фотографии совершенно иное состояние. Ее формирование происходило под влиянием передовых западных технологий, а также на фоне столкновения традиционной китайской культуры и западного модернизма. В условиях слабого международного культурного обмена между Китаем и Западом, поколение детей из богатых семей, таких как Лан Цзиншань (郎静山) вместе с товарищами из обеспеченных семей были одними из первых, кто смог воспринять и принять западные технологические достижения и художественные тенденции[329]. Это стало возможным благодаря тому, что их отцы находились на правительственной службе и поэтому они имели возможность знакомиться и

---

[327] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С. 172-173. 维克多-马格林. 译者: 张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946.//北京大学出版社. – 北京., 2018. – 页. 172-173.

[328] Родченко, А. (1928c) Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Набросок статьи. Архив Родченко-Степановой

[329] Ван Вэй. Исследование художественных особенностей собирательной фотографии Лан Цзиншаня. Ханчжоу: Ханчжоуский нормальный университет. 2008. P.4-6. 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究. 杭州: 杭州师范大学. 2008. P.4-6.

приобщаться к западной культуре, а также получать иностранные товары, включая современную фотоаппаратуру.

Под руководством Лан Цзиншаня группа китайских художников не стала перенимать идеи традиционной западной художественной фотографии, западного импрессионизма или романтизма, а начала свое творчество с имитации монохроматической традиционной китайской живописи (шань-шуй, гохуа), выделяя «идею» и оставляя «пустое пространство». Они использовали технику монтажа, снимали в темном помещении крупным планом элементы различных объектов, уменьшали или соединяли их вместе, формируя новую композицию и новый смысл[330]. Созданные таким образом композитные фотографии показывали новые возможности фотосъемки и исследование потенциала новых фотографических средств выражения. Находясь в условиях войны и социального кризиса того времени у традиционной культуры и искусства была задача не допустить стагнации, не говоря уже о том, чтобы быть полностью заброшенной, поэтому композитные фотографии того времени демонстрировали своего рода практику интеграции культуры и искусства.

Помимо Лан Цзиншаня, некоторые фотографы – сторонники пролетариата, в своей статье Сюзанне Штретлинг отмечает: «Новое Видение подчеркивает возможность (и необходимость) видеть вещи с другой точки зрения, с нового и неожиданного угла*(Перевод с английского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[331]» , эти фотографы как У Иньсянь (吴印咸) (рис. 262), Лю Баньнун (刘半农) и др, сочетали такие методы с жизнью рабочих и крестьян, например, используя крупные планы и даже абстракции, сильные контрасты света и тени, а также сюжетные элементы, чтобы находить уникальные и выразительные моменты в повседневной жизни, тем самым раскрывая достоинство и красоту изображаемых представителей пролетариата и углубляя понимание зрителями

---

330 Чэн, Г. Биография Лан Цзиншаня. / Чэн Ган. – Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2012. С.54. 程刚. 郎静山传. 江苏人民出版社. 南京：2012. P.54.

331 Strätling, Susanne. "Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision". Central and Eastern European Literary Theory and the West, edited by Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, Berlin, Boston: De Gruyter, 2023, p. 931. https://doi.org/10.1515/9783110400304-053

жизни пролетариата.

Период войны и социальных потрясений, хоть и был полон неопределенностей, однако эти тяжелые условия послужили катализатором перехода страны от состояния относительной закрытости к постепенной открытости. Чжан Иньчуань(张印泉) и группа китайских художников, знавших иностранные языки, быстро познакомилась с меняющимися тенденциями в фотоискусстве, которые в основном заключались в переходе от художественной фотографии к модернизму. Чжан Иньчуань полагал, что фотографии не должны быть темными и размытыми, поэтому большое значение он придавал фотокамере как важному механическому инструменту для фотосъемки, которая позволяла сделать четкие фотографии. Такой подход соответствовал принципам «Прямой фотографии» и фотографии «Новой вещественности».

До 1934 года Чжан Иньцюань подобно Лан Цзиншаню, был страстно увлечен фотографией, имитирующей китайскую традиционную живопись гохуа (рис. 263). Кроме того, под влиянием событий 18 сентября 1931 года он также начал заниматься документальной фотографией. В 1934 году после возвращения Чжан Сюэлян[332] из Европы, он назначил Чжан Иньцюань майором армии и поручил ему сопровождать его в походах и делать фотографии. Нет никаких документальных свидетельств того, что во время нахождения в Европе Чжан Сюэлян познакомился с концепцией «Новое видение» и впоследствии передал ее идеи и методы Чжан Иньцюаню, однако в 1935 году стиль фотографии Чжан Иньцюаня начал кардинально меняться. Он полностью перешел о художественной фотографии к фотожурналистике, а его игра света, углы обзора, и другие приемы, проявившиеся в его фотографиях, соответствовали концепции «Новое видение». Его работа «Удержание бушующего потока» 1935 года стала переломным моментом в его творчестве (рис. 264). Американский историк фотографии Наоми Розенблюм так охарактеризовала работы Чжан Иньцюаня:

[332] Чжан Сюэлян (1901–2001) родился в провинции Ляонин. Генерал Национально-революционной армии и известный генерал-патриот современного Китая.

«Он всегда пытался объединить европейские экспериментальные идеи концепции «Нового видения» с социально значимыми темами»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[333]. Фактически это являлось одним из новых ракурсов китайских художников в послевоенное время.

3.2 Отличительные черты языка фотоавангарда. К вопросу о расширении границ данного понятия.[334]

Научные результаты, представленные в данном разделе, ранее были опубликованы в статье: Сюй Цзинчжу, Лаврентьева Е.А. Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.018.

Фотоавангард развивался в контексте экспериментов в искусстве, где-то параллельно с открытиями в искусстве, где-то запаздывал. А.Н. Лаврентьев анализирует развитие и трансформацию фотоавангарда: «Фотография прошла через … этапы эволюции: от импрессионизма (фотографической вариацией этого направления можно считать пикториализм) через абстрактно-геометрические композиции (отвлеченные формальные композиции в технике фотограммы или фотонатюрморта) – к фотографическому конструктивизму. … Фотоавангард проявился в тот момент, когда классический живописный авангард уже завершил свое развитие[335]». А.Н.Лаврентьев акцентирует внимание на том, что фотография стала новым полем для экспериментов и исследований после того, как возможности живописных поисков авангарда были уже исчерпаны. Это более широко отражает тенденцию искусства к новому осмыслению и адаптации прежних стилей и техник к новым контекстам. Так, фотоавангард представляет собой попытку преодолеть традиционные эстетические нормы и технические

---

[333] Наоми Розенблюм. Всемирной истории фотографии. / Перевод-ки: Бао Сяо, Тянь Цайся, У Сяолин. - Пекин: Китайская фотопресса. 1997. С.560. 内奥米·罗森布拉姆. 译者：包甦，田彩霞，吴晓凌. 世界摄影史. 北京：中国摄影出版社. 2013. P.560.

[334] Научные результаты, представленные в разделе 3.2, включая подразделы 3.2.1, 3.2.2, 3.2.2.1, 3.2.2.2, 3.2.2.3 и 3.2.2.4, ранее были опубликованы в статье: Сюй Цзинчжу, Лаврентьева Е.А. Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.018.

[335] Лаврентьев А. Н. Эксперименты: фотографический конструктивизм. Александр Родченко. Фотография – искусство. М.: Издательская программа Интерроса. С.242.

ограничения традиционной фотографии с помощью экспериментальных методов и инновационного визуального языка.

В этой главе мы рассмотрим понятие фотоавангарда и его границы через призму феноменологии и структурализма, которые сегодня используются в качестве научного и рационального подхода к анализу авангардной фотографии.

Феноменология ставит во главу угла субъективность индивидуального опыта. То есть, если посмотреть на то, какой интеллектуальный и эмоциональный отклик вызывает у зрителя уникальная выразительная форма, используемая художником фотоавангарда, то можно исследовать влияние изображений на человеческое восприятие и сознание.

Что же касается структурализма, то он обеспечивает теоретические рамки, которые мы можем использовать для анализа формальных характеристик фотографического произведения и взаимосвязей его внутренних элементов. Структурализм способен выявить, как структура и расположение визуальных элементов, таких как композиция, ракурсы, абстрактные элементы, монтаж и т. д., работают согласованно для создания и передачи определенных смыслов.

Феноменология фокусируется на идеологических и эмоциональных эффектах, которые фотографическое произведение производит в сознании зрителя, тогда как структурализм исследует конкретные механизмы, с помощью которых оно достигает этих эффектов через свой визуальный язык. Сочетание этих двух подходов, таким образом, позволяет проводить анализ как с точки зрения субъективного опыта, так и с точки зрения объективной структуры.

3.2.1. Определение понятия «язык фотоавангарда»

Научные результаты, представленные в данном разделе, ранее были опубликованы в статье: Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. К вопросу о возникновении понятия «пикториальная фотография». Пикториальная фотография в России, основные этапы и пути развития // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023.–№ 3-3. –С. 150-174.

Исследователь О.Н. Аверьянова пишет, исследуя творческий путь Ман Рэя: «Значительное воздействие на процессы формирования современных смыслов и форм искусства оказала научно-техническая революция конца XIX – начала XX вв. Создание новых технических средств повлияло в том числе на рождение альтернативных визуальных форм искусства, моделирование нового языка и установление новых средств выразительности»[336].

Фотоавангард – динамичный и экспериментальный вид изобразительного искусства. Между тем, пожалуй, практически невозможно сказать, кто из художников первым начал использовать язык авангардной фотографии, поскольку художники по всему миру пытались отойти от традиционных фотографических форм и техник. Как пионер советского конструктивизма, Родченко сыграл важную роль в создании авангардного фотографического языка, и в его работах присутствуют почти все элементы языка фотоавангарда 1920-1930-х гг.: диагональные композиции, экстремально крупный план, необычные ракурсы и монтаж. Его работы часто подчеркивают динамичные абстрактные формы и геометрическую сложность, и дают вид на объекты сверху вниз или снизу вверх, бросая вызов традиционной перспективе «с пупа»[337]. Такой подход не только разрушает визуальную инерцию зрителя, но и заставляет его взглянуть на повседневные вещи с новой точки зрения, что приводит к новому пониманию и перцептивному опыту. С точки зрения феноменологии, такое изменение опыта является одной из ключевых особенностей языка фотоавангарда – это не просто воспроизведение реальности, а ее реконструкция, которая при помощи визуальных средств побуждает зрителя задуматься о природе своего восприятия и существования. Стоит также отметить работы Родченко в технике фотомонтажа – экспериментальные и бросающие вызов традиции, они исследуют проблемы общества при помощи визуальных средств, что и является предметом особого интереса фотоавангарда.

---

[336] Аверьянова О. Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.109.

[337] Родченко, А. Пути современной фотографии / А. Родченко // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 9. – С. 31 – 39.

Используя принципы конструктивизма в своей фотографии, Родченко внедрял острые контрасты и противоречия, чтобы показать культурные и политические трения в советском обществе. Он реструктурировал и деконструировал образы таким образом, чтобы вызвать эмоциональный отклик у зрителя и побудить его задуматься о своем собственном социальном и политическом окружении.

Это язык, основанный на разрушении традиционных форм и структур. Сочетая фотографию, текст и графику, Родченко переосмыслил роль искусства и дизайна, выйдя за рамки традиционного изобразительного искусства, и создал работы, отражающие модернистские и авангардные устремления того времени.

Ранее мы уже обращались к изучению наследия Ласло Мохой-Надя – венгерского художника и фотографа, работавшего в Германии, чьей отличительной техникой работы были фотомонтаж и фотограмма. Эксперименты со светом и тенью изменили содержание и композицию фотографии таким образом, что она перестала быть простым средством фиксации увиденного и превратилась в абстрактный медиум, не только бросающий вызов статичной функции воспроизведения традиционной фотографии, но и заставляющий зрителя отойти от привычных способов познания мира. При помощи визуальных экспериментов фотография начала генерировать новые модели восприятия.

Уникальны и фотографические произведения Доры Маар, французской художницы, чье имя чаще всего связывают с Пикассо. Ее фотографии были сюрреалистичны и фокусировались на бессознательном. Помимо монтажей, она часто показывала фрагменты тела (рис. 265), необычные ракурсы и неожиданные композиции, отражая фрагментарность и сложность человеческого сознания и исследуя границы между реальностью и иллюзией. В 1937 году она сфотографировала каждый шаг Пикассо при создании «Герники» (рис. 266).

Документальная фотография традиционно считается наблюдательной и пассивной, однако Дора Маар бросила вызов и этому убеждению, показав, что

фотограф может быть участником творческого процесса[338]. Подобные работы Доры Маар размывают границы между документальной фотографией и художественной экспрессией, усиливая повествовательный характер произведения и позволяя зрителю сформировать новое понимание природы художественного творчества. Это еще один пример стремления авангардного движения к инновации и разрушению традиционных границ.

Аналогично, язык авангарда используется и в работах ряда фоторепортеров. Это, например, советские фотографы Игнатовичи, а также Маргарет Бурк-Уайт из США, которая была первым иностранным фотографом, допущенным в Советский Союз[339]. Она своими глазами видела и запечатлела моменты Великой Отечественной войны, движения за независимость Индии, войны в Корее и так далее. В своей фотографии она чаще всего обращается к гуманистическим, индустриальным и архитектурным сюжетам с драматическими композициями, ее работы обычно передают ощущение масштаба и триумфа человеческой инженерии, а стиль характеризуется резкими линиями и явными документальными приемами, как, например, «Русский сбор урожая» (рис. 267). Эта фотография женской бригады, собирающей сено, сделанная Брук-Уайт в СССР, характеризует язык авангардной фотографии благодаря возвышенному восприятию обыденного и сильному образу женщин-работниц. Несмотря на обычную композицию и прямой ракурс, ее работы бросают вызов нормам традиционной фотографии и расширяют границы фотографии как средства художественного выражения благодаря своей визуальной и интеллектуальной остроте. В контексте Второй мировой войны это не просто документирование чужой культуры, и, хотя ее произведения сами по себе не содержат политического послания, они приглашают зрителя задуматься над собственными культурными и политическими представлениями. Таким образом, это исследование идеологии и фотографии.

---

[338] L'Enfant J. Dora Maar and the art of mystery. Woman's Art Journal, 1996, 17(2): 15-20.

[339] Johnson J R. Pictures for the Taking: Margaret Bourke-White's Soviet Photographs in Magazines. The Journal of Modern Periodical Studies, 2022, 13(1): 1-42.

Документирование перформанса также может быть отнесено к разновидности фотоавангарда, где не только присутствие зрителя делает произведение «перформансом», но и сам акт записи, определяющий его как «перформанс»[340]. Несмотря на то, что в этой области основное внимание уделяется перформансистам и самим перформансам, нельзя отрицать важность фотографа, который переосмысливает и воссоздает перформансы, выбирая определенные ракурсы, моменты и техники, и чьи ракурсы и обработка могут усилить или даже изменить восприятие и интерпретацию оригинального перформанса. Например, в документальных работах Ханса Намута, посвященных «живописи действия» Джексона Поллока в 1950-х гг.[341], Намут раскрывает личное и творческое пространство художника, не только показывая технику Поллока, но и связывая его абстрактное выражение с восприятием зрителя, преодолевая разрыв между замыслом и интерпретацией. Зритель, таким образом, воспринимает субъективный опыт художника, и даже заново узнает и интерпретирует произведение в новом для себя контексте, в отличной от изначальной среде. Фотографирование живописи позволяет связать фотографию, живопись и видеоарт. Это радикально расширяет выразительные и художественные возможности фотографии, делая ее более интерактивной, ориентированной на процесс и побуждающей к размышлениям.

Японец Ивата Накаяма(1895-1949)[342] под влиянием модернизма и авангарда сосредоточился на выражении абстракции и чистой формы. Его фотографии часто характеризуются простыми геометрическими композициями и акцентом на взаимодействии света и тени. Так, например, в работе «Композиция (тело и стакан)» (рис. 268), стекло, отрезки бумаги, кружево, свет и другие элементы накладываются друг на друга и создают многомерный и глубокий образ[343]. Эта

---

[340] Melim R. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais. Revista Crítica Cultural, 2008, 3(2): 29-31. P.30.
[341] O'connor, F. V. (1979). Hans Namuth's Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation. Art Journal, 39(1), 48-49.
[342] Ивата Накаяма (1895–1949) — выдающийся представитель японской авангардной фотографии, чье творчество характеризуется синтезом модернистской эстетики и традиционных японских элементов. Его деятельность охватывает период 1930–1940-х годов.
[343] Nakayama I. Iwata Nakayama Portfolio 2010[M]. Tokyo: Sei Nakayama, 2010. P.10.

техника – не просто создание визуальной иллюзии, а попытка реконструировать восприятие зрителем пространства и тела. С помощью этого метода фотограф исследует, как зритель понимает и воспринимает объект через различные перспективы и уровни, что отражает фокус фотографа на субъективном восприятии и многомерности опыта.

Фотографии китайского мастера Лан Цзиншаня представляют собой сплав традиции и современности благодаря смешанной технике, объединяющей китайский традиционный пейзаж *шаньшуй* и модернистскую эстетику. Сочетая западные фотографические техники с формами и настроениями, характерными для традиционной китайской пейзажной живописи, работы Лан Цзиншаня отличаются многоуровневостью и глубиной. Зрители не только «смотрят» на фотографию, но и «чувствуют» столкновение и слияние восточной и западной культур и эстетики. Это же характерно и для фотопортретов Ясудзо Нодзимы, которые приглашают зрителя выйти за пределы изображения на более высокий уровень эстетического и культурного восприятия. Они подчеркивают тактильные и чувственные качества человеческого тела, используя мягкий фокус, драматическое освещение и крупноплановые композиции, чтобы привлечь внимание к текстуре кожи, воздействию света на плоть и силуэту человеческого тела[344], как в портрете «Без названия», 1931 (рис. 269). Эти элементы, которые кажутся формами пикториальной фотографии, задействуют сенсорные восприятия зрителя, создавая физический опыт, выходящий за рамки визуального восприятия. Зрителю предлагается «почувствовать» присутствие объекта, ощутить тепло кожи или мягкость света. Тем самым создается более глубокая, интимная связь с изображением и ощущение погружения. Это говорит о поиске фотоавангардом нового языка художественного выражения.

Если обратиться к творчеству Родченко и других сподвижников фотоавангарда, нетрудно заметить большие отличия между их работами и

[344] Charrier P. Nojima Yasuzō's primitivist eye:‘Nude’and ‘Natural’in early Japanese art photography. Japanese Studies, 2006, 26(1): 47-68.

фотографией Лан Цзиншаня, которую чаще всего относят к пикториальной, так как он опирался на китайскую живописную традицию. Между тем, именно использование очень традиционной формы китайской живописи делает Лан Цзиншаня одним из важнейших пионеров расширения границ авангардного фотографического языка. Авангардный характер творчества Лан Цзиншаня проявляется в том, что его работы, которые пусть и кажутся на первый взгляд продолжением традиции, на самом деле разрушают границы между традицией и современностью. Сочетая традиционную китайскую живопись с современными технологиями, фотография Лан Цзиншаня не только бросила вызов роли фотографии как инструмента для визуального воспроизведения, но и продемонстрировала ее потенциал как средства для диалога между культурами и временем. Разработанная им техника фотоколлажа – «композитной фотографии», позволяла ему не только строить композицию произведения и задавать настроение, но и при помощи игры со светом и тенью и накладывания разных изображений друг на друга преодолевать пространственно-временные ограничения зримой глазу реальности. Что касается композиции его фотографий, то он использовал традиционную для китайской живописи технику рассеянной перспективы. Такая перспектива расходится с распространенной в западной фотографии линейной перспективой, подчеркивающей единый взгляд на объективный мир, и позволяет отразить сразу множество точек зрения, подчеркивая тем самым сложность человеческого восприятия. Такая композиция позволяет зрителю воспринимать одну и ту же сцену с нескольких точек зрения одновременно, отражая разнообразие и изменчивость восприятия и раскрывая многогранность бытия. Включение каллиграфических элементов в его фотографии можно рассматривать как исследование слова и акта письма. Каллиграфия – это не только визуальное искусство, но и движение, штрихи кисти и поток эмоций. С помощью каллиграфии Лан Цзиншань интегрирует этот физический опыт письма и художественного выражения в фотографию, делая ее более многогранной. Фотография перестает быть простым статичным изображением, но становится динамичной, выражающей личную точку зрения

автора. Также и использование китайских печатей является не просто включением элементов традиционной культуры, но исследованием материала и традиционных символов. Включение печати добавляет работе тактильное измерение, а также заставляет зрителя обратиться к его культурной памяти. В работах Лан Цзиншаня соединяются традиции и современность, и эта многоуровневость его фотографий побуждает зрителя к глубоким размышлениям и осмыслению культуры, что вполне соответствует феноменологическому пониманию человеческого восприятия и порождения смыслов.

В широком смысле, в мире искусства «авангард» часто ассоциируется с новыми достижениями, инновационными техниками и формами выражения, в то время как «традиция» означает сохранение и передачу проверенных временем стилей. Однако, если говорить о фотоавангарде, то разграничение этого понятия более сложно – «традиция» фотографии не должна определяться точно в соответствии со стандартами живописи, скульптуры и т.д. Поэтому в области фотографии «традиция» может относиться скорее к технике и представлению, а не только к содержанию и теме. Таким образом, границы фотоавангарда могут быть расширены не только за счет документальной фотографии, но и некоторых представителей пикториализма.

Современный американский исследователь Томас Кроу переосмыслил понятие «авангард», чтобы приспособить его к популярной культуре и сформировать новый исторический нарратив, и его новое видение импрессионистской живописи вполне может быть перенесено на пикториальную фотографию. Томас Кроу утверждает, что художники-импрессионисты, такие как Клод Моне и Пьер-Огюст Ренуар, демонстрировали свою восприимчивость и критическое отношение к социальным изменениям, присваивая и давая новую интерпретацию элементам популярной культуры (например, сцены досуга среднего класса, кафе, модную одежду и т. д.). В своей знаменитой работе «Модернизм и массовая культура в изобразительном искусстве»[345] он пишет:

[345] Crow, Thomas. Modernism and Mass Culture in the Visual Arts. Modern Art in the Common Culture. New Haven: Yale University

«отчуждение ощущения от суждения не было изобретением художников, но было придумано зарождающейся индустрией досуга для того создания более естественных и свободных моментов индивидуальной жизни. Структурное разграничение досуга в рамках капиталистической экономики обеспечивало невидимую рамку, которая заставляла этот отвлеченный опыт сходиться в образ удовольствия»*(Перевод с английского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[346]. То есть отрешенное и естественное чувство, выраженное в работах импрессионистов, – это продукт современной капиталистической культуры досуга и потребительской экономики, а не просто художественного творчества. Выражая это чувство отстраненности, импрессионисты на самом деле критикуют и раскрывают скрытые социальные и экономические рамки, стоящие за этой «естественностью и свободой». Авангардный характер импрессионизма, таким образом, проявился в остром понимании и критическом представлении социального статускво того времени.

Несмотря на это, в начале XX века, возникновение авангардных течений в искусстве и их последующее влияние на фотографию (она оказывается в зоне воздействия художественного языка) все же привело к завершению эры пикториальной фотографии в Европе. В России пикториальная фотография просуществовала более чем на десять лет дольше, чем в Европе. В России в 1920-1930-е годы, в отличие от европейской пикториальной фотографии, фотография рассматривалась как мощный инструмент пропаганды и образовательное средство в тогдашней социальной и политической среде. Российская пикториальная фотография часто использовала более утонченные и эмоциональные приемы для изображения крестьян, природы и повседневной жизни общества, что в определенной степени соответствовало требованиям социалистического реализма, однако такие особенности нельзя считать уступкой политике. Русская пикториальная фотография, с ее крестьянской тематикой и

Press, 1996. —246 p.

[346] Там же. С. 23.

поэтизацией бытовых сцен(рис.270-272), испытала сильное влияние поэзии, литературы, искусства и музыки Серебряного века, в духе «великого синтеза» искусств, характерного для этого времени. [347] Этот вид пикториальной фотографии с социальной миссией не был похоронен авангардным течением, как европейская пикториальная фотография, но в определенной степени получил новое политическое значение и социальную функцию.

Существенную ценность для нас сегодня в XXI веке имеют эмоционально насыщенные и трогательные портреты, выполненные Александром Гринбергом. Вне зависимости от того, кого изображал портрет, – мужчину, женщину или ребенка, Гринбергу всегда удавалось найти наилучший способ передать эмоциональное состояние человека – он был представителем жанра психологического портрета, достижимого драматизацией состояния [348] , эти изображения одновременно отображают реальность и открывают зрителю более глубокий уровень человеческого опыта и сознания (рис.273-274). Таким образом, его фотографии не просто фиксируют внешний мир, а скорее погружают зрителя в сложные переживания и эмоциональные состояния, благодаря чему работы выходят из традиционных рамок и соответствуют духу инноваций и исследований, который обычно преследует авангардная фотография. Гринберг обладал исключительными техническими навыками работы в фотолаборатории, постоянно изучал новые способы проявки фотографий, а свои знания передавал своим ученикам. К фотоавангарду также можно отнести Александра Гринберга, который обладал прекрасными техническими навыками работы в фотолаборатории. Он постоянно осваивал новые способы проявки фотографий и передавал свои знания ученикам, стремясь к экспериментам и отходя от традиционных техник, что является характерным признаком авангарда.

Фотографии Василия Улитина, от портретов до пейзажей, выполнены в мрачно-таинственном тоне, и, возможно, благодаря его превосходной технике

---

[347] Лаврентьева Е. А. К вопросу о возникновении понятия «пикториальная фотография». Пикториальная фотография в России, основные этапы и пути развития / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-3. С.166.

[348] Там же. С. 162-164.

фотообработки, напоминают старые русские легенды с проникновенным чувством повествования. Такие элементы, как облака и дымка, которые часто появляются в его изображениях, являются как бы олицетворением какого-то предвестия или мистической силы.[349] (рис. 275-276), эти элементы не только играют визуальную роль в изображении, но и становятся своего рода символами, указывая на некую таинственную силу или неопределенность будущего. Интерпретируя эти символы, зритель переключается между реальностью и воображением, бодрствованием и сном. Этот многоуровневый процесс восприятия фотографического произведения разрушает границы традиционного художественного выражения, делая произведение многозначным и открытым для интерпретаций. Эта открытость и многозначность относится к области авангардной фотографии, которая исследует новые возможности художественного выражения и смыслообразования, бросая вызов традиционному пониманию и восприятию зрителя.

В 1920-е гг., когда в России было распространено авангардное движение, Николай Андреев, в отличие от некоторых репортажных фотографов, не стремился к необычным ракурсам маленьких и больших улиц, но высоко ценил пикториальную фотографию. Он использовал монокль[350], с помощью которого достигался эффект мягкого контура и как будто светящихся предметов, окруженных световым ореолом[351] (рис. 277-278). Для Андреева важны световые и оптические эффекты, то, что глаз видит и сердце переживает, а камера никак не может ухватить. Например, для усиления эффекта косого дождя он использовал живопись по отпечатку, включая процарапывание. Его фотографии грустно-лиричны, описываемы стихотворными строками К. Бальмонта – «есть в русской

---

[349] Там же. С. 164.

[350] Монокль — это простой фотографический объектив, состоящий все- го из одной выпукло-вогнутой линзы (мениска) в оправе. В объективе монокль мы встречаем полный набор различных аберраций, но именно за счет их дей- ствия и формируется «фирменная картинка» — особое сочетание резкости, плав- ности, пластичности в изображении. Монокль является самым популярным и доступным из «волшебных» объективов, формирующих воздушную, светящуюся, экспрессионистскую картинку.

[351] Лаврентьева Е. А. К вопросу о возникновении понятия «пикториальная фотография». Пикториальная фотография в России, основные этапы и пути развития / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-3. С.164.

природе усталая нежность, безмолвная боль затаенной печали, безвыходность горя, безгласность, безбрежность[352]». Это настроение является частью русской поэтической культуры; эмоциональная репрезентация, а не описание сюжета является ключевым понятием в понимании субстанции и значения пикториальных фотографий[353]. Значение произведения искусства заключается не только в том, что оно представляет, но и в том, как оно порождает новый опыт и понимание в сознании зрителя благодаря его культурным корням и личному опыту. В своих фотографических работах Андреев использовал культурные символы и экспрессию, чтобы ввести зрителя в новое пространство эмоционального опыта, чтобы он почувствовал более глубокий культурный и культурный контекст фотографии. Если мы смотрим на то, как работа порождает новые идеи и опыт через символические элементы и исследование внутреннего мира человека, а не только через его поверхностные визуальные характеристики, то такую фотографию также следует отнести к категории фотоавангарда.

В современной науке несовпадающие теоретические взгляды двух французских философов, Жан-Поля Сартра и Мишеля Фуко, позволяют по-новому взглянуть на язык авангардной фотографии 1920-1930-х гг., способствуя дальнейшему расширению ее границ.

В своей теории Сартр утверждает, что фотография, как и живопись, относится к категории изображений как «вещей» и что их невозможно отличить от фактов сознания*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[354]. В труде «Воображаемое»(1940 г. французское издание, 2001 г. переведено на русский язык)[355] Сартр понимает образ как «совершенный аналог»[356] или эквивалент, то есть воспроизведение того, чего нет. Это воспроизведение

---

[352] Бальмонт К. Д. Безглагольность. 1900 г. — URL: https://classica-online. ru/catalog/bezglagolnost-stikhi-balmont/ (дата обращения: 10.05.2023).

[353] Баннэл П. Пикториальная фотография. // Записки Художественного музея университета Принстон. – 1992. – Т. 51, №2. – 11 с. (Bunnell Peter C. Pictorial Photography. // New Jersey: Record of the Art Museum, Princeton University. – 1992. – Vol. 51, no. 2. — 11 p.)

[354] Пуавер Мишель, Чжан Хуэй. Является ли фотография «образом»? // Пекин: Журнал «Китайская фотография», 2024. – №8. – С. 124-129. С. 127. 米歇尔·普瓦韦尔,张慧.摄影是“图像”吗？. 北京：中国摄影, 2024(08):124-129. P.127.

[355] Жан-Поль Сартр. Воображаемое. / Перевод: М. Бекетовая. Санкт-Петербург: Наука, 2001. — 318 с.

[356] Там же.

осуществляется благодаря деятельности воображения, так что образ воспринимается как существо, отличное от непосредственного опыта реальности (т. е. восприятия). Когда люди видят образ, они понимают, что это не реальная вещь, а ее заменитель или симулякр. Таким образом, изображение создается в контексте отсутствия, которое полагается на сознание, чтобы представить объект, который больше не воспринимается непосредственно. Теории Сартра подчеркивали символическую и косвенную природу изображения, что повлияло на язык фотоавангарда, который акцентировался на таких понятиях как «отсутствие» и «иллюзия». Этот способ мышления привел фотографию к символическому и знаковому языку, что позволило фотографам использовать фотографию для изображения невидимого и невыразимого, или для исследования субъективного сознания, внутреннего мира и подсознательного. Это послужило основой для символической и сюрреалистической авангардной фотографии как инструмента для исследования внутреннего опыта и субъективных эмоций.

Во «Сон и существование»(1930 г. французское издание, 1986 г. переведено на русский язык)[357] 1954 года Мишель Фуко размышляет о различных теориях, и, в частности, отвергает идеи Сартра об «отсутствии» и переосмысливает понятие образа через призму феноменологии. Он утверждает, что воображаемое – это не «модус ирреальности», а «модус актуальности»*(Перевод с английского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[358]. Смысл изображения уже не в том, чтобы заменить что-то, а в том, чтобы выразить автономное существование. Фуко предполагает, что отношения между воображением и реальностью это скорее сосуществование, нежели противостояние. Образы могут появляться не только в отсутствие воображаемого, но и в его присутствии. Теория Фуко освобождает образ от иллюзорности. Язык фотоавангарда благодаря этому может быть в большей степени ориентирован на независимость и реальность самого образа.

[357] Michel Foucault, trans. Forrest Williams. “Dream, Imagination, and Existence,” in Dream and Existence. Seattle: Review of Existential Psychology & Psychiatry, 1986. P.29–78.
[358] Там же. С.70.

Эта точка зрения поддерживает большее формальное разнообразие в авангардной фотографии, позволяя отойти от традиционных способов воспроизведения видимого и подчеркивая независимость визуального выражения и стилизацию образа.

3.2.2. Состав языка фотоавангарда

Авангардная фотография, благодаря экспериментальному характеру графического языка, переосмыслила традиционный способ передачи изображений. Так, например, фотографы используют нестандартные ракурсы съемки, нетрадиционные композиционные приемы и инновационные формы выражения, создавая ряд уникальных знаковых систем. С точки зрения структурализма и расположение элементов таких систем не просто процесс создания изображения, но в большей степени порядок построения отношений между символами. Понимание данного процесса позволяет зрителю интерпретировать символы и взаимоотношения между ними, осознавать глубокий смысл произведения.

Следует отметить, что в авангардной фотографии взаимосвязи визуальных элементов и способы их сочетания не только влияют на общую выразительность изображения, но и обладают техническим потенциалом, влияющим на понимание и восприятие образов в процессе создания и воспроизведения фоторабот [359] . Например, с помощью диагональных или асимметричных композиций, нарушая традиционную центральную симметрию, фотографы могут получить более динамичный и выразительный визуальный эффект. Кроме того, абстрактные формы и метод монтажа, комбинируя нерегулярные формы и элементы изображения, бросают вызов традиционному изобразительному искусству, предоставляя зрителям новое пространство для интерпретации.

Таким образом, такие новаторства заключается как в визуальных изменениях, так и в стимулировании зрителей исследовать сложные идеи,

---

[359] Кан Джэхо. Вальтер Беньямин и медиа: зрелище современности. / Перевод Сунь Ичжоу. Пекин: Издательство Китайского университета коммуникации, 2019. С.110. 康在镐. 译者：孙一洲. 本雅明论媒介. 北京: 中国传媒大学出版社. 2019. P.110.

стоящие за изображениями, тем самым расширяя границы выразительности искусства фотографии.

3.2.2.1. Ракурс

Ракурс — это точка зрения, а также способ активного проникновения фотохудожника в реальность для выражения своих творческих идей и концепций. С помощью изменения ракурса художник может направлять внимание своей аудитории, прокладывая ей путь и побуждая к активному исследованию и интерпретации изображения.

«Авангардная фотография построена на деформациях, на визуальных парадоксах и смещениях, на “неузнавании” знакомых вещей и мест, на нарушении конвенций классической репрезентации, выстроенной по правилам прямой перспективы [360] ». Используя нетрадиционные ракурсы, фотограф избавляет аудиторию от зрительной инерции, полагающейся на одну точку фокуса. Такая стратегия заставляет зрителя активно исследовать изображение, искать и создавать смысл в новой символической системе [361] . Кроме того, подобный подход показывает, что художник высоко ценит мнение своей аудитории и позволяет зрителю не просто оставаться пассивным наблюдателем, а приглашает его стать активным участником процесса интерпретации изображения.

В работе Лан Цзиншаня «Возвращение в Умэнь» («吴门归棹») 1933 года (рис. 279) художник использует ракурс сверху вниз. Внизу снимка мы видим часть лодки, это позволяет предположить, что во время съемки фотограф стоял над лодкой, то есть, вероятно, на мосту. Такой композиционный прием не только раскрывает пространственную взаимосвязь элементов на снимке, но и показывает участие фотографа в своем произведении. Художник отказывается от традиционного ракурса стороннего наблюдателя, устанавливает прямую связь с

---

[360] Фоменко, А. Н. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства : монография / А. Н. Фоменко ; Андрей Фоменко ; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования "Санкт-Петербургский гос. ун-т технологии и дизайна". – Санкт-Петербург : СПГУТД, 2011. С.184.

[361] Ли Ян. Анализ искусства композиции видео кадра. Шэньян: Журнал «Колыбель журналистов», 2021(05). P. 163–164. 李扬. 电视摄影画面构图技巧分析. 北京：记者摇篮,2021(05):163-164.

объектом съемки, становясь незримой частью изображения[362].

Посредством применения нестандартных ракурсов, угловых точек съемки, таких как крайне верхние или крайне нижние, авангардная фотография бросает вызов традиционной фотографии, которая обычно основывается на центровой симметрии и горизонтальных углах обзора, отражая привычное зрительное восприятие человека. Авангардные фотографы нарушают данные правила. Например, Маргарет Бурк-Уайт в своей работе «Крайслер-Билдинг» (Chrysler Building: Tower) 1930-го года (рис. 280), использует ракурс снизу вверх, создавая иллюзию бесконечности здания и подчеркивая его линии и конструкцию.

Данный прием заставляет зрителя отказаться от привычного восприятия архитектуры на уровне глаз и целиком. Нестандартный ракурс художника в данном примере не только меняет внешний вид здания, но и расширяет пространство для интерпретации изображения, позволяя зрителю постоянно его пересматривать и искать смысл в новом визуальном контексте.

В начале XX века накануне третьей научно-технической революции ракурс стал символическим инструментом в авангардной фотографии для переосмысления и выражения будущего человеческого существования. Таким образом, за счет изменения угла зрения художник не только демонстрировал новые визуальные эффекты, но в большей степени показывал новое понимание социальной структуры и культурной идеологии[363].

Идея «верхнего фасада» в 1920-е годы была уникальной темой в архитектурном творчестве Родченко. Концепция состояла в том, чтобы поднять город над землей и сделать каждое здание причалом для дирижаблей. Он считал, что в будущем люди будут более склонны рассматривать города с воздуха, а не с тротуара на земле. В своих фотографиях он также рассматривает развитие современных городов и многослойную структуру будущих пространств с

---

[362] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С. 165. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.165.

[363] Фу Яньпин. Исследование искусства композиции в кино и на телевидении. Пекин: Журнал «Телевизионные технологии». – Нью-Йорк, 2022. – 46(01). С. 88–92. 傅焱平.影视摄影构图艺术应用探讨.北京：电视技术,2022,46(01):88-92.

помощью экстремальных ракурсов, демонстрируя уникальный взгляд на будущую урбанизацию, символизируя динамичные изменения и вертикальное расширение общества. Нисходящая перспектива (Рис. 281) позволяет увидеть и понять всю социальную структуру; в то время как восходящая перспектива (Рис. 282) демонстрирует восходящую тенденцию развития и дух исследования будущего, отражая стремление человечества к технологическому прогрессу и социальному развитию. Эти визуальные символы помогают Родченко сконструировать будущий мир, полный возможностей.

3.2.2.2. Диагональная композиция кадра

Зрительная система человека настроена на поиск горизонтальных и вертикальных линий, поскольку эти линии олицетворяют стабильный и обыденный уклад повседневной жизни. В языке авангардной фотографии диагональные композиции в большинстве случаев создаются с помощью изменения точек зрения. Например, в работе Бориса Игнатовича «Новая архитектура» 1930 года (рис.283) художник с помощью ракурса сверху вниз вводит диагональ, тем самым нарушая статический баланс композиции кадра и создавая эффект динамичности и неустойчивости. Это в свою очередь усиливает визуальное напряжение изображения.

Благодаря своим особенностям диагональная композиция эффективно используется для выражения пространственных взаимосвязей. С ее помощью художник может создать эффект трехмерного пространства на двухмерной плоскости, усиливая глубину и объемность изображения[364].

Располагая элементы по диагонали, фотограф может создавать контрастность и взаимодействие между передним и задним планами на снимке, позволяя статичному изображению в глазах зрителя вызвать ощущение многослойности, либо движения. Например, в работе Лан Цзиншаня «Плот на золотых волнах» («金波泛筏») 1930-го года (рис.284), помимо ракурса сверху

[364] Шэнь Сючжэнь. Краткий анализ искусства формы и принципов композиции в фотографии. Ханчжоу: Журнал «Научно-техническая информация», 2011(07). С. 453–464. 沈秀珍.摄影构图的技术形态及原则浅探.杭州：科技信息, 2011(07):453-464.

вниз художник также использовал диагональную композицию с левого нижнего угла до верхнего правого угла. Играющие блики на речной глади заставляют зрителя ощутить текучесть времени. Композиция передает диагональную протяженность пространства, при этом действия гребца на бамбуковом плоту метафорически указывают на непрерывное движение человечества вперед во времени и пространстве. Подобное художественное выражение взаимосвязи времени и пространства позволяет диагональной композиции стать оптимальным способом выражения сложной повествовательной структуры в авангардной фотографии.

Кроме того, диагональная композиция позволяет эффективно разделять и объединять элементы изображения. Например, за счет использования в одном кадре двух пересекающиеся диагоналей художник может одновременно выразить противоположные отношения: действие и покой, свет и тьму, силу и слабость и т. д., тем самым заставляя разные элементы кадра формировать визуальный отклик и взаимодействие. Благодаря диагональной направляющей взгляд зрителя может непрерывно перемещаться по изображению и обнаруживать взаимосвязи и диалоги между его различными элементами. Михаил Кауфман говорил: «Кино организует восприятие явления, а фотография – восприятие момента»[365]. Так в работе Родченко «Сбор на демонстрацию» 1928 года (рис.285), изображающей группу демонстрантов и наблюдающих за ней с освещенного солнцем балкона людей в свободных позах, сочетается ракурс с высоты птичьего полета с диагональной композицией. Данный прием позволил Родченко передать контраст движения и статичности. За счет игры света и тени фотограф создал эффектное соотношение светлого и темного на снимке, а использование вертикальной линии позволило добиться ощущения трехмерности, которое подчеркнуто горизонтальной линией балкона и вертикалью стен [366] . Подобное сочетание визуальных эффектов позволяет

[365] Журнал «Советское кино», № 6-7, 1926. С.11.
[366] Моисеева Алина. Балконы: почему они у нас такие. − М: Издательство Музей современного искусства «Гараж», 2023. С.75.

воспринимать изображение не просто как набор нескольких самостоятельных элементов, а как единое целое, обладающее внутренней логикой и структурой, тем самым усиливая выразительность и многослойность произведения, давая широкое пространство для его интерпретации.

3.2.2.3. Абстрактная фотография

В отличие от традиционной фотографии, которая сосредоточена на непосредственном воспроизведении реального мира, абстрактная фотография разрушает ожидания зрителей относительно реальности и использует свободное сочетание символов, открытое создание смысла, а также глубокое исследование особенностей зрительного восприятия. Например, такие приемы как максимальное приближение к объекту съемки, дематериализация предмета порождают у аудитории глубокие размышления о сущности материи и вопросах философии.

В традиционной фотографии символы обычно тесно связаны с конкретным предметным материалом, который они представляют, например, цветок иногда трактуется как символ красоты природы. Абстрактная фотография нередко представляет фиксируемые объекты так, чтобы они переставали быть самими собой, а становились практически нечитаемыми, теряли свою различимость или своё значение[367].

Материальный характер абстрактной фотографии проявляется в акценте на форму и композицию. Фотографы постоянно ищут оптимальные сочетания форм, линий и цвета, не ограничиваясь прямым изображением реального мира. Например, в ходе исследования и трактовки работ Родченко американский историк дизайна Виктор Марголин счел серию «Стекло и свет» (рис. 286-288) одной из самых трудных для понимания. Согласно концепции Родченко об объединении художественной деятельности с общественной жизнью, выбор ракурса, освещения и четкость форм в этой серии абстрактной фотографии

[367] Ковалев А. С. Современная абстрактная фотография / А. С. Ковалев // ДИСК-2021 : Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 22–26 ноября 2021 года. Часть 3. Москва: ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)», 2021. С. 86−90.

сосредотачивают внимание зрителя на объекте съемки, а не на чувствах или ощущениях*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[368]. В своей автобиографии «Перестройка художника» он говорит о «возвращении к абстракции»[369], что перекликается с этой работой. Такое внимание к форме позволяет сделать материальную сущность объекта центром зрительского восприятия. Таким образом, абстрактная фотография не только бросает вызов визуальным привычкам зрителей, но и усиливает существование изображения как материального объекта.

С другой стороны, абстрактная фотография предоставляет зрителям большую свободу для интерпретации произведений, отказываясь от конкретных сюжетов повествования и символов с определенными значениями. В центре этого подхода лежит отказ от стремления к одной единственной трактовке произведения в пользу открытости и плюрализма мнений. Зачастую абстрактная фотография не сообщает зрителю, как ее понимать или воспринимать. Например, работа Лан Цзиншана «Птичий шум Шулина» («疏林雀噪») 1965 года (рис. 289), представляющая собой абстрактную фотографию с размытыми формами, позволяет разному зрителю на основе личного опыта и настроения наполнить данное произведение своим собственным смыслом.

Одним из ключевых аспектов абстрактной фотографии является исследование когнитивных процессов и особенностей зрительного восприятия. Для этих целей фотохудожники-абстракционисты часто используют необычные формы, контрастные цвета или неожиданные композиции, что заставляет зрителя мыслить нетрадиционно: в процессе понимания увиденного пересматривать свои ощущения и рамки восприятия. Например, несмотря на то, что работа Ивата Накаямы «Таби Фукусуке» («Fukusuke Tabi») 1930 года (рис. 290) является рекламной фотографией[370], она по праву считается классическим образцом

---

[368] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917–1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2018. С.177. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.177.

[369] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.

[370] Nakayama, I. Iwata Nakayama Portfolio 2010. – Tokyo: Sei Nakayama, 2010. P. 6.

абстрактного фотоискусства. Абстрактное изображение благодаря своей форме и цвету побуждает зрителя неоднократно к нему обращаться, чтобы скорректировать свою первоначальную трактовку восприятия.

3.2.2.4. Композитная фотография

В современном искусстве одним из важных языков авангардной фотографии является монтаж, однако композитная фотография появилась более чем на 50 лет раньше монтажа, по этой причине она не является инструментом формообразования «авангардной фотографии». Напротив, ранняя композитная фотография представляет собой традиционный художественный метод, используемый в основном для создания эстетически идеализированных и романтических сцен[371].

В отличие от монтажа, который акцентирует внимание зрителя на противопоставлении разных элементов, задачей композитной фотография является гармонизация и объединение частей изображения. С помощью таких техник, как многократная экспозиция и композитинг, несколько независимых изображений объединяются в одно целое, создавая несуществующую реальность, которая часто стремится к внутренней гармонии и эстетике, а не к противопоставлению и конфликту*(Перевод с английского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[372]. Каждый элемент изображения в композитной фотографии является символом, а их сочетания создают новую систему символов, которая позволяет зрителю понять смысл произведения. Следует отметить, что, поскольку композитная фотография уделяет особое внимание согласованности и взаимодействию элементов в изображении, взаимосвязи внутри работы имеют большее значение, чем ее отдельные символы. Оскар Густав Рейландер является пионером композитной фотографии, его работа «Два пути жизни» 1857 года является классическим примером этого жанра.

---

[371] Конг Бин. Исследование практики создания композитной фотографии на основе деконструктивизма. Цзинань: Технологический университет Цилу,2024. P.6–22. 孔斌. 基于解构主义视角下的集锦摄影创作实践研究. 济南：齐鲁工业大学,2024. P.6-22.

[372] Wue R. China in the World: On Photography, Montages, and the Magic Lantern. London: History of Photography. – Taylor & Francis, London, 2017. – Vol. 41, Iss: 2 – P. 171–187.

После XX века, несмотря на то что композитная фотография не получила такого же широкого применения в авангардной фотографии, как монтаж, она окончательно не исчезла, а продолжала использоваться некоторыми авангардными фотографами в качестве экспериментального языка, чтобы подчеркнуть технологический опыт и визуальную гармонию.

Так, в конце XX века Джерри Уэлсман активно использовал данный художественный метод. Фотограф вручную создавал свои фотографии в темной комнате, уменьшая, либо увеличивая изображения и наблюдая за процессом их проявления, создавая сюрреалистические сюжеты, органично сочетающие фантазию с реальностью*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[373]. Своими работами художник продолжал традиции композитной фотографии, но с характерным для него сюрреалистическим акцентом, который ярко проявляется в его работах: «Без названия» («Untitled») 1963 года (рис. 291), «Символическая мутация» («Symbolic Mutation») 1961 года (рис. 292) и других. Использование многократной экспозиции в этих работах подтверждает, что композитная фотография по-прежнему остается живым экспериментальным языком.

Следует отметить, что в Китае понимание композитной фотографии отличается от западного. В большинстве случаев люди связывают композитную фотографию со стилистикой фотографий Лан Цзиншана[374], которая основана на эстетике традиционной китайской живописи. Творческий метод Лан Цзиншана, основан на сочетании традиционного и современного и представляет собой реконструкцию системы символов. Фотограф обычно использует символы из традиционной китайской живописи, такие как облака, горы, вода, сосны и другие и соединяет эти элементы в своих произведениях, как в работе «Одинокая

---

[373] Джерри Уэлсман. Воображение пространства и времени. / Перевод: Музея мирового искусства музейного комплекса «Памятник тысячелетия». – Пекин: Издательство China Photography, 2007. С.29. 杰利·尤期曼. 译者：中华世纪坛世界艺术馆. 想象的时空. 北京：中国摄影出版社. 2007. P.29.

[374] Линь Лу. Сравнение фотографий Лан Цзиншаня с их западными аналогами. Предисловие к «Специальной выставке искусства фотографии Лан Цзиншаня». – Музей изобразительных искусств Китая, 2018. – URL: https://www.namoc.org/xwzx/zt/langjingshan/langjingshan5/langjingshan6/201405/t20140507_276687.htm (дата обращения 10.09.2024). 林路. 郎静山摄影与西方渊源之比较.中国美术馆.“郎静山摄影艺术特展”前言.2018.[电子资源: https://www.namoc.org/xwzx/zt/langjingshan/langjingshan5/langjingshan6/201405/t20140507_276687.htm](访问日期：2024.9.10)

беседка в горах» («孤亭绝嶂») 1962 года (рис.293). Эти знаки в китайской культуре имеют глубокое символическое значение, часто олицетворяя гармонию человека с природой, бесконечность вселенной и прочее. Обычно значение символов зависит от их места и взаимосвязей в культурной системе Китая. В процессе работы Лан Цзиншань извлекает эти традиционные символы из исторического контекста и переосмысляет их в рамках современной фотографии [375] , позволяя им взаимодействовать с современными художественными формами и придавая им новое значение. Сегодняшний художник Ян Юнлян с помощью видеоизображений и виртуальной реальности превращает древние китайские пейзажи в динамические эффекты, являясь продолжением «композдной фотографии» Лан Цзиншаня (Рис.294).

3.3 Язык фотоавангарда как особая система «письменности». Место и роль фотомонтажа в языке фотоавангарда

В 1920-х гг. Мохой-Надь экспериментировал с монтажом фотоизображений, создавая то, что он называл «типофото», т.е. сочетание типографики и фотографии, производящее новый тип коммуникации, являющийся одновременно визуальным и текстовым. По его собственному определению, «типофото – это наиболее визуально точное воспроизведение коммуникации»*(Перевод с английского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[376].

Экспериментальный подход, использование фотографии как средства коммуникации и вызов традиции роднит типофото с фотомонтажом. Источником обеих техник является модернистский отказ от статичного изображения и прямолинейной перспективы. Подобно тому, как фотомонтаж разрушает представление о едином, целостном изображении путем наслоения множества фотографических элементов, типофото разрушает границы между текстом и изображением.

---

[375] Дун Лян. Исследование эстетических особенностей панорамной съемки Адамса, проведенное Лан Цзиншанем и Анселем : магистерская диссертация. Тайюань: Тайюаньский технологический университет, 2014. С. 39. 董良.郎静山和安塞尔·亚当斯的风光摄影美学特征研究.太原：太原理工大学,2014. P.39.

[376] Laszlo Moholy-Nagy. Translated by Janet Seligman. Painting Photography Filmc. London: Lund Humphries. 1969. P.39.

Развитие технологий механического копирования и, в частности, фотографии, являются основой для появления типофото и фотомонтажа. Дадаисты и конструктивисты, ставшие пионерами фотомонтажа, реагировали на перемены в мире, на который все большее влияние оказывали фотография, реклама и массовое производство. Аналогично, появление типофото Мохой-Надя – это прямое следствие технологического прогресса в печатных и фотографических СМИ. В обоих случаях технология – и инструмент, и движущая сила художественного видения. Технологии копирования позволяют художникам преодолеть ограничения традиционных методов произведения фотографии и манипулировать изображениями и текстами уже в промышленных масштабах.

Для дадаистов фотомонтаж стал отчасти средством отображения «изнанки» жизни, а для советской культуры 1920-1930-х гг. – отражением ее «лицевой стороны»[377]. Также и представитель восточноазиатского искусства Томоёси Мураяма отметил: «Фотография не убирает или смягчает реализм из снимка, но усиливает его, чтобы достичь “еще более великого реализма”, что и является правильным путем развития фотографии»[378]. Поясняя свою мысль, японский фотограф приводит в пример фотомонтажи Лисицкого[379]. То есть, для Томоёси Мураямы суть фотоавангарда – это уход от воспроизведения действительности в сторону углубления понимания и переживания реальности с помощью визуального языка.

Это повлияло на многих фотографов того времени, включая Хакуё Футиками. Хакуё Футиками, как и многие его японские соратники-фотографы, считались конструктивистами, несмотря на то, что в действительности японский фотомонтаж был достаточно сдержанным. Даже созданный по образцу «СССР на стройке» графический журнал Хакуё Футиками «Маньчжурия» (он же «Мансю: гурафу», яп. «満州グラフ», англ. «Manchuria Graph») (рис. 295-296)

---

[377] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31.
[378] «Новые возможности фотографии». Камера Asahi. 05.1926
[379] Томоёси Мураяма. Коллажи и фотомонтажи - от фотомонтажей на заре фотографии до признания коллажей в японской фотографи // Бюллетень Токийского музея фотографии. – 2007. – №6. – С. 27-38. – С. 32. [Электронный ресурс] – URL: https://topmuseum.jp/contents/images/info/journal/kiyou_06/06.pdf (дата обращения 18.09.2024). p27-38. - p32.

был лишен радикально-авангардистского стиля, присущего Родченко или Лисицкому [380] . Что касается фотомонтажа в Китае, то он представлен «композитной фотографией» Лан Цзиншаня, который пытался объединить технику фотомонтажа с китайской художественной традицией.

В данном разделе мы проанализируем фотомонтаж Родченко и Лан Цзиншаня и системы визуальной коммуникации, созданные этими двумя авторами на основе техники фотомонтажа. Оба фотографа комбинировали изображения для того, чтобы создать новое, цельное изображение. Однако, если Родченко использовал намеренно «острые» комбинации (подчеркивая границы между изначальными изображениями, как по смыслу, так и по технике создания композиций с помощью ножниц и клея), то Лан Цзиншань создавал более «плавные» комбинации, как бы впечатывая одно изображение в другое, создавая гармоничное пространство, напоминающее реальность.

Фотомонтажи Родченко и Лан Цзиншаня представляют собой две равнозначные параллели. То есть фотомонтаж как средство иллюстрации и текстовой интерпретации может быть использован как прием создания образов, их визуализации и художественного воплощения, но также демонстрации качеств литературного произведения и самого текста.

3.3.1. Фотомонтажи Александра Родченко

Научные результаты, представленные в данном разделе, ранее были опубликованы в статье: Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 545–553.

Начиная с середины 1920-х годов, монтажи Родченко становятся все более сложными, переходя от простого монтажа фотографий к многослойным повествовательным композициям. Как утверждал французский философ Жак Рансьер, изображения – это не просто инструменты визуальной репрезентации;

[380] Там же, С.33.

они также являются носителями политических сообщений. В этом контексте фотомонтаж, посредством реорганизации изображений, может выявить или бросить вызов существующим властным структурам и идеологиям. В книге «Политика эстетики: Распределение практичного» Рансьер обсуждает, как искусство меняет представление людей о реальности, перенастраивая восприятие и смыслы. Это именно то, что и делает фотомонтаж[381].[382]

Так, в фотомонтажах 1923 г. к поэме Маяковского «Про это», Родченко не просто редактировал изображения, а создавал сложные и зачастую парадоксальные сценарии, соединяя реальное и воображаемое на одном полотне. По замечанию А. Лаврентьева, «в наборной и текстовой структуре поэмы есть традиционные для романа XIX века элементы – вынесенные из текста подзаголовки. Но при этом – нестандартная форма текста «лесенкой», «наэлектризованный» язык, доведенные до крайности события, сцены, настроения персонажей»[383].

Подзаголовок «Ей и мне» указывает на автобиографический характер книги, а созданный Родченко фотомонтаж с Маяковским и Лилей Брик – еще один способ показать, что она отражает личный опыт автора.[384]

«Про это» состоит из восьми фотомонтажей, составленных из фрагментов фотографий реальных людей и предметов быта, упомянутых в поэме. Фотографии Маяковского и Лили Брик были сделаны Штеренбергом[385], также в фотомонтаже использовались работы Вассермана и Капустянского. [386]

Первая иллюстрация озаглавлена «Любовь» (рис.297), и посвящена разделу

---

[381] Jacques Rancière. Edited and translated by Gabriel Rockhill. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. London: Bloomsbury Academic. 2013. P.31-37.

[382] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 546.

[383] Александр Лаврентьев. «ПРО ЭТО»: Маяковский–Родченко. С.48. [Электронный ресурс] https://eupress.ru/uploads/files/L-141_pages.pdf дата обращения 14.09.2024.

[384] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 546.

[385] Родченко А. Работа с Маяковским // Родченко Александр. Опыты для будущего. С.224–225.

[386] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547.

поэмы, представленному в форме баллады о «нем» и о «ней» («“Он” и “она” баллада моя»). В фотомонтаже Родченко со строками «В постели она, она лежит. Он. На столе телефон», создающим повседневный образ обычной семейной жизни, также воссоздается эта повседневность – только нет «его», зато есть «она», представленная Лилей Брик. В роли «его» (или «я») выступает зритель, к которому обращены «ее» глаза и серьезное лицо с четырех разных снимков Лили Брик – лица крупным планом и ее портретов в полный рост. «Она» предстает увиденной «им» в повседневной жизни. В композиции справа показана бесконечная уходящая вдаль вереница домов, выглядящая ничтожно маленькой на фоне громадного телефонного аппарата, – возможно, что это «тюрьмы», упоминаемые поэтом после строк «что “он” – это “я” и то, что “она” – моя». Эти слова подчеркивают чувство принадлежности друг другу. Это чувство и формальное, и глубокое, возможно даже болезненное, сродни ловушке или заточению. Так показаны внутренние конфликты и тревоги, связанные с отношениями, это также и исследование любви и одиночества.[387]

Иллюстрация к поэме «Телефонный разговор» (рис.298) по сей день является одним из классических примеров фотомонтажа: в правом верхнем углу изображена огромная телефонная трубка с проводом, перед которой боком сидит Маяковский; с помощью длинной узкой ленты, внутри которой находится городской пейзаж, поэт соединен с его домом и любимым человеком, расположенными в левом нижнем углу иллюстрации; рядом с Маяковским находится динозавр, который тянет к нему свою голову. Образ динозавра, вероятно, символизирует «чудовище», вырвавшееся из «шнура скребущей ревности», упомянутое в поэме.

На третьей композиции используется два снимка Маяковских (рис. 299). Один Маяковский спокойно стоит на мосту и смотрит вниз. Мосты часто символизируют связь, переход из одного состояния в другое, а также могут

[387] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547.

представлять собой препятствие или вызов. Мост можно рассматривать как место внутренней борьбы и решений Маяковского. Другой Маяковский закрывает уши, словно от боли. Слова, используемые к описанию моста – «на своих стоэтажных быках» и «восстал» относятся к промышленности, создавая величественный и почти мистический визуальный образ, подчеркивающий масштаб и мощь описываемой сцены или объекта. Индустриальные элементы также искусно сочетаются в монтаже Родченко. Белые медведи символически дополняют образ второго Маяковского, как бы «парящего» в природном пейзаже. Так получается два разных Маяковских – один в индустриальной жизни, другой – посреди природы. В поэме тон главного героя меняется от мольбы к угрозе, показывая конфликт между желанием изменить свою жизнь и страхом перед неизвестностью или переменами, что также отражается в его сопротивлении внешним силам, пытающимся изменить его. Фотомонтаж ярко показывает этот дуализм. «Про это» – одна из очень личных работ Маяковского, и во многом ее можно понять как выражение его внутреннего конфликта между индивидуальным и общественным, между частной жизнью и социальными ожиданиями.

Фотомонтаж «Душа и полу-смерть» – это иллюстрация к «Повторению пройденного» (рис. 300). Маяковский изображен стоящим высоко на куполе часовой башни Ивана Великого. Такое положение героя на высоте передает нервозность и страх героя поэмы, причем персонаж, стоящий с раскинутыми руками, как если бы он был распят на кресте, как и аэроплан – это прямая иллюстрация строчки «ловлю равновесие, страшно машу». Колесо у колокольни, наравне с аэропланом – отсылка к индустриализации, но, возможно, также и намек на отсутствие чувства безопасности у героя.

Исследователь Леонид Кацис отмечает, что эти фотомонтажи Родченко никак не оформлены, но при этом указывает на сложность и неоднозначность такого решения. Он приводит в пример обсуждение литературного стиля Розанова на заседании ОПОЯЗа, на котором присутствовал и Маяковский. Там было отмечено, что хотя Розанов пишет бессвязными, на первый взгляд иногда

даже бессмысленными фразами, из них вырастает основной сюжет и тема книги, а главным приемом является персональность, которая характерна и для Маяковского. Устранение формы, таким образом, – это попытка добиться интимности между читателем и писателем[388]. Также и в рассматриваемом фотомонтаже, отсутствие обрамления несет свой особый смысл. В контексте модернистских и авангардных движений оно отражает стремление к разрыву с традиционными границами и нормами. Это не просто форма, но новый способ восприятия и интерпретации искусства.

Изображения без рамок могут обеспечить зрителю более непосредственное и целостное восприятие, подчеркнуть свободу от традиционных ограничений и способствовать более свободному взаимодействию с текстом или контекстом произведения. Соединяя текст и визуальные элементы, Родченко переосмысливает отношения между словом и картинкой и способы общения писателя с читателем и создает новую форму визуальной поэзии. Это не просто усиливает выразительные возможности произведения, но требует от зрителя активной интерпретации, превращая его из пассивного получателя информации в участника коммуникации. Благодаря этой многоуровневой визуальной структуре зритель глубже понимает внутренние связи между текстом и изображением. Это оказало глубокое влияние на изобразительное искусство и литературу.

Британская искусствовед Дон Адес в своей книге «Фотомонтаж» приходит к выводу: «Фотомонтаж, который всегда ценился за доступность для зрителя, все чаще становится местом многочисленных пересечений и плодотворного взаимодействия искусства, антиискусства, рекламы и популярной культуры.[389]» – Эта тенденция сохраняется и в 1920-1930-е годы, и в наши дни.[390]

В 1927 году Родченко оформил для Маяковского сборник стихов под

---

[388] Леонид Кацис. Лекция «"Про это" Владимира Маяковского и Александра Родченко». Ссылка: https://youtu.be/mjX3K_hThAc

[389] Дон Адес. Монтаж / Перевод: Наталья Решетова. – М: Ад Маргинем пресс. 2023. С.207.

[390] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547.

названием «Разговор с фининспектором о поэзии», отражающий идеи Маяковского и поэтов-конструктивистов того времени о том, что создание стихов – это форма производственного искусства, аналогичная физическому труду на фабрике или ферме. На одной из своих лекций в 1928 году Маяковский утверждал, что писатели должны объединяться не по литературному принципу, а по производственному, то есть, что писатели и поэты должны сосредоточить свое творчество на конкретных потребностях общества в определенном секторе производства[391]. Эти идеи соответствовали подходу Родченко к фотографии и дизайну, согласно которому искусство должно быть частью производственной жизни, обладать практичностью и функциональностью. Дизайнерская концепция обложки указанного сборника стихов развивала идеи, характерные для художественного оформления журнала «ЛЕФ», однако в этот раз прием выделения композиционного центра размером применялся не в отношении букв и цифр, а в отношении фотографий. Фотомонтаж обложки состоял из графических элементов и реальных фотографий (Рис.301). Центральным элементом композиции являлась увеличенная фигура Маяковского, который держит книгу или сборник стихов, внизу слева за столом сидит налоговый инспектор, требующий у поэта уплаты налогов. Данный сюжет отражал реальность советского общества того времени: бюрократическую запутанность, а также предельную внимательность и остроту мысли и языка поэта. На задней обложке (Рис.302)была изображена голова Маяковского, в ее лобной части размещен земной шар, вокруг которого кружат три самолета. Это образ передает глобальность мысли поэта, а также демонстрирует идею сосредоточенности мыслей поэта на творчестве и промышленном производстве.[392]

В 1924 году Родченко отвечал за создание фотомонтажа (рис. 303) для книги «Мена всех» русского футуриста, поэта-конструктивиста и теоретика искусства

---

[391] Маяковский В.В. Доклад «Левей Лефа», 29 сентября 1928 года. URL: ru.m.wikisource.org/wiki/Выступления_по_газетным_отчетам_и_записям_современников_1918-1930_(Маяковский) (дата обращения: 22.04.2024).

[392] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547-548.

1920-1930-х гг. Алексея Чичерина, которая в начале 1924 г. ознаменовала пик литературного конструктивизма[393]. Родченко придавал большое значение этому проекту, и использовал самый авангардный на тот момент прием фотомонтажа, в котором в качестве персонажей выступал сам автор в разных ракурсах, размерах и позах. На этапе подготовки фотомонтажа Родченко сначала снимал и собирал материал для монтажа, то есть сделал серию снимков Чичерина. Чичерин был радикальным поэтом-конструктивистом, он сам подсказывал Родченко, в каких позах он должен появиться на фотомонтаже – размашистый шаг, удар молотком, присутствует даже сцена спора Чичерина с самим собой. Фотографии Родченко разместил на стеклах разного формата (они использовались для нанесения на них фотоэмульсии). В фотомонтаже они работают как отражатели, разделяя все произведение на два и три измерения и увеличивая глубину пространства картины. Сочетание этих геометрических форм и пространственных конструкций также перекликается с методами конструктивизма.[394] Название сборника «Мена всех» присутствует на многих вариантах фотомонтажа Родченко – оно является точной копией типографической композиции Николая Купреянова, созданной им для обложки сборника.[395]

В другом аспекте фотомонтажа, Родченко также способствовал исследованию новых способов визуального повествования с помощью своей работы. В 1926 году Родченко и Степанова создали особую серию фотомультипликационных иллюстраций к детской книжке Сергея Третьякова «Самозвери» (рис.304-305), которые объединяли в себе элементы скульптуры и фотографии Родченко. В этих иллюстрациях проявились такие черты как выверенный баланс света и тени, а также точно рассчитанные углы обзора, которые впоследствии стали характерными особенностями работ художника в

[393] Логос: голос конструктивизма : Каталог выставки. Москва : Зотов-центр, 2023. С. 32.
[394] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 548.
[395] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31. DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-8-31

области фотографии. «Самозвери» - это цикл детских стихов, которые описывают увлекательную игру детей в самодельный зоопарк: дети играют во дворе и с помощью подручных предметов: корыта, веток и т.п. имитируют зверей, превращаясь то в слона, то в тюленя или морскую черепаху. Для создания иллюстраций Родченко и Степанова сначала с помощью клея, ножниц и бумаги создали бумажные макеты, которые являлись основой для иллюстраций, фигурки персонажей были вырезаны из бумаги с использованием самых простых геометрических форм. Чтобы передать динамику поэзии Третьякова, Родченко фотографировал бумажные модели под разным освещением и под разными ракурсами, таким образом, проекция каждого персонажа создавала разные формы теней, что позволяло добиться осязаемого воплощения сюжета произведения.[396]

На обороте книги «Мена всех» Чичерин подчеркивает свою роль как «конструктора книги». В этом он заимствует подходы Родченко и Эля Лисицкого к позиционированию себя в собственных проектах, т.е. форму, которые конструктивистские художники и писатели использовали для обозначения авторства и особенностей проекта[397].

Фотомонтажи таких художников-конструктивистов, как Родченко, представленные на обложках книг и журналов, «узаконивают» союз конструктивизма с экспрессионизмом и с предметом живописи[398].

Как уже отмечалось в данном исследовании, при анализе репрезентации советской фотографии в периодике, в отличие от Лисицкого, который создавал истории из отдельных снимков через размер и порядок иллюстраций, Родченко, как и Степанова, был более склонен к драматической повествовательности. Одним из редких исключений в их фотомонтаже стал 7-й номер «СССР на

---

[396] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 548-549.

[397] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31. DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-8-31

[398] Сидорина, Е. В. Лики конструктивизма / Е. В. Сидорина // Искусствознание. – 2007. – № 3-4. – С. 425-466. – KUBBCF.

стройке» за 1940 год, посвященный 10-летию со дня смерти Маяковского, с фотографиями Маяковского в полный рост, сопровождаемыми его произведениями, документами, которыми он пользовался при жизни, и т.д. Так они показали вклад, который Маяковский внес в развитие страны за свою жизнь. Родченко и Степанова использовали такой исторически-фактический метод повествования, представляя поэта как сторонника Сталина[399] (рис. 306-312). На другой странице Маяковский стоит, расставив ноги, на фоне Бруклинского моста в Нью-Йорке, держа в руках советский паспорт большого размера, который сопровождается текстом: «Читайте, завидуйте, я-гражданин Советского Союза». Оригинальная фотография была сделана Родченко для Маяковского в 1924 году (рис.313), но прошла серьезную трансформацию – на оригинале Маяковский держит в руках не паспорт, а пачку писчей бумаги.[400]

В этом номере журнала Маяковский действительно представлен как патриот, хотя стоит отметить, что это, возможно, расходилось с действительностью. Как пишет американский исследователь Виктор Марголин: «Несмотря на то, что поэт всегда был предан делу большевиков, он также придавал большое значение художественной независимости… …когда в конце 1920-х гг. группа пролетарских писателей атаковала авангард, Маяковский пришел в ужас, и это в итоге и привело к его самоубийству в 1930 г.»[401].[402]

3.3.2 Композитная фотография Лан Цзиншаня

Научные результаты, представленные в данном разделе, ранее были опубликованы в статье: Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня

---

[399] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С.267. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.267.

[400] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 549.

[401] Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / перевод-ки: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. – Пекин: Пекинский университет Пресса, 2018. С.267. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.269-270.

[402] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 549.

// материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 545–553.

Работы Лан Цзиншаня, по сравнению с провокационными и «острыми» произведениями Родченко, отличаются более мягким настроением, что объясняется его опорой на традицию китайской живописи. Дон Адес отмечает, что «Фотомонтаж в самых разных своих формах сопутствует развитию фотографии и ее неоднозначным отношениям с живописью по всему миру»[403].[404] Съемки Лан Цзиншаня, выполненные по образцу традиционной китайской живописи, доказывают это.

Существенное различие между китайской живописью и западной живописью заключается в том, что западная живопись обычно помещает основной предмет вне картины, в рамку или сопроводительное описание, в то время как китайская живопись часто интегрирует главный предмет непосредственно в композицию картины. Традиционные китайские художники не только четко вписывали тему картины в свои работы, но и постепенно научились добавлять к картине стихи и послесловия, чтобы обогатить и расширить художественную концепцию картины. Кроме того, чтобы облегчить регистрацию и идентификацию работ, художники также указывали на картинах свое имя и время создания, а также использовали печати, постепенно переходя от простой именной печати к более персонализированной образной печати.

Поэзия, каллиграфия, надпись и печать дополняют друг друга в традиционной китайской культуре. [405] Поэзия подчеркивает гармоничную красоту содержания и формы, каллиграфия демонстрирует красоту китайских иероглифов, а надпись и печать сочетают в себе практичность и искусство. «Печать» означает «скрепляющая печать», в которой техника вырезания печатей

---

[403]Дон Адес. Монтаж / Перевод: Наталья Решетова. – М: Ад Маргинем пресс. 2023. С.13.

[404] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 549.

[405] Сунь Цзяньлян.Надпись и печать в современной китайской живописи. Материалы третьего форума “Инновационное образование и точный менеджмент на высшем уровне”, посвященного теории образования и менеджменту в 2023 году (тема 1), 2023, 562-565. С.562. 孙建亮.当下中国绘画的题款与钤印.2023 教育理论与管理第三届“创新教育与精准管理高峰论坛”论文集(专题 1).Ed.. , 2023, 562-565. P.562.

используется, чтобы отразить уникальные культурные коннотации.[406] В частности, киноварный тон печати, спокойный иотчетливый, обладает своей визуальной напряженностью. Использование одного или двух имен и заглавий под названием картины может усилить общую ментальную силу. Вступительная глава и угловая глава также могут нарушить посредственность, сбалансировать картину и сделать произведение богаче и красивее по форме, тем самым подчеркнув уникальный стиль китайской живописи.

Добавление надписей и печатей к фотографии было тенденцией в работах китайских фотографов-живописцев в 1920-х гг. Это было не только наследием традиционных форм китайского искусства, но и инновационным визуальным и концептуальным слиянием. Этот метод эффективно превращал фотографию из простого средства визуальной записи в сложный вид искусства, включающий визуальные, литературные, исторические и философские элементы. Интегрируя надпись и печать в фотоработу, автор может привнести дополнительный смысловой уровень в свое изображение. Надписи обычно делались в форме стихов или фраз, что не только добавляет эмоциональной глубины, но и побуждает аудиторию глубже задуматься о смысле, стоящем за изображениями, тем самым расширяя возможности самовыражения фотографии. Например, простую пейзажную фотографию можно превратить в произведение искусства с богатыми эмоциями и далеко идущим смыслом, добавив надпись, отражающую личный взгляд.

В то же время печать, как уникальная художественная подпись, усиливает личные качества и культурную самобытность произведения. Добавление подписи и печати к фотографии не только обогащает художественное выражение фотографии, но и дает фотографам возможность продемонстрировать свою личную художественную самобытность и культурную позицию. Благодаря такой интеграции фотография превратилась во всеобъемлющий вид искусства,

---

[406] Цинь Сяомин.Красота печати - завершающий штрих в создании каллиграфии. Шанхай: Журнал «Образование в области каллиграфии», 2024(03): 8-13. С.8. 秦晓明.钤印之美——书法创作的点睛之笔. 上海：书法教育, 2024(03):8-13. P.8.

который может пересекать границы культуры и средств массовой информации, демонстрируя все более широкий спектр возможностей самовыражения.

Лан Цзиншань добавлял надписи к своим фотографическим работам, обычно это избранные стихотворные строки или его собственные идеи. Сочетание этих слов и образов увеличивает поэтическую и философскую глубину его работ. Надписи обычно написаны каллиграфическим почерком, что свидетельствует о его любви и успехах в искусстве китайской каллиграфии. Такое сочетание не только делает произведения визуального искусства более совершенными, но и позволяет фотографии выйти за рамки чисто визуального самовыражения и прикоснуться к более глубоким культурным и эмоциональным обменам.[407]

В работах Лан Цзиншаня печать выполняет двойную функцию идентификационного знака и украшения. Как и у древнекитайских мастеров китайской живописи, его печати обычно включают в себя именные печати и образные печати. На образных печатях часто выгравирован текст его художественных идей. Печать изысканна, а резьба по печати утонченная. Общеизвестно, что почти все его работы выполнены в черно-белых теневых тонах. Контраст между визуальной напряженностью красной печати и основным черно-белым цветом создает характерный визуальный эффект. Его ранние фотографии «Цветущие ветви издают приятный звук» (рис.314), «Дремота» (рис.315), «Черпая воду на реке кумганом» (рис.316) создавались на бумаге, на нее наносилось фотографическое изображение, добавлялась печать и каллиграфическим почерком указывалась дата создания или стихотворение, что точно воспроизводило очарование и художественную концепцию китайской живописи и придавало фотографии новый смысл. На работу «Сижу и смотрю, как поднимаются облака» (рис.317) нанесена квадратная печать, которая закрывает пустое пространство композиции, создавая приятный визуальный

[407] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550.

эффект: на правой стороне композиции находится большая темная тень, которая является насыщенной, в то время как верхняя левая сторона изображения остается пустой. Возникает проблема несбалансированности изображения, и поставленная печать устраняет этот дисбаланс. Поскольку чернила сами по себе черные, столкновение с большими горами и зарослями справа заставляет людей ощущать подавленность восприятия. Из этих деталей видно, что композиционные приемы Лан Цзиншаня: книжник в правом нижнем углу этой работы и печать в верхнем левом углу – совпадают, располагаясь по диагонали, что играет определенную роль в сбалансированности изображения.Эти печати искусно размещены на работе в нужном месте, чтобы придать ей уникальный индивидуальный стиль, а также подчеркнуть ее культурные атрибуты и художественную ценность.[408]

Надпись и печать являются не только украшениями формы в фотографическом искусстве Лан Цзиншаня, но также и воплощением глубокого культурного значения, придавая каждой работе богатый культурный подтекст и художественную глубину.[409]

С другой стороны, с точки зрения используемых методов и приемов несколько особняком стоит работа Лан Цзиншаня «Восход и закат» (рис.318). Как следует из названия, автор хотел показать вид на здание одновременно в лучах восходящего и заходящего солнца. Однако, поскольку нельзя на фотографии дать вид утром и вечером одновременно, он решил показать разные ракурсы и разные снимки одного и того же объекта в разное время суток, наложенные друг на друга. Так при помощи вырезания и накладывания разных снимков с последующим фотографированием и печатью появился новый снимок, показывающий разные проявления одного предмета.

Похожий прием Лан Цзиншань использовал в работе «Изогнутый мостик

---

[408] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550.

[409] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550.

разделяет воду на три части 1» (кит. «桥曲三水春渠一») (рис.319), однако, в целом, таких произведений у него крайне мало. В отличие от прямого коллажа Родченко, использовавшего проявленные фотографии, композитная фотография Лан Цзиншаня предполагает использование сложных техник проявления фотографий для их синтеза[410].

Одна из основных техник – композитная фотография, при которой для создания одного снимка используется несколько негативов одного объекта или вида, снятых в разное время и с разных ракурсов, или их фрагментов. Благодаря такой технике Лан Цзиншань преодолевал пространственно-временные ограничения традиционной фотографии. Творческий замысел фотографа раскрывается в виде целостном, законченном визуальном произведении благодаря многократной экспозиции выбранных негативов и их увеличению на одном большом листе бумаги. Композитная фотография предполагает «бесшовное» соединение различных элементов изображения на негативе путем наложения друг на друга с помощью таких приемов, как окрашивание в красный и маскирование. В композитной фотографии воспроизведение реальности не так важно, как субъективное выражение и передача чувства.

Техника композитной фотографии обычно осуществляется в три этапа: набросок, пробный образец и непосредственно создание композитной фотографии.

Эскиз на начальном этапе необходим для того, чтобы определить общую композицию работы. Лан Цзиншань добивался единства изображения, сопоставляя сцены, освещение и ракурсы с нескольких негативов, а также детально планируя расположение и пересечение сцен с помощью карандаша на бумаге. Это позволяло ему точно выстраивать композицию изображения из каждого негатива так, чтобы все элементы органично сочетались. Весь этот процесс перекликается с идеей художника и теоретика живописи IV в. Гу Кайчжи

[410] Чжуан Лин. Лан Цзиншань и современная китайская фотография. Пекин: Журнал «Китайская фотография», 1990.№4. С.11-12. 庄灵.郎静山先生和近代中国摄影.北京：中国摄影.1990(4):11-12.

о том, что мастерское владение художественными приемами порождает легкость и изящество техники[411]. Композиция и расположение изображений определялись при помощи наброска. Сначала Лан Цзиншань определял, в каком размере нужно проявлять каждый из снимков, затем в нужном порядке зажимал негативы в фотоувеличителе, настраивал фокус и позицию, обводил на бумаге контуры и записывал высоту фотоувеличителя. «Сосна и журавль – вечная весна» (кит. «松鹤长春») (рис. 320) – прекрасный пример использования этой техники. Фоторабота объединяет четыре негатива из разных мест и времени: журавль, сфотографированный в Шанхае в 1910 г., склон горы, сфотографированный в Сучжоу в 1911 г., пик Тяньду в горах Хуаншань в 1933 г., и сосна, сфотографированная в Пекине в 1934 г. Получается, что работа над этим произведением заняла 33 года, вплоть до 1943 г.[412].

Создание пробного образца – важный этап, потому что каждый негатив снимается в разных условиях, и тени и плотность при увеличении должны быть скорректированы соответствующим образом. Так, проверяя экспозицию каждого негатива по отдельности, Лан добивался эффекта более глубокого пространства, передаваемого через более светлые дальние виды и более темные – ближние.

Последний этап – создание композитной фотографии, на котором изображения объединяются на одном увеличенном листе посредством многократной частичной экспозиции. Здесь требуется метод маскирования, чтобы обеспечить плавный переход при экспозиции локального изображения и избежать видимых следов соединения разных снимков.

Для композитной фотографии Лан Цзиншаня очень важны ракурс, угол падения света и построение перспективы. Если все было сделано правильно, то именно эти элементы обеспечивали общую гармонию и естественность произведения. Как утверждал сам Лан, техника композитной фотографии,

---

[411] Гу Кайчжи, художник и теоретик живописи эпохи Восточная Цзинь пишет об этом в «Оде живописи периодов Вэй и Цзинь».

[412] Ван Вэй. Исследование особенностей композитной фотографии Лан Цзиншаня. – Ханчжоу: Ханчжоуский педагогический университет, 2008. С.17. 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究.杭州师范大学.2008. P.17.

конечно, позволяет свободно кадрировать и комбинировать снимки, однако она требует вдумчивого планирования и проектирования, за счет которых и достигается ощущение естественности в конечном произведении. В противном случае такая фотография может быть слишком нарочитой. Поэтому, в частности, снимки, сделанные в пасмурный день, гораздо лучше подходят для создания композитной фотографии за счет мягкого, рассеянного света*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)* [413] , который не мешает накладывать снимки друг на друга.

Композитная фотография также привела Лан Цзиншаня к закрашиванию красным и маскированию.

Композитная фотография Лан Цзиншаня всегда черно-белая. Метод окрашивания красным цветом часто использовался им в композитной фотографии на черно-белых негативах. Поскольку черно-белая фотобумага нечувствительна к красному свету, окрашенная в красный цвет часть фотографии на конечной экспозиции выглядит как пустая или слегка затененная область. Эту технику Лан подробно описывает в своей работе «Техника композитной фотографии»: «Существует два способа соединения негативов двух сцен во время проявления снимков: метод окрашивания красным и метод маскирования. В первом случае, если нужна лишь нижняя часть снимка, то верхняя окрашивается красным цветом, а если просто какой-то фрагмент, то красным закрашивается все, что ненужно»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[414].

Для нанесения красного цвета используется несколько простых инструментов и материалов, в том числе подставка для ретуши, удерживающая негатив на месте, кисти и часто полупрозрачные акварельные краски, красные чернила или румяна для макияжа, разбавленные водой. Доступность этих

---

[413] Ляо Синьтянь. Одухотворенный ритм в фотографии: повествовательные и эстетические проблемы фотографии Лан Цзиншаня. Тайчжун: Тайваньское изобразительное искусство, 2016. С. 4-23. 廖新田. 气韵之用：郎静山摄影的集锦叙述与美学难题. 台中：台湾美术. 2016: 4-23.

[414] Лан Цзиншань. Техника композитной фотографии. - Тайбэй: Чжунхуа цуншу, 1958. — 68 с. 郎静山. 静山集锦作法. 台北: 中华丛书委员会. 1958. — 68 p.

инструментов и материалов облегчает создание композитной фотографии, однако метод окрашивания красным требует от фотографа большой осторожности и терпения. Это тонкая задача, требующая точного контроля. Наносить краску следует тонкими слоями, пока не будет достигнут желаемый визуальный эффект. Чрезмерное количество краски приведет к тому, что весь процесс от проявления негатива придется начинать заново, что несет возможные риски и увеличение объема работы.

Основная цель метода окрашивания красным – осветлить определенные участки изображения, скорректировав вариации теней на негативе и увеличив плотность определенных участков. Например, эта техника часто используется для создания эффектов облаков или тумана, а также для изображения природных ландшафтов, таких как реки и озера, которые зачастую сложно показать только с помощью простой фотофиксации. Этот метод также позволяет фотографу вырезать лишние части изображения или добавлять новые визуальные элементы в соответствии с собственным замыслом. На практике, так как окрашенная красным часть оказывается нечувствительна к свету, тонкий слой красного позволяет осветлить изображение, а плотный – убрать его полностью, за счет чего и получается стереть или заместить часть изображения.

Кроме того, метод окрашивания в красный цвет позволяет передавать воздушную перспективу. Воздушная перспектива – это визуальный феномен, при котором удаленные объекты кажутся размытыми и блеклыми из-за отражения или пропускания крошечных частиц в воздухе. Метод окрашивания красным использует этот принцип для уточнения структуры пространства и усиления художественной выразительности. Через контроль над интенсивностью изображения, делая дальний план более бледным, фотограф углубляет пространство на фотографии. В работе Лан Цзиншаня «Весеннее дерево и величественные вершины» (рис. 321) метод нанесения красного цвета использовался для корректировки тонов пиков на разных расстояниях, что позволило добиться многоуровненности визуального пространства. Более дальние горы более бледные за счет легкой обработки красным, благодаря чему они

кажутся более далекими и туманными; средние пики имеют более темные тени, тогда как передний план наиболее темный. Эта градация от дальнего к ближнему подчеркивает объем и глубину изображения. Кроме того, Лан Цзиншань использовал метод окрашивания красным, чтобы подчеркнуть облака и туман между деревьями и пиками, прикрывая лишние визуальные элементы. Это сделало фотоработу более сфокусированной на деревьях и горах и позволило раскрыть саму тему произведения – весенних деревьев и причудливых горных пиков. Лан Цзиншань считал, что композитная фотография, подобно традиционной китайской живописи, должна не просто воспроизводить действительность, но «брать то, что хорошо, отбрасывать то, что плохо, и наполняться личным восприятием автора, создавая идеальное пространство смыслов»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[415].

Кроме того, прием окрашивания красным может использоваться для акцентирования внимания на предмете произведения или упрощения фона. Так, в «Стрекоза изучает траву» (рис. 322) Лан Цзиншань убирает корни травы, тем самым делая изображение более лаконичным. Две травинки выглядят еще более легкими и изящными, т.е. отсутствие фона не только проясняет объект фотографии, но и привносит эстетику традиционной китайской живописи. Если бы та же композиция была сделана при помощи туши со смывкой, то очертания травы и стрекозы были бы показаны всего несколькими штрихами кисти, создавая простую по композиции, но очень глубокую по содержанию картину. Стрекоза на травинке не только разбивает визуальное однообразие, но и делает фотографию более интересной. Таким образом, при помощи окрашивания красным, Лан Цзиншань контролирует все мельчайшие детали изображения, благодаря чему фотография перестает быть механическим воспроизведением реальности. Тонкая обработка на последних стадиях обработки позволила ему добиться желаемого визуального эффекта.

Прием окрашивания красным используется не только для корректировки

---

[415] Лан Цзиншань. Композитная фотография //Китайская фотография. 1990. 郎静山.集锦照相.中国摄影.1990(4):5.

тона и выделения объекта, он также позволяет удалить лишние элементы на картине и усилить художественную выразительность работы. Эта техника дала Лан Цзиншаню большую творческую свободу и позволила не ограничивать содержание его фотографий объективной средой, в которой они были сделаны.

Прием маскирования по своему эффекту близок к окрашиванию красным. В основе обеих техник лежит устранение или сохранение выбранных частей снимков и контроль над глубиной тона фотографии. Техника маскирования более гибкая, чем окрашивание красным, и стоимость ошибки при ее исполнении гораздо ниже. Метод окрашивания красным предполагает использование пигментов, наносимых непосредственно на негатив, который может быть необратимо поврежден и трудно поддается восстановлению в случае неудачи. Напротив, метод маскирования предполагает контроль над светом в ходе экспозиции и отсутствие прямого воздействия на негатив, за счет чего он более безопасен. Если в процессе работы возникнет ошибка, ее можно исправить, скорректировав положение маски, что особенно удобно для сцен, требующих многократной тонкой настройки.

Прием маскирования заключается в использовании маски – непрозрачного предмета (например, черной бумаги) для блокировки света между объективом фотоувеличителя и светочувствительной бумагой, что позволяет точно настроить яркость определенного участка фотографии. Этот метод позволяет осветлить некоторые участки или сохранить баланс теней в определенных частях, чтобы добиться желаемого эффекта. Описывая этапы метода маскирования, Лан Цзиншань отмечал: «Сначала нужно посмотреть на фотографию, чтобы определить, какие участки недоэкспонированы или нуждаются в корректировке тона теней. Затем в процессе экспонирования между объективом увеличителя и фотобумагой помещаются кусочки черной бумаги нужной формы, которые блокируют те участки, которые необходимо уменьшить в экспозиции. Черная бумага может быть вырезана в форме круга, квадрата или другой неправильной формы, или даже с прорезанными в ней отверстиями, при необходимости. Во время работы фотографу необходимо плавно двигать черную бумагу, чтобы

избежать слишком явных следов маскировки и обеспечить естественный переход экспозиции. Использование этой техники не только улучшает качество фотографий, но и усиливает тонкость художественного выражения, в результате чего получаются более насыщенные и детальные светотеневые эффекты и создается ощущение многомерности работы»*(Перевод с китайского на русский выполнен Сюй Цзинчжу)*[416].

В своем творчестве Лан Цзиншань часто обращался к пейзажу с горами и реками и мотивам живописи *шаньшуй*. Через эти пейзажные фотографии он выразил свое понимание и восприятие природы. Его работы не только показывают ностальгию по классической китайской эстетике, но и выражают его эмоциональный мир в более абстрактной форме. Центральная тема его фотографии – гармония между человеком и природой. В 1920-1930-е гг., помимо влияния традиционной китайской культуры, Лан Цзиншань и другие китайские художники находились под влиянием западных идей «возвращения к природе»[417]. Фотографируя или рисуя природные пейзажи, они выражали высокие художественные и жизненные идеалы. Целью большинства фоторабот Лан Цзиншаня является передать зрителю дух Большой Природы и жизненные метаморфозы. В работах «Портрет Чжан Дацяня» (рис.323), «Беспредельный универсум» (рис.324) и «Мудрец в тени сосны» (рис.325) в центре композиции – Чжан Дацянь в образе даосского мудреца. Несмотря на это, природа и человек на фотографиях находятся в гармоничном единстве, в соответствии с представлениями китайской философии. На фотографиях Чжан Дацянь как будто ведет диалог с природой, медитативно наблюдая за всем сущим во Вселенной и находясь в гармонии со вселенной.[418]

В композитных фотографиях Лан Цзиншаня, помимо даосского монаха,

---

[416] Ван Вэй. Исследование особенностей композитной фотографии Лан Цзиншаня. Ханчжоу: Ханчжоуский педагогический университет, 2008. С.22. 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究.杭州师范大学.2008. P.22.

[417] В конце 1910-х - начале 1920-х гг. Чэнь Дусю, Ху Ши и другие познакомили Китай с политической философией Руссо, которая охватывала основные идеи свободы и равенства личности, народного суверенитета, а также идею «возвращения к природе», что оказало глубокое влияние на некоторых художников, включая Лан Цзиншаня.

[418] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550-551.

часто присутствуют образы мальчика-пастуха и деревенского дровосека. Эти персонажи часто встречаются на картинах и поэмах ученых-литераторов старого Китая, в которых они являются символами стремления к единению с природой[419].[420]

Происхождение этих архетипов связано с даосизмом. Даосизм, как основа китайского художественного духа, оказал глубокое влияние на творческую философию и повседневную жизнь Лан Цзиншаня. Так, находясь под влиянием идей даосизма о простоте и естественности, он часто носил тканевую обувь и халаты[421].

Кроме персонажей, в композитной фотографии Лан Цзиншаня часто встречаются образы определенных животных и растений, например сосен, оленей и журавлей. В произведениях литераторов династийного периода истории Китая, эти элементы часто использовались как символы различных понятий, идей или чувственных состояний для обогащения содержания литературного, поэтического или художественного произведения. В работах Лан Цзиншаня подчеркивается особый статус образов сосны, оленя и журавля в китайской культуре. Они выходят за рамки своих естественных форм и превращаются в символы, которые несут в себе различные социальные и культурные смыслы. Сосна очень почитаемое в китайской духовной культуре растение, у нее глубокий эмоциональный и символический смысл. Конфуций однажды отметил, что «становится известно, как стойки сосна и кипарис, лишь с наступлением холодного сезона»[422]. Это отражает возвышенный статус сосны в сознании литераторов. Сосна считалась символом прямоты и стойкости характера. Благодаря своей уникальной форме и прочности сосна стала идеальным

---

[419] У Мэнцзе. Исследование элементов традиционной китайской культуры в портретной фотографии Лан Цзиншаня. Сюйчжоу: Цзянсуский педагогический университет, 2018. С.39-41. 吴孟泽. 郎静山人像摄影的中国传统文化元素研究. 徐州：江苏师范大学,2018. P.39-41.

[420] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 551.

[421] Лан Юйвэнь. Дом моего отца Лан Цзиншаня. Журнал «Век», 2016. № 01. С. 49-51. 郎毓文.父亲郎静山的家. 上海：世纪, 2016(01):49-51.

[422] 杨伯峻. 论语译注. 北京: 中华书局. 2006. P.109. Цитата из «Лунь юй». Перевод фразы принадлежит И.И. Семененко. – См. Семененко. И.И. Конфуций. Я верю в древность. – М.: Республика, 1995.С.100.

символом и творчестве Лан Цзиншаня. Через ее образы он передавал свои чувства и выражал стремление к благородству и честности. Сосны у него часто появляются вместе с журавлями, например, в работе «Вечная душа сосны и журавля» (рис. 326).[423]

Журавль с его безупречно белыми перьями символизирует чистоту и святость. Черно-белые цвета оперения журавля усиливают его величественную и неземную энергетику. Поведение журавлей также весьма своеобразно: отдыхая, они часто стоят на одной ноге, спрятав голову между задними перьями; двигаются аккуратно и слаженно, танцуют элегантно и ритмично, летают плавно и величаво; по характеру они спокойны и невозмутимы[424]. За эти качества журавль считался символом конфуцианского благородного мужа, и использовались в произведениях литераторов как метафора нравственного и достойного поведения и характера. Журавли – частый мотив фотографии Лан Цзиншаня, как, например, в произведении «Три горные феи» (рис.327) с изображением журавлей, на котором журавли показаны как преисполненные изящества и таинственности птицы. Также журавли у Лан Цзиншаня могут выражать его стремление к тихой и безмятежной жизни вдали от мирской суеты, как в работе «Пара друзей в тени сосны» (рис. 328).[425]

Оленю, как и журавлю, так же приписываются благородные качества, кроме того, благодаря благозвучию слова «олень» в китайском языке он считается символом удачи. Олень любит жить в тихих горных лесах, богатых травой, которой он питается. Прирученный олень в расцвете сил в благополучной, тихой обстановке спокоен и ласков, но в хаотичной, лишенной гармонии среде пугается и убегает, что и обуславливает символизм оленя в китайской культуре[426]. Так, в

---

[423] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 551.

[424] Нань Нань.Исследование образа оленя в традиционном китайском изобразительном искусстве. Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2014. С.29. 南楠.中国传统造型艺术中鹿形象研究. 西安：西安美术学院, 2014. — 29 p.

[425] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 552.

[426] Хань Инцзе. Анализ культурных символов, связанных с журавлями в традиционном китайском искусстве Нанкин: Журнал «Сто художников», 2012. – №28(02). - С.228-229. С.229. 韩英杰.中国传统艺术中有关鹤的文化符号探析. 南京：艺术

своей фотографии «Вечная весна в оленьем парке» (рис. 329) Лан Цзиншань показывает через образ оленя свое стремление к социальному порядку и гармонии, а также желание достичь идеального состояния общества.[427]

Выводы по главе 3

Появление модернизма ознаменовало собой начало фундаментальных изменений в искусстве начала XX века. Эксперименты, инновации, использование различных форм и техник художниками – все это отражало непрерывные изменения, происходившие в мире. Быстрое развитие промышленности, урбанизация и появление новых идей в науке и философии в этот период привели к переосмыслению традиционных взглядов на искусство и культуру, а также необходимости изменений в обществе. Это свидетельствует о том, что движение «Новое видение» является неизбежным продуктом развития фотоискусства в культурно-историческом контексте.

Художественные концепции Мохой-Надя соответствовали идеям многих художников-авангардистов Советского Союза 1920-х годов, однако, несмотря на это, между художниками возникали и противоречия. Например, в отношениях Мохой-Надя с Лисицким разногласия начались в 1924 году, когда Лисицкий в письме жене негативно высказывался о том, что Мохой-Надь в своей книге «1914-1924» собирается недостаточно подробно рассказать про авангардное искусство, существовавшее до 1920 года. Затем, в 1925 году, Лисицкий критиковал Мохой-Надя за то, что последний приписывал себе первенство в использовании абстрактных фотограмм, которое, по мнению Лисицкого, на самом деле принадлежало американцу Ману Рэю[428]. Указанные противоречия показали несогласованность утопических идеалов сотрудничества в сфере искусства с реальностью индивидуализма, что было характерно для многих

百家, 2012. 28(02):228-229. P.229.

[427] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 552.

[428] Юрий Герчук. Ласло Мохой-надь в русском контексте. Ласло Мохой-Надь и русский авангард.//Три квадрата.– Москва., 2023. С. 40-42.

художественных движений и групп того времени. Сложности во взаимодействии между художниками были объяснимы и существовали, вероятно потому, что они, с одной стороны, являлись союзниками в стремлении к инновациям, а с другой стороны, были конкурентами за свой статус в истории искусства.

Когда художники обнаружили, что фотография не только является инструментом для фиксации реальности, но и может использоваться для выражения сложных мыслей и эмоций, она стала формой «письменности» с уникальным символическим значением. В частности, фотомонтаж, общаясь со зрителем через символы, нарушает традиционную структуру повествования путем склеивания и комбинирования изображений. Фотомонтаж также дал принципиально новый способ визуального повествования – это язык фотографического авангарда. Фотоавангард не просто формально отличается от традиционного искусства, но содержательно – он исследует взаимоотношения человека и общества, науки и техники, природы, формируя символический и аллегорический «визуальный текст». Как пишет О.Н.Аверьянова: «Фотография как практика, имеющая притязания на художественное качество, не могла существовать изолировано от общих культурно-исторических процессов и эстетики отдельных направлений в искусстве»[429]

Каждое изображение можно рассматривать как символ, который не только несет поверхностную визуальную информацию, но и имеет определенный подтекст. Когда фотомонтаж объединяет, казалось бы, не связанные между собой зрительные символы, за счет расположения и контраста этих изображений возникают новые смыслы. Так, в фотомонтажах к поэме «Про это» Родченко использует многослойные комбинации различных изображений, чтобы показать влияние индустриализации на жизнь человека через контраст между машинами и человеческим телом, современной архитектурой и природными ландшафтами.

В композитной фотографии Лан Цзиншаня также путем комбинирования

[429] Аверьянова О.Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.114.

отдельных снимков создаются фотографические произведения в духе традиционной китайской живописи. Каждый отдельный снимок – это не просто воспроизведение пейзажа, а соединенные вместе они образуют совершенно новую целостную символическую систему, передавая идею гармоничного сосуществования человека и природы. Этот метод накладывания снимков не просто был техническим новшеством, он показывает интерес и глубокое понимание автором натурфилософии.

Кроме того, язык фотоавангарда имеет сходства с традиционными методами текстового повествования. Каждый элемент изображения можно рассматривать как лексему. Комбинируя эти «лексемы», фотограф создает визуальные предложения и абзацы. Такое слияние изображения и текста наделяет фотографию «литературностью».

В работе «Про это» Родченко использовал технику фотомонтажа, чтобы органично объединить различные изображения-символы и создать визуальную поэму. Каждый символ в работе имеет свое значение. Соединяя их, Родченко рассказывает сложную историю о судьбе человечества в индустриальном обществе. Этот метод повествования похож на традиционные текстовые нарративы, однако Родченко использует изображения, чтобы зритель мог непосредственно воспринять эмоциональное напряжение и социальную критику.

Так же и у Лан Цзиншаня различные символы природного ландшафта подобны строкам стихотворения, выражающим восхищение гармонией природы через гармонию положения элементов на композитной фотографии. Зритель не только воспринимает эти произведения визуально, но и должен взаимодействовать с ними на психоэмоциональном уровне, чтобы интерпретировать заложенные в них смыслы. Обладая структурой и ритмом, схожими с традиционной китайской поэзией, каждое фотографическое произведение Лан Цзиншаня представляет собой уникальный визуальный текст.

В общем контексте авангардной фотографии, Родченко, несомненно, является признанным мастером фотоавангарда. Это наглядно продемонстрировано в форме, содержании и смысловом подтексте таких

произведений, как «Про это», «Разговор с фининспектором о поэзии», «Мена всех» и «Самозвери», которые мы обсудили в этой главе. Однако сегодня, когда мы переосмысливаем и расширяем границы авангардной фотографии, мы обнаруживаем, что некоторые художники, не обсуждавшиеся прежде широко, также говорили языком фотоавангарда, и могут сравниваться с Родченко. Лан Цзиншань – один из таких фотохудожников, и даже русские фотографы-пикториалисты 1920-1930-х гг., с их экспериментами и технической новацией, способствовали развитию фотографии как художественного средства массовой коммуникации. И хотя их работы менее радикальны и провокационны, нежели фотомонтажи Родченко, они в равной степени авангардны по технологической новации и художественному выражению.

Лан Цзиншань показал себя как фотограф-авангардист не только потому, что он использовал новые фотолабораторные техники, но и потому, что он открыл новый фотографический язык, отличительными чертами которого были визуальный символизм, трансцедентность времени и пространства, опора на культурный контекст, в котором находится зритель. Его композитная фотография отходит от характерной для традиционной фотографии перспективы и показывает на одном снимке множество вариаций времени и места, передавая таким образом переменчивость и подвижность времени. Это нарушение линейности времени является своего рода отличительной особенностью его символической системы. Иными словами, символы производят новые смыслы благодаря смене ракурса или времени съемки. Именно это делает возможным разные интерпретации произведения. Например, одни и те же ландшафтные символы могут представлять прошлое и настоящее одновременно, представляя и внутренний мир человека, и внешнюю природу. Многогранность символов позволяет переосмысливать работы Лан Цзиншаня в различных культурных и исторических контекстах, преодолевая расстояние, которое разделяет нас, как зрителей, от него и его эпохи.

Язык фотоавангарда определил методы новой типографики, принципы работы с текстовой информацией. Особенно значимыми в этом контексте стали

такие визуальные приёмы, как ракурс, диагональная композиция, абстрактная и фотомонтаж. Эти приёмы способствовали формированию асимметричной верстки, активному использованию диагоналей и взаимодействию текста с изображением в графическом дизайне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Фотоавангард, как важная часть экспериментов со средствами образно-художественной выразительности в искусстве первой трети XX в., сформировался не только как инновация в области визуальных медиа, но стал и ответом на социальные, политические и культурные изменения. Данное исследование способствует углубленному пониманию художественных особенностей фотоавангарда в обеих странах и расширяет границы фотографии как вида искусства.

В первой главе тема диссертации рассматривается в контексте движения «Новое видение» в начале XX в. В Советском союзе был подъем монтажа и фоторепортажа, которые использовались в революционной пропаганде, тогда как в Китае фотография развивалась в рамках пикториальной фотографии, рекламной фотографии и фотовыставок.

В Советском Союзе фотомонтаж был одним из ключевых средств движения «Новое видение». Такие фотографы и дизайнеры, как Родченко и Густав Клуцис, использовали монтаж для объединения изображений в уникальные визуальные повествования в целях политической пропаганды.

В 1928 году Лисицкий представил Фотомонтаж в объеме на выставке в Кельне, расширив язык монтажа от работы с плоскостью до трехмерного пространства, обогатив фотографическую экспрессию. Фоторепортаж также быстро развивался в СССР, став важным инструментом для фиксации социальной реальности, и такие фотографы, как Аркадий Шайхет и Борис Игнатович запечатлели в своих объективах жизнь рабочих и трансформацию общества, а их шедевры серии «24 часа семьи Филипповых» показали повседневную жизнь пролетариата через документацию семей простых рабочих. Периодические издания, такие как «СССР на стройке» и «Даешь!», еще больше популяризировали репортажную фотографию, сочетая монтаж с фотографией и социалистической агитацией.

Другим путем шла китайская фотография, которая была больше сосредоточена на интеграции культуры и искусства. На этом фоне пикториальная

фотография стала важным стилем китайской фотографии. Такие фотографы, как Лан Цзиншань, Чэнь Ваньли и У Чжунсин, активно занимались ею, и их работы исследовали сочетание пикториальной и модернистской фотографии. В то же время в Китае быстро развивалась рекламная фотография: и с ростом торгового рынка она стала важным средством продвижения товаров, а такие журналы как «Летящий орел» и «Иллюстрированная газета» опубликовали большое количество рекламных фотографий, что продвинуло применение фотографических технологий в торговле. Кроме того, стоит упомянуть такие группы фотографов, как «Гуанше», «Хуаше», «Сообщество черно-белой фотографии» и т.д., которые организовали множество выставок, предоставив фотографам больше возможностей для самовыражения и обмена опытом и поспособствовав развитию фотографического искусства.

В Главе 2 анализируются новые, экспериментальные формы художественного выражения в работах двух фотографов, Родченко и Лан Цзиншань. Творческий путь Родченко начался с изучения живописи в Казанском художественном школе, и под влиянием символизма и футуризма его ранние работы демонстрировали геометрическую абстракцию и линеализм. Его картины не ограничивались двухмерным пространством, он начал экспериментировать с пространством, исследуя линии и формы. Серия геометрических картин Родченко, таких как «Линейно-циркульная композиция», создала основу для его дальнейшего художественного развития. На фоне подъема конструктивизма в 1920-х гг. художественная практика Родченко постепенно расширялась от живописи к пространственным экспериментам, и эти эксперименты с пространством проявились не только в скульптуре и дизайне, но и вызвали его интерес к фотографии. Обратившись к фотографии, Родченко объединил в своих работах геометрическую композицию, исследования пространства и фотографию и создал фотоработы с уникальным визуальным стилем. В своих снимках он использовал экстремальные ракурсы, показывал промышленные и городские пейзажи в динамике с помощью композиций и использования света и тени. В 1930-е гг. творчество Родченко постепенно попадает под влияние

советского социалистического реализма, что особенно явно проявилось в его фотографиях Беломорско-Балтийского канала, использовавшихся как инструмент государственной пропаганды. Фотографии Родченко являются как визуальным продолжением конструктивизма, так и экспериментом в отражении социальной реальности.

С другой стороны, Лан Цзиншань в контексте движения за новую культуру создал «композитную фотографию», очень специфическую именно по своим отношениям с традиционной китайской культурой. «Метод композитной фотографии» стал уникальным стилем Лан Цзиншаня, представлящим собой композицию из нескольких фотографий, соединенных в фотолаборатории. Этот метод следовал шести законам традиционной китайской живописи, основываясь при этом на современных фотографических техниках. Фотографии Лан Цзиншаня, укорененные в идеях конфуцианства, даосизма и чань-буддизма, имеют модернистское выражение, сохраняя при этом духовное ядро традиционной культуры. В художественном плане он также открыл китайской фотографии неповторимый путь к интеграции Востока и Запада, став примером сочетания традиций и современности в модерновой фотографии. Кроме того, Лан Цзиншань использовал в фотографии образы традиционной китайской живописи. Это преимущественно имело три проявления: обращение со тенями и цветом, композиционные построения и перспектива, а также намеренное оставление незаполненных пространств. В черно-белой фотографии он передавал трехмерность и настроение сцены при помощи различных степеней тени, подобно пятитоновой шкале туши в монохромной китайской живописи. Что касается композиции, он опирался на теорию «трех далей», используя рассеянную перспективу: так, он делал несколько фотографий и объединял их в одну, показывая глубину и многомерность пространства. При помощи незаполненных пространств, он создавал контраст между реальностью и миром фантазии, совсем как это делали художники в традиционной китайской живописи. Благодаря этому фотографии Лан Цзиншаня, опираясь на воображение зрителя, приобрели уникальную восточную эстетику.

В Главе 3 исследованы особенности авангардного фотографического языка, методы и практики работы с ним, а также предпринята попытка расширить границы авангардного фотографического языка. В 1920-1930-х гг. фотоавангард, реагируя на технологический прогресс и трансформацию общества, преодолевал эстетические и технические ограничения традиционной фотографии, создавая инновационный визуальный язык. Его эксперименты давали фотографии новые интерпретации композиции, ракурса выразительные средства. В данной главе авангардная фотография анализируется в контексте феноменологической теории и структурализма. Феноменология фокусируется на индивидуальном опыте просмотра, исследуя, как изображения вызывают эмоциональную реакцию и субъективное понимание у зрителя через процесс восприятия. Структурализм, в свою очередь, обеспечивает систематическую основу для анализа структуры и расположения визуального языка фотографических работ, выявляя, как эти элементы передают конкретные значения. Эта два подхода позволяют изучить субъективное воздействие фотографического произведения на зрителя, а также анализировать его визуальную структуру.

К специфическим новациям авангарда в язык фотографии относятся инновации в ракурсах съемки, диагональная композиция и абстрактная фотография. Фотограф разрушает традиционную визуальную инерцию с помощью нетрадиционных ракурсов, заставляя зрителя активно исследовать изображение. Диагональная композиция создает ощущение динамичности и визуального напряжения изображения, нарушая традиционную центральную симметрию. Абстрактная фотография же использует символическое визуальное выражение, чтобы предложить зрителю понять работу с разных точек зрения.

Также в центре исследования – использование техники монтажа в авангардной фотографии. В тексте рассматривается монтажная фотография Родченко, в которой он разрушает рамки единого повествования, используя простые инструменты – ножницы, клей и т. д. – для выражения сложных социальных проблем и личных эмоций. В качестве примера выбрана работа Родченко к сборнику стихов Маяковского «Про это». В ней монтаж выражает

эмоциональное и идейное ядро произведения Маяковского через многослойную структуру повествования, сочетаясь с содержанием стихотворения, образуя новую форму визуальной поэзии. Напротив, в работах китайского фотографа Лан Цзиншаня используется композитная фотография, сочетающая западные фототехники с эстетикой традиционной китайской пейзажной живописи. Проведен анализ классических образов китайской живописи, которые Лан Цзиншань часто использовал в своих композитных фотографиях – даосских мудрецов, сосен, оленей, журавлей, символизирующих природу и гармонию китайской культуры. Он также использовал каллиграфию и резные печати, которые обогащали выразительность и глубину его работ, придавая им литературный и исторический колорит.

Итак, в диссертации используются сравнительный, документальный, живописный, стилистический и иконографический методы для глубокого анализа новаторской фотографии в России и Китае в 1920-1930-е гг. (кроме того, исследование охватывает работы Лан Цзиншаня вплоть до его смерти в 1990-е годы). В диссертации не только выявлены сходства и различия между Родченко и Лан Цзиншанем с точки зрения их фотографического языка и художественного стиля, но и проведен анализ социального, культурного и исторического контекста, лежащего в основе их работ. Такой комплексный подход не только позволяет лучше понять художественные особенности русской и китайской авангардной фотографии, но и дает ориентиры и вдохновение для будущих исследований в области фотографии и искусства.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ

1. В основе движения Новое видение лежит реконструкция традиционных способов визуального восприятия и создание нового визуального языка посредством экспериментов с фотографией и кино. Фотография перестает быть простой записью действительности, превращаясь в инструмент ее реконструкции и трансформации.

2. Новое видение следует рассматривать в широком социокультурном контексте, не только как обновление художественного языка, но и как продукт социальных идеологических изменений. Эксперименты с техниками фотографии были и художественным инструментом, и средством социальной коммуникации, что превращало фотографию в важное средство эстетического воспитания, культурного просвещения и политической мобилизации общества.

3. Для советской фотографии 1920-1930-х гг. характерен художественный и технический эксперимент в совокупности с идеологической составляющей. Фотомонтаж и фоторепортаж развиваются как жанры визуальной коммуникации, средства создания визуального нарратива. Фотомонтаж становится ключевым инструментом в оформлении книг, плакатов и выставок. Фоторепортаж призван освещать социальные изменения и процесс индустриализации.

4. Задачи китайской фотографии 1920-1930-х гг. определяются следующими направлениями: художественное отражение действительности, коммерческая реклама и социальная агитация. Пикториальная фотография сформировала уникальный художественный стиль с национальными особенностями, объединив эстетические концепции традиционной живописи, вэньжэнь-хуа, и современные технологии; рекламная фотография способствовала развитию потребительской культуры с помощью визуального языка и показала новое лицо современного общества; фотовыставки же позволили преодолеть ограничения элитарной культуры, популяризовав фотографическое искусство для более широких слоев общества через выставки, альбомы фотографий и т.д. В условиях национального кризиса функции фотографии расширились, и она стала рассматриваться как важное средство социальной агитации.

5. Художественная восприимчивость и фотографический язык Лан Цзиншаня обусловлены его занятиями традиционной китайской живописью, благодаря которым его фотографии приобрели уникальную перспективу и эстетику. В китайской живописной традиции посредством своеобразного «монтажа» устанавливается связь между отдельными сценами и формируется последовательность визуальных действий. В центре творчества Лан Цзиншаня – «композитная фотография» (вариант техники фотомонтажа), которая сочетает в себе эстетику традиционной китайской пейзажной живописи шаньшуй и западные фотографические техники.

6. Помимо соединения посредством последовательной печати нескольких негативов в целостную картину, Лан Цзиншань использует в своих композициях приемы построения пространства из классической китайской живописи: теорию «трех далей», рассеянную перспективу и пустотность пространства, добавляет в свои работы каллиграфические надписи и печати. Лан Цзиншань вложил глубокие культурные смыслы в язык фотографии, который стал и реакцией на зарубежную культуру, и переосмыслением собственной культурной идентичности.

7. Наследуя принцип использования пустоты как структурного элемента композиции, Лан Цзиншань органично вводит его в искусство фотографии. Его мировоззрение, близкое к идеалу отшельничества, проявляется в эстетике снимков: индивидуальные особенности художника становятся камертоном композиционного построения кадра и определяют его формообразование.

8. В контексте движения за новую культуру, Лан Цзиншань был сторонником фотографии как инструмента трансформации общества. В 1930-х гг. он основал ассоциацию по продвижению выставок китайской фотографии, фотографировал пейзажи и военные сцены во время антияпонской войны (фактически работал как фоторепортер). Его творчество оказало глубокое влияние на последующее развитие китайской фотографии, став образцом слияния восточного и западного искусства. Художественная практика Лан Цзиньшаня стала примером для следующих поколений художников, побуждая их выходить за рамки привычных

медиа и предоставляя им пути для междисциплинарных экспериментов. Таким образом, традиционная культура обретает новую жизнь в современном контексте.

9. Художественная система Родченко прошла несколько стадий трансформации в процессе поиска универсальных элементов искусства (плоскости, цвета, фактуры, линии). Ключевым для него оставалось понятие изобретательства, т.е. разработка новаторской творческой программы, позволяющей создавать произведение искусства в рамках определенной системы, предполагавшей наличие законов построения формы. Линия — ключевой элемент конструктивизма — получила в его художественной практике наиболее полное развитие. Подчеркивая её универсальную роль, он внедрял её как основополагающий конструктивный элемент во всех сферах искусства и дизайна, активно использовал как инструмент построения композиции в фотографии и фотомонтаже.

10. Для Родченко фотография стала органичным продолжением его художественных экспериментов, ответом на актуальные запросы производственного искусства (группа «ЛЕФ» и идея факта, документа события как основы творческих практик), новым способом преодоления границ традиционного искусства. Введенные им приемы — ракурс, диагональ как принцип композиционной остроты, ритмические построения и абстрактизация натуры за счет кадрировки и максимально близкой точки съемки вошли в арсенал языка фотоавангарда. Его фотографическая концепция стала парадигмой визуального мышления, сформировав эстетический код современной фотографии.

11. В фотомонтаже Родченко работал как режиссер, создавая не просто образ, но ситуацию, описывая визуальное событие языком фотоизображений, находившихся в остром диалоге друг с другом. Он сохранял границы между элементами изображения, тем самым подчеркивая его структуру и организуя логику повествования. Фотомонтаж также следует считать одним из ключевых элементов языка фотоавангарда, в ряде случаев объединяющим все остальные в рамках одного дизайн-проекта.

12. Пикториальная фотография хотя и была отвергнута прогрессивным фото сообществом из-за своей привязанности к классическим живописным традициям, тем не менее сыграла важную роль в формировании языка фотографии как технологический прием и особая форма рефлексии на окружающую действительность, вошла, наряду с остальными элементами языка фотоавангарда в спектр средств визуальной коммуникации 1920-1930-х гг.

13. Расширение границ языка фотоавангарда требует выхода за рамки традиционной функции фотографии как воспроизведения реальности и глубокого изучения ее возможностей отображения символической картины мира. Впитывая техники различных видов искусства, опираясь на эстетические концепции различных культур и преодолевая технологические ограничения времени и пространства, фотография способна преодолеть ограничения традиционных средств и материалов и стать междисциплинарным комплексным видом искусства.

14. Язык фотоавангарда следует воспринимать как систему визуальной письменности. Философские теории Фуко и Сартра сыграли значительную роль в расширении языка фотографического авангарда. Сартр рассматривал фотографическое изображение как «совершенный аналог», воспроизводящий то, чего нет, т.е. изображение, которое становится символической заменой реальности. Фуко развил эту идею: изображение не только заменяет реальность, но и обладает своей независимой реальностью, воображение и реальность сосуществуют. Благодаря этим идеям фотография расширила функционал от простого воспроизведения действительности к исследованию символических смыслов и конструированию реальности. Фотография приобрела способность выражать внутренний мир человека, а также производить новые смыслы благодаря символической реконструкции.

15. В 1920-1930-е гг. фотография приобрела проектный характер, становясь средством визуальной коммуникации и моделирования новой реальности. Родченко рассматривал фотографию как инструмент проектирования новой визуальной среды, а Лан Цзиншань как средство конструирования гармоничного

художественного образа, основанного на принципах композиции и структурного единства. Оба подхода продемонстрировали, что фотография способна выполнять функции дизайна — организовывать форму, пространство и визуальный смысл, тем самым оказывая влияние на формирование графического языка XX-первой четверти XXI века.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература на русском языке:

1. Аверьянова О. Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду: специальность 17. 00. 04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура": диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / О. Н. Аверьянова – Москва, МГУ, 2021. – 598 с.
2. Адаскина Н. Л. ВХУТЕМАС на Всесоюзной полиграфической выставке 1927 г / Н. Л. Адаскина // Наука, образование и экспериментальное проектирование: Тезисы докладов международной научно-практической конференции, профессорско-преподавательского состава, молодых ученых и студентов, Москва, 07–11 апреля 2014 года / Московский архитектурный институт (государственная академия). – Москва: Московский архитектурный институт (государственная академия), 2014. – С. 558.
3. Адес Д. Монтаж. / Дон Адес, пер. Н. Решетовой. – М: Ад Маргинем пресс. 2023. – 232 с.
4. Акшенцева А. А. Русский конструктивизм в творчестве А. Родченко. Опыты для будущего / А. А. Акшенцева // Благословенны первые шаги…: Сборник работ молодых исследователей. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 2024. – С. 90-94.
5. Аннанурова О. М. Изображение и текст в советском фоторепортаже / О. М. Аннанурова // Вестник РГГУ. Серия: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2011. – № 17(79). – С. 92-100.
6. Аронов В. Р. Конструктивизм начала 1920-х годов в зеркале истории / В. Р. Аронов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2021. – № 3-2. – С. 29-41.
7. Астраханцева Ю. Ю. От авангарда к пост-авангарду: синтез экрана и света / Ю. Ю. Астраханцева // Credo New. – 2018. – № 4(96). – С. 15.
8. Безин А. В. Александр Родченко - предтеча русской репортажной фотографии / А. В. Безин // Вестник ГГУ. – 2024. – № 6. – С. 1-13.

9. Безин А. В. Принципы построения композиции, созданные А. Родченко, и их применение в современной цифровой среде обучения / А. В. Безин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2022. – № 1-2. – С. 110-117.
10. Безин А. В. Эволюция формообразования фотоаппарата: от камеры-обскуры до цифровой фототехники в контексте фотоискусства / А. В. Безин, Е. В. Жердев, А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 3-3. – С. 404-421.
11. Безин А. В. Эволюция цифровой фототехники на рубеже XX-XXI веков / А. В. Безин, Е. В. Жердев // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века: Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2024. – С. 292-300.
12. Бекис М. А. Рекламное творчество Владимира Маяковского в период НЭПа / М. А. Бекис // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: Материалы IV международной научной конференции. В 3-х томах, Санкт-Петербург, 10 декабря 2021 года / Под редакцией С. И. Бугашева, А. С. Минина. Том II. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 172-181.
13. Бокова А. Авангард как метод: ВХУТЕМАС и педагогика пространства, 1920-1930 / А. Бокова // Проект Байкал. – 2021. – Т. 18, № 68. – С. 44.
14. Боулт Д. Э. Бегство форм: русское искусство начала XX века в 2-х томах. / Джон Эллис Боулт, Вступит. статья А. Д. Сарабьянова – Москва: Глобал Эксперт энд Сервис Тим. 2023. – 920 с.
15. В гостях у Родченко и Степановой / Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина: автор текстов Александр Лаврентьев. – М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2014. – 270 с.
16. Ван Гай. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. / Ван Гай, перевод и

комментарии Е. В. Завадская. – М.: Наука, 1969. – 518 с.
17. Век конструктивизма. По материалам Всероссийской научной конференции. – М. , Русский мир, 2021. – 335 с.
18. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. /Дзига Вертов. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
19. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись. / Н. А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1972. – 160 с.
20. Воскресенская В. В. Отечественное искусство 1930-х годов и трансформации творческого сознания / В. В. Воскресенская // Художественная культура. – 2019. – № 4(31). – 232-253 с.
21. Выставка работ мастеров советского фотоискусства: [каталог] / Гл. упр. кинофотопромышленности ЦК Союза фотокиноработников; под ред. Г. М. Болтянского, М. А. Гринберга, Л. П. Межеричера. – М.: Красный воин, 1935. – 147 с.
22. Галактионов А. А. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН. Педагогические принципы профессора Родченко / А. А. Галактионов // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2010. – № 3. – С. 24-34.
23. «Гиперболоид инженера Шухова» - Кривое из прямого или в авангарде авангарда / А. Ю. Тюрина, Я. Р. Попов, Л. А. Дудкина, С. О. Немолотов // Техника и технология наземного транспорта: Материалы международной студенческой научно-практической конференции. В 2-х частях, Нижний Новгород, 18 декабря 2019 года / Науч. редактор Н. В. Пшениснов, сост. А. Н. Сидоров. Том Часть 2. – Нижний Новгород: Общество с ограниченной ответственностью "Научно-издательский центр "21 век", 2020. – С. 229-236.
24. Гнетнев К. В. Беломорканал: времена и судьбы / К. В. Гнетенев. – Петрозаводск: Острова, 2008. – 416 с.
25. Голенок М. П. Дизайн в культуре русского авангарда (1910-1920-х гг.): специальность 24. 00. 01 "Теория и история культуры": автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологии / Голенок Марина

Петровна. – Киров, 2004. – 27 с.

26. Грант Е. М. Русский космизм и культура авангарда / Е. М. Грант // Наука в мегаполисе Science in a Megapolis. – 2025. – № 1(69).
27. Гэ Сяофан. Эстетика фотографии: границы, особенности трактовки и роль в творческом процессе / Гэ Сяофан // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 1-2. – С. 172-186.
28. Дремов М. Манифесты русского футуризма: политические истоки авангардистской риторики начала 1910-х годов / М. Дремов // Matica Srpska Journal of Slavic Studies. – 2023. – Vol. 2023, No. 104. – P. 259-273.
29. Дроздова-Пичурина Н. Н. Репрезентация художественных парадигм советского фотоискусства (на материале фотовыставок 1920 - 1930-х годов): специальность 17. 00. 04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура»: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Дроздова-Пичурина Надежда Николаевна. – Санкт-Петербург, 2013. – 22 с.
30. Жердев Е. В. Религиозные и философско-эстетические идеалы в творчестве китайских художников / Е. В. Жердев, Б. Лю // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 2-1. – С. 127-137.
31. Житенев А. А. "Язык переживания": от модернизма к авангарду / А. А. Житенев // Универсалии русской литературы: сборник статей / ответственный редактор А. А. Фаустов. Том Выпуск 2. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2010. – С. 102-116.
32. Житенев А. А. Дискурс ошибки и репрезентация революции в материалах журнала "Новый ЛЕФ" / А. А. Житенев // Известия Смоленского государственного университета. – 2018. – № 3(43). – С. 60-71.
33. Жумабаева А. Т. Конструктивизм А. Родченко как основа идеи трансформируемой мебели / А. Т. Жумабаева, Ю. С. Немцева // Актуальные проблемы архитектуры, строительства и дизайна: Материалы ежегодной

международной студенческой научной конференции, Магнитогорск, 21–22 апреля 2016 года. – Магнитогорск: Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, 2016. – С. 25-26.

34. За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ / Коммунистическая академия, Институт литературы, искусства и языка, Секция пространственных искусств. – Москва; Ленинград: ОГИЗ; ИЗОГИЗ, 1932. – 130 с.
35. Заковырина Н. С. Дискуссия о формализме и натурализме в советской фотографии в середине 1930 -х годов / Н. С. Заковырина // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. – 2006. – № 8(63). – С. 31-35.
36. Зиновеева М., Лаврентьев А., Трощинская А. Три эпохи Строгановской школы. Захар Николаевич Быков / М. Зиновеева, А. Лаврентьев, А. Трощинская. – М: ООО Издательство «Руский Мир», 2025. – 336 с.
37. Иньшаков А. Н. О будущем в творчестве Эль Лисицкого / А. Н. Иньшаков // Искусствознание. – 2018. – № 4. – С. 180-219.
38. Календарь-справочник фотографа 1929/30 г. под ред. В. П. Микулина. – М.: Советское фото, 1929-. 1929/30 г. – 1929. – 256 с.
39. Карисалова Е., Григорьева-Литвинская Н., Лаврентьева Е. Александр Родченко. 1920 - 1930. / Е. Карисалова, Н. Григорьева-Литвинская, Е. Лаврентьева. – М.: Издательство Центр фотографии им. братьев Люмьер, 2021. – 136 с.
40. Каталог выставки «Монтируя реальность. Два пути жизни О. Г. Рейландера». – М.: Гараж, 2011. – 134 с.
41. Каталог выставки. Мультимедийный комплекс актуальных искусств. Тихое сопротивление: русский пикториализм 1900–1930-х гг. – Москва, 2007. – 192 с.
42. Клепацкая О. С. Цирк как феномен русской культуры первой трети XX века: специальность 24. 00. 01 "Теория и история культуры": диссертация на соискание ученой степени кандидата культурологии / Клепацкая Ольга Сергеевна. – Киров, 2009. – 146 с.

43. Ковалев А. С. Современная абстрактная фотография / А. С. Ковалев // ДИСК-2021: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 22–26 ноября 2021 года. Том Часть 3. – Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2021. – С. 86-90.
44. Кодатенко А. Д. "СССР на стройке": констуктивистская фотография и агитационный фотомонтаж / А. Д. Кодатенко // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2020. – № 1. – С. 67-76.
45. Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С. Г. Строганова. – Москва, 2019. – 215 с.
46. Кулешов Л. В. Искусство кино (Мой опыт). /Л. В. Кулешов. – М.: Теа-кинопечать, 1929. – 153 с.
47. Кулешов Л. В. Монтаж. /Л. В. Кулешов. – Кино-фот №3, 1922. С. 11-12.
48. Курбановский А. "Несанкционированное поведение всего". Коллаж - Дада - "теория остранения" / А. Курбановский // Искусствознание. – 2021. – № 1. – С. 66-103.
49. Лаврентьев А Н. Лаборатория конструктивизма: Опыты графического моделирования: Учебно-методическое пособие по истории графического дизайна. / А. Н. Лаврентьев. – М.: Грант, 2000. – 256 с.
50. Лаврентьев А. Н. «ПРО ЭТО»: Маяковский–Родченко. [Электронный ресурс] URL: https://eupress. ru/uploads/files/L-141_pages. pdf (дата обращения 14. 09. 2024).
51. Лаврентьев А. Н. Александр Родченко: начало карьеры дизайнера / А. Н. Лаврентьев // Дизайн-ревю. – 2011. – № 3-4. – С. 9-22.
52. Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова / А. Н. Лаврентьев. – М.: Русский авангард, 2009. – (Творцы авангарда). – 252 с.
53. Лаврентьев А. Н. ВХУТЕМАС: универсальные и национальные аспекты

проектного наследия / А. Н. Лаврентьев, Ч. Зои // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века: Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – М.: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2024. – С. 32-39.

54. Лаврентьев А. Н. Город 1920-х и 1930-х годов в творчестве конструктивиста / А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2013. – № 2. – С. 115-124.
55. Лаврентьев А. Н. От фотографии – к фотодизайну. Фотопроекты Якова Халипа / А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2017. – № 2-2. – С. 210-220.
56. Лаврентьев А. Н. Революция и художественный авангард. Моменты изобретений и новаций. Вместо предисловия / А. Н. Лаврентьев // Революция в искусстве и новации в художественном образовании: Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С. Г. Строганова в 1999–2007 годах, Москва, 24 ноября 2017 года. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2017. – С. 14-19.
57. Лаврентьев А. Н. Семейная мастерская конструктивистов. Фотография как машина времени / А. Н. Лаврентьев // Язык. Словесность. Культура. – 2021. – Т. 11, № 6. – С. 19-27.
58. Лаврентьев А. Н. Творчество А. М. Родченко как предтеча экранного искусства / А. Н. Лаврентьев, Е. В. Жердев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2022. – № 1-2. – С. 46-68.
59. Лаврентьев А. Н. Эстетика функционализма в театре и кино 1920-х годов / А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2011. – № 4-1. – С. 12-18.
60. Лаврентьев А. Н. Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского

книжного искусства. / А. Н. Лаврентьев. – М.: Издательство «Книга», 1989. – 158 с.

61. Лаврентьев А. Н. Александр Родченко. / А. Н. Лаврентьев. – М.: фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. – 128с.
62. Лаврентьев А. Н. Кумиры авангарда. Александр Родченко: книжная серия / Лаврентьев А. Н. – М.: С. Э. Гордеев, 2011. – 400 с.
63. Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. / А. Н. Лаврентьев. – М.: Издательство: Искусство,1992. – 220 с.
64. Лаврентьев А. Н. Исследование мироздания и образы науки и научного познания в творчестве мастеров русского авангарда на примере Александра Родченко / А. Н. Лаврентьев // Язык. Словесность. Культура. – 2022. – Т. 12, № 1-2. – 3-13 с.
65. Лаврентьев А. Н. Керамический факультет ВХУТЕМАСа: творческая среда единомышленников и проблемы «производственного искусства» / А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2020. – № 1-2. – С. 12-24.
66. Лаврентьева Е. А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа. /Е. А. Лаврентьева // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. – 2024. – № 1 (1). – [Электронный ресурс] URL: https://art-journal. hse. ru/issue-1-2024/ekaterina-lavrentieva_aleksandr-rodchenko-gustav-klucis-el-lisickij-prostranstvennyj-fotomontazh-kak-analog-sovremennyh-media (дата обращения 11. 03. 2025).
67. Лаврентьева, Е. А. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1. – С. 183-197.
68. Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.
69. Лаврентьева Е. А. Монтаж как язык будущего: из истории русского авангарда.

История визуальных открытий / Е. А. Лаврентьева, И. Ю. Чмырева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2024. – № 4-2. – С. 126-137.

70. Лаврентьева, Е. А. К вопросу о возникновении понятия «пикториальная фотография». Пикториальная фотография в России, основные этапы и пути развития / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 3-3.
71. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. – М.: Три квадрата, 2023. – 296 с.
72. Лисицкий Эль. Конструктор книги Эль Лисицкий: книга-альбом. /Эль Лисицкий. – М.: Фортуна ЭЛ, 2006. – 128 с.
73. Личманюк Н. Н. От коллажной иллюстрации к визуальному эксперименту: фотомультипликации А. Родченко в книге "Самозвери" / Н. Н. Личманюк // Новые идеи нового века: материалы международной научной конференции ФАД ТОГУ. – 2021. – Т. 3. – С. 146-156.
74. Логос: голос конструктивизма: Каталог выставки. – М.: Зотов-центр, 2023. – 340 с.
75. Мастеркова-Тупицына М. Густав Клуцис – пионер фотомонтажа // Революция в искусстве и новации в художественном образовании: Материалы Международной научной конференции памяти Александра Алексеевича Дубровина, ректора МГХПА им. С. Г. Строганова в 1999–2007 годах, Москва, 24 ноября 2017 года. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2017. – С. 128-139.
76. Мартынов М. Ю. Радикальный черный: к вопросу о семантике черного цвета в анархическом дискурсе / М. Ю. Мартынов // Слово. ру: балтийский акцент. – 2017. – Т. 8, № 4. – С. 41-55.
77. Маяковский В. В. Выступления на диспуте «Леф или блеф?» 23 марта 1927 г. / Публ. А. В. Февральского // Новое о Маяковском / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – С. 47–70. – (Лит. наследство; Т. 65). [Электронный ресурс] https://feb-web. ru/feb/litnas/texts/l65/m65-047-. htm (дата обращения 01. 10. 2024)

78. Маяковский В. В. Доклад «Левей Лефа», 29 сентября 1928 года. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/Выступления_по_газетным_отчетам_и_записям_современников_1918-1930_(Маяковский) (дата обращения: 22. 04. 2024).
79. Медведева О. П. Композиционные особенности социальных плакатов А. Родченко, Г. Клуциса, Л. Лисицкого / О. П. Медведева, А. А. Ефименко // Инновации в науке. – 2017. – № 8(69). – С. 11-14.
80. Моисеева А. Балконы: почему они у нас такие. / А. Моисеева. – М: Издательство Музей современного искусства «Гараж», 2023. –312 с.
81. Мохой-Надь Ласло. Живопись или фотография. – М.: Акционерное издательское общество «Огонек», 1929. – 87 с.
82. Мохой-Надь, Л. Telehor. Фотография, объективная форма зрения нашего времени. М.: Ад Маргинем пресс, 2014. – 88 с.
83. Новый ЛЕФ. – 1928. – № 3. – 47 с.
84. Новый ЛЕФ. – 1928. – № 6. – 47 с.
85. Новый ЛЕФ. – 1928. – № 8. – 45 с.
86. Новый ЛЕФ. – 1928. – № 9. – 47 с.
87. Пляка Н. А. Александр Родченко: конструктивизм как мировоззрение / Н. А. Пляка // Молодежь в науке и творчестве: Материалы международной научно-практической конференции обучающихся: сборник научных статей: в 2 частях, Гжель, 22 апреля 2015 года / Гжельский государственный университет. Том Часть 1. – Гжель: Гжельский государственный университет, 2015. – С. 229-231.
88. Позднесоветское искусство России. Проблемы художественного творчества: коллективная монография / Ю. Я. Герчук, О. Б. Дубова, А. Н. Иньшаков [и др.]; Российская академия художеств; Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств; отв. ред. А. Н. Иньшаков. – М.: Общество с ограниченной ответственностью "БуксМАрт", 2018. – 480 с.
89. Пэн Вэй. Адаптация русского авангарда в Китае в первой половине XX века: участники, события / Пэн Вэй, А. Г. Пушкарев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2023. – № 4-3. – С. 159-167.

90. Пэн Вэй. Вклад Лу Синя в распространение русского конструктивизма в Китае / В. Пэн, А. Г. Пушкарев // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века: Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – М.: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2024. – С. 288-291.
91. Пэн Вэй, Сюй Цзинчжу. Прагматика авангарда: Александр Родченко, ВХУТЕМАС и реализация производственного искусства. Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2025» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, Е.И. Зимакова. [Электронный ресурс] – М.: МАКС Пресс, 2025. ISBN 978-5-317-07418-0.
92. Репухова О. Ю. Карелия в мобилизационной политике Советского государства в 1920 - 1930-х гг : специальность 07. 00. 02 "Отечественная история" : диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук / Репухова Оксана Юрьевна, Саранск, Петрозаводский государственный университет, 2017. – 359 с.
93. Родченко А. М. Революция в фотографии. /А. М. Родченко. – М.: Издательство Мультимедийный комплекс актуальных искусств, Московский Дом фотографии. 2008. – 224 с.
94. Родченко А. М. Опыты для будущего. / А. М. Родченко. – М.: Издательство ГРАНТЬ, 1996. – 415 с.
95. Родченко А. М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. / А. М. Родченко. – М.: Издательство Советский художник, 1982. – 224 с.
96. Родченко В. А. Лаврентьев А. Н. Человек не может жить без чуда. / В. А. Родченко, А. Н. Лаврентьев. – М.: Издательство Сфера, 1994. – 303 с.
97. Родченко. А. М. Фотография – искусство. /А. М. Родченко. – М.: Интеррос. 2006. – 480 с.
98. Румянцева Д. А. Живописные эффекты в фотографии: русский пикториализм / Д. А. Румянцева // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. –

2017. – № 2. – С. 32-38.

99. Санькова А. Н., Романов А. Р., Володина Ю. С. История российского дизайна. Избранное 1917 – 2022 / А. Н. Санькова, А. Р. Романов, Ю. С. Володина. – М.: Московский музей дизайна, 2022. – 272 с.

100. Сартр Жан-Поль. Воображаемое. / Жан-Поль Сартр, пер. М. Бекетовой. – СПб: Наука, 2001. – 318 с.

101. Сидорина Е. В. Конструктивизм без берегов. / Е. В. Сидорина. – М.: Прогресс-Традиция, 2012. – 654 с.

102. Сидорина Е. В. Лики конструктивизма / Е. В. Сидорина // Искусствознание. – 2007. – № 3-4. – С. 425-466.

103. Сидорчук И. В., Ульянова С. Б. «Семью рабочего – в клуб»: Организация свободного времени семейных рабочих в контексте советской досуговой политики 1920-х – первой половины 1930-х гг. / И. В. Сидорчук, С. Б. Ульянова // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки», 2023. – Т. 10, № 4 (40). – С. 24 – 30.

104. Символизм в авангарде: [сборник] / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации, Комис. по изучению искусства авангарда 1910-1920-х годов; [редкол.: . . . Г. Ф. Коваленко (пред.) и др.]. – М.: Наука, 2003. – 448 с.

105. Советские двадцатые: Искусство, архитектура, фотография, кино / А. А. Бобриков, И. Д. Саблин, А. Н. Фоменко, Д. А. Поликарпова. – М.: Редакция журнала "Новое литературное обозрение", 2023. – 144 с.

106. Советское фото. — 1926. — № 2.

107. Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. Изд. стереотип. /В. Т. Стигнеев. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. – 392 с.

108. Струнова А. С. Переосмысление искусства в рамках советского авангарда / А. С. Струнова // Гуманитарные науки в современном вузе: вчера, сегодня, завтра: материалы IV международной научной конференции, Санкт-Петербург, 10 декабря 2021 года. Том 3. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский

государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2021. – С. 599-605.

109. Сюй Цзинчжу. Искусство инсталляции в цифровую эпоху: от традиционной инсталляции к цифровой интерактивной инсталляции / Сюй Цзинчжу // Медиаискусство - XXI век. Генезис, художественные программы, вопросы образования: Международная научно-практическая конференция, Москва, 01–03 ноября 2022 года. – М.: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2023. – С. 337-346.

110. Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии / Сюй Цзинчжу // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета – 2024. – №6. – С. 361-376.

111. Сюй Цзинчжу. Отличительные черты языка фотоавангарда. К вопросу о расширении границ данного понятия. / Сюй Цзинчжу, Е. А. Лаврентьева // Журнал «Искусство Евразии». – 2025. – № 4.

112. Сюй Цзинчжу. Пространственное напряжение фотографического языка Александра Родченко. / Сюй Цзинчжу // Международный форум аспирантов по искусствоведению Пекинского университета «Между и за пределами», Пекин, 01–03 сентября 2023 года. – Пекин: Пекинский университет, 2023. – С. 163-175.

113. Сюй Цзинчжу. Развитие традиционной китайской эстетики в области фотографии / Сюй Цзинчжу // ДИСК-2023: Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века", Москва, 14–17 ноября 2023 года. – М.: Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2023. – С. 251-253.

114. Сюй Цзинчжу. Синтез традиционного и современного: художественный язык фотографии Лан Цзиншаня / Сюй Цзинчжу // Международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна», Москва, 26–28 апреля 2023 года. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2024. – С. 422-429.

115. Сюй Цзинчжу. Традиционная живопись и мировоззрение Китая в контексте

фотоискусства 1930-х годов / Сюй Цзинчжу // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2024. – Т. 20, № 2. – С. 44-55.

116. Сюй, Ц. Трансформация фотографического языка: исследования феномена «подражание живописи фотографии» в агитационных плакатах СССР и Китая / Ц. Сюй, В. Пэн // IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025» , Москва, 24-25 июня 2025 года. – Москва: Департмент культуры города Москвы Московский Государственный музей «Дом Бурганова», Российская академия художеств, Российской государственной художественно- промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2025. – С. 98-99.

117. Сюй Цзинчжу. Фотографическая культура как отпечаток времени: Сравнительное исследование русского пикториализма и фотоискусства Лан Цзиньшаня / Сюй Цзинчжу // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2024. – № 1-2. – С. 356-364.

118. Сюй Цзинчжу. Художественное мышление А. М. Родченко в контексте образования в области цифрового медиаискусства в Китае / Сюй Цзинчжу, Е. А. Лаврентьева // Первый Российско-Китайский форум. Теория и практика художественного образования: вызовы современности, традиции и национальные школы XXI века: Коллективная монография по материалам международной научной конференции. – Москва: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С. Г. Строганова, 2024. – С. 367-369.

119. Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня / Ц. Сюй // СНК-2025: материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха, Москва, 17 марта – 23 апреля 2025 г. – Москва: Московский Политех, 2025. – С. 545–553.

120. Тихонова Ю. С. Конструирование агитационных нарративов методом фотомонтажа / Ю. С. Тихонова // Вестник Санкт-Петербургского

государственного университета технологии и дизайна. Серия 2: Искусствоведение. Филологические науки. – 2023. – № 1. – С. 56-63.

121. Тихонова Ю. С. Фотомонтаж и фотография: новые ракурсы в творчестве А. Родченко / Ю. С. Тихонова // Графический дизайн: традиции и инновации : Сборник научных трудов VIII Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 06–08 декабря 2023 года. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2023. – С. 89-108.

122. Устюгова Е. Н. Русский авангард 1920-х гг.: два пути схождения жизни и искусства / Е. Н. Устюгова // Известия Уральского федерального университета. Серия 3: Общественные науки. – 2019. – Т. 14, № 2(188). – С. 177-185.

123. Фоменко А. Н. Авангард и критика фотографии / А. Н. Фоменко // Вестник Томского государственного университета. – 2009. – № 329. – С. 73-76.

124. Фоменко А. Н. Две концепции монтажа у Эйзенштейна и эволюция советского авангарда 1920-1930-х годов / А. Н. Фоменко // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2022. – Т. 18, № 5. – С. 41-51.

125. Фоменко А. Н. Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фотография. – Санкт-Петербург: изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. – 374 с.

126. Фоменко А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства: специальность 17. 00. 06 "Техническая эстетика и дизайн»: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский гос. ун-т технологии и дизайна, 2009. – 401 с.

127. Фоменко А. Н. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства: монография / А. Н. Фоменко; Андрей Фоменко; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования "Санкт-Петербургский гос. ун-т технологии и дизайна". – Санкт-Петербург: СПГУТД, 2011. – 204 с.

128. Фоменко А. Н. Фотография: из истории эстетической адаптации медиума / А.

Н. Фоменко // Известия высших учебных заведений. Проблемы полиграфии и издательского дела. – 2009. – № 2. – С. 121-128.

129. Фоменко А. Н. Эстетика советского фотоавангарда 1920 -1930-х годов: специальность 09. 00. 04 "Эстетика": диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2006. – 208 с.

130. Фоменко А. Фотография: эстетическая адаптация / А. Фоменко // Искусство кино. – 2009. – № 3. – С. 87-94.

131. Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма. – М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. – 176 с.

132. Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920–1930. Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль. В 2 кн. /С. О. Хан-Магомедов. – М.: Ладья, 1995. – 488 с.

133. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. /С. О. Хан-Магомедов. – М.: Галарт, 1995. – 424 с.

134. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) / С. О. Хан-Магомедов; Российская акад. архитектуры и строит. наук (РААСН). – Москва: Архитектура-С, 2007. – 519 с.

135. Хан-Магомедов С. О. Густав Клуцис. / С. О. Хан-Магомедов. – М.: С. Э. Гордеев, 2011. – 159 с.

136. Чжао Акань. Воплощение стилистики гохуа в современных китайских видеоклипах / А. Чжао // Искусство и культура. – 2019. – № 1(33). – С. 32-36.

137. Чмырева И. Ю. Магическая сфера. Символ эпохи и атрибут пикториальной фотографии. Творчество американских фотографов-художников Анни Бригман, Кларенса Уайта, Джорджа Сиили, Алвина Кобурна и других / И. Ю. Чмырева // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Том III. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью "БуксМАрт", 2021. – С. 179-210.

138. Чмырева И. Ю. Фотоавангард 1920-х годов: школы, творческие судьбы, международные контакты / И. Ю. Чмырева // Баухауз и художественные школы

эпохи авангарда: Материалы международной конференции. Конференция посвящена 100-летию Баухауза, Москва, 17–19 апреля 2019 года. – Москва: Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, 2019. – С. 128-129.

139. Чмырева И. Ю. Художник в обстоятельствах. Творчество художника и фотографа Анатолия Садермана в контексте эпохи / И. Ю. Чмырева // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2018. – № 2-2. – С. 175-199.
140. Чмырева И. Ю. Эхо политических реалий в фотографии: опыт чтения страниц национальной истории в проектах арт-фотографов 1990-х-2010-х годов / И. Ю. Чмырева // Новое искусствознание. История, теория и философия искусства. – 2019. – № 4. – С. 52-59.
141. Чмырева И. Ю. Лексикон русской фотографии / И. Ю. Чмырева. – М.: Издательство Индрик, 2022. – 934 с.
142. Чмырева И. Ю. ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография. Век конструктивизма. 1920–2020 /под редакцией А.Н. Лаврентьева. — Москва: Русский мир, 2024. — С. 222–238
143. Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. / И. Ю. Чмырева. – М.: Издательство Индрик, 2016. – 551 с.
144. Шукуров Д. Л. Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века: Монография / Д. Л. Шукуров. – М.: Языки славянской культуры | Рукописные памятники Древней Руси, 2014. – 223 с.
145. Энциклопедия русского авангарда. Изобразительное искусство. Архитектура. Том 1. – М.: ООО "Глобал Эксперт энд Сервис Тим", 2013. – 528 с.
146. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура. Том 2. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. – 646 с.
147. Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура. Том 3, Книга 1. – М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013. – 426 с.
148. Якимович А. К. Кино против авангардизма? Об онтологичности

художественного языка / А. К. Якимович // Вестник ВГИК. – 2018. – № 2(36). – С. 8-26.

149. Янгфельдт Б. Ставка - жизнь. Владимир Маяковский и его круг / Б. Янгфельдт; Бенгт Янгфельдт; пер. со швед. Аси Лавруши и Бенгта Янгфельдта. – М.: Колибри, 2009.

Литература на китайском языке:

150. Бай Кунь. Белое пространство и его происхождение в китайской живописи. / Бай Кунь // Журнал «Шаньдунской академии искусств». – 2008. – №1. – С. 19-21. 白琨. 浅谈中国画的留白及其渊源. 济南：齐鲁艺苑（山东艺术学院学报）. 2008.（01):19-21.

151. Бао Кун. Почти сто лет произведениям без смысла. / Бао Кун //Журнал «Художественное обозрение». – 2004. – №6. – С. 37-45. 鲍昆. 雪月风花近百年. 北京：艺术评论. 2004（06):37-45.

152. Барт, Р. Camera Lucida: Размышления о фотографии. / Р. Барт, пер. Чжао Кэфэй. – Пекин: Издательство Ренминского университета Китая, 2011. – 180 с. 罗兰·巴特. 译者：赵克非. 明室：摄影札记. 北京：中国人民大学出版社. 2011-3. –180 p.

153. Беньямин В. Краткая история фотографии. / Вальтер Беньямин, пер. на кит. Сюй Цилин, Линь Чжимин. – Пекин: Пекинская ежедневная компания, 2022. – 176 с. 瓦尔特·本雅明. 译者：许绮玲, 林志明. 摄影小史. 北京：北京日报出版社. 2022-10. –176 p.

154. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. / Вальтер Беньямин, пер. на кит. Ван Цайюн. - Пекин: Китайская городская пресса, 2002. – 195 с. 瓦尔特·本雅明. 译者：王才勇. 机械复制时代的艺术作品. 北京：中国城市出版社. 2002-01. –195 p.

155. Ван Биньбинь. Лу Синь и современное китайское литературное выражение – об ограничениях лингвистической концепции Ван Цзэнци. / Ван Биньбинь. // Журнал «Дайджест по социальным наукам». – 2022. – №3. – С. 65-67. 王彬彬.

鲁迅与现代汉语文学表达—兼论汪曾祺语言观念的局限性. 上海：社会科学文摘, 2022（03):65-67.

156. Ван Вэй. Исследование особенностей коллекции произведений фотографического искусства Лан Цзиншаня. / Ван Вэй. – Ханчжоу: Ханчжоуский педагогический университет. 2008. – 55 с. 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究. 杭州：杭州师范大学. 2008. – 55 p.

157. Ван Гай, Ван Гао, Ван Ши. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. / Ван Гай, Ван Гао, Ван Ши. – Цзинань: Издательство изобразительных искусств Шаньдуна, 2016. - 1576 p. 王概, 王蓍, 王臬. 芥子园画传. 济南: 山东美术出版社. 2016. – 1576 p.

158. Ван Сюэбинь. Первая народная группа фотографов в современном Китае – Пекин, Гуанше. / Ван Сюэбинь. // Журнал «Пекинские архивы». – 2021. – №1. – С. 58-61. 王学斌. 近代中国第一个民间摄影团体—北京光社. 北京: 北京档案. 2021（01):58-61.

159. Ван Хунвэй. Интеллектуалы и национальные чувства, художественные идеалы У Гуаньчжуна и выбор обстоятельств. / Ван Хунвэй. – Пекин: Издательство университета Цинхуа. 2016. – 411 с. 王洪伟. 知识分子与民族情怀吴冠中的艺术理想及境遇抉择. 北京: 清华大学出版社. 2016. – 411 p.

160. Гао Юйцянь. Краткий анализ китайской живописи “Рассеянная перспектива". / Гао Юйцянь //Журнал «Мир живописи и каллиграфии». – 2021. – №5. – С. 88-89. 高玉倩. 浅析中国画“散点透视”. 合肥：书画世界. 2021（05):88-89.

161. Го Си. Записки о высокой сути лесов и потоков. / Го Си, перевод со старокитайского Ян Бо. – Пекин: Книжное собрание Чжунхуа, 2010. – 205 с. 郭熙（宋）. 译者杨伯. 林泉高致. 北京：中华书局. 2010. – 205 p.

162. Го Хунмэй. Русское авангардное искусство и его местные культурные ресурсы. / Го Хунмэй. – Пекин: Китайская академия искусств, 2004. – 53 с. 郭宏梅. 俄罗斯先锋派艺术及其本土文化资源. 北京：中国艺术研究院. 2004. – 53 p.

163. Гу Чжэн. История мировой фотографии. / Гу Чжэн. – Ханчжоу: Чжэцзян

Фотографик Пресс, 2005. – 175 с. 顾铮. 世界摄影史. 杭州: 浙江摄影出版社, 2005. – 175 p.

164. Гу Чжэн. История фотографии как новая дисциплина: история, текущая ситуация и размышления. / Гу Чжэн // Журнал «Литературоведение и искусствознание». – 2010. – №8. – С. 5-15. 顾铮. 作为新学科的摄影史: 历史、现状与反思. 北京：文艺研究,2010（08). P. 5-15.

165. Дин Биньсюань. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. / Дин Биньсюань. – Шанхай: Шанхайское пикториальное издательство, 1990. – 43 с. 丁彬萱. 摄影大师郎静山. 上海：上海画报出版社. 1990-3. – 43 p.

166. Дин Цзунсинь. Композитная фотография. / Дун Цзунсинь. – Ханчжоу: Чжэцзянская фотопресса, 1999. – 150 с. 丁遵新. 集锦摄影. 杭州：浙江摄影出版社. 1999-07. – 150 p.

167. Дун Лян. Исследование эстетических особенностей панорамной съемки Адамса, проведенное Лан Цзиншанем и Анселем: магистерская диссертация. / Дун Лян. – Тайюань: Тайюаньский технологический университет, 2014. – 52 с. 董良. 郎静山和安塞尔·亚当斯的风光摄影美学特征研究. 太原理工大学,2014. – 52 p.

168. Е Лан, Гу Чуньфань. Искусство и эстетика. / Е Лан, Гу Чуньфань. – Нанкин: Издательский дом Илинь, 2023. – 289 с. 叶朗, 顾春芳. 艺术与审美. 南京：译林出版社, 2023. – 289 p.

169. Зонтаг, С. О фотографии. / С. Зонтаг, пер. Хуан Цаньжань. – Шанхай: Издательство переводной литературы, 2018. – 216 с. 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 论摄影. 上海：译文出版社. 2018. –216 p.

170. Зонтаг, С. Смотрим на чуже страдания. / С. Зонтаг, пер. Хуан Цаньжань. – Шанхай: Издательство переводной литературы, 2018. – 152 с. 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 关于他人的痛苦. 上海：译文出版社. 2018. –152 p.

171. Кан Цзайхао. Вальтер Беньямин и медиа: зрелище современности. / Кан Цзайхао , пер. Сунь Ичжоу. – Пекин: Издательство Китайского университета

коммуникации, 2019. – 263 с. 康在镐. 译者孙一洲. 本雅明论媒介. 北京: 中国传媒大学出版社. 2019. – 263 p.

172. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. / Анри Картье-Брессон, пер. Чжао Синь. – Пекин: Китайская фотопресса, 2013. – 96 с. 亨利·卡蒂埃·布列松. 译者：赵欣. 思想的眼睛. 北京：中国摄影出版社. 07-2013. –96 p.

173. Кун Бинь. Исследование практики создания композитной фотографии на основе деконструктивизма. / Кун Бинь. – Цзинань: Технологический университет Цилу, 2024. – 107 с. 孔斌. 基于解构主义视角下的集锦摄影创作实践研究. 济南：齐鲁工业大学, 2024. – 107 p.

174. Лан Цзиншань. Композитная фотография / Лан Цзиншань //Китайская фотография. – 1990. – №4. – С. 5. 郎静山. 集锦照相. 中国摄影. 1990(4):5.

175. Лан Цзиншань. О “композитной фотографии”. / Лан Цзиншань. – Шанхай: авторская печать, 1941. 郎静山. 郎静山集锦照相概要. 上海：作者自印. １９４１.

176. Лан Цзиншань. Техники создания композитных изображений Лан Цзиншаня. /Лан Цзиншань. – Тайбэй: Комитет Китайской библиотеки в Тайбэе, 1958. – 68 с. 郎静山. 静山集锦作法. 台北：台北中华丛书委员会. 1958. – 68 p.

177. Лан Юйвэнь. Дом моего отца Лан Цзиншаня. / Лан Юйвэнь // Журнал «Век». – 2016. – № 01. – С. 49-51. 郎毓文. 父亲郎静山的家. 上海：世纪, 2016(01):49-51.

178. Ли Мэнци. Исследование рекламы в художественных журналах во времена Народной Республики (1925-1937). / Ли Мэнци. – Чанчунь: Цзилиньский университет, 2021. –145 с. 李梦琦. 民国时期艺术杂志广告研究（1925-1937）. 长春: 吉林大学. 2021. – 145 p.

179. Ли Сюэцун. Образы между поэзией и живописью: исследование стилевых особенностей коллекции фотографий Лан Цзиншаня. / Ли Сюэцун. – Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2018. – 52 с. 李雪聪. 诗画之间的影像：郎静山集锦摄影的风格特征研究. 南京：南京师范大学. 2018. – 52 p.

180. Ли Сяобо. Исследование локализации китайского фотоискусства в начале 20-го века. / Ли Сяобо. – Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2019. – 145 с. 李晓博. 二十世纪初中国摄影艺术本土化研究. 南京：南京师范大学学. 2019. – 145 p.

181. Ли Ян. Анализ искусства композиции видео кадра. / Ли Ян. // Журнал «Колыбель журналистов». – 2021. – №5. – С. – 163–164. 李扬. 电视摄影画面构图技巧分析. 沈阳：记者摇篮,2021(05):163-164.

182. Линь Лу. Сравнение фотографий Лан Цзиншаня с их западными аналогами. Предисловие к «Специальной выставке искусства фотографии Лан Цзиншаня». / Линь Лу. – Музей изобразительных искусств Китая, 2018. – [Электронный ресурс] URL: https://www. namoc. org/xwzx/zt/langjingshan/langjingshan5/langjingshan6/201405/t20140507_276687. htm (дата обращения 10. 09. 2024). 林路. 郎静山摄影与西方渊源之比较. 中国美术馆. “郎静山摄影艺术特展”前言. 2018. [电子资源: https://www. namoc. org/xwzx/zt/langjingshan/langjingshan5/langjingshan6/201405/t20140507_276687. htm]

183. Лю Баньнун. Баньнун о фотографии. / Лю Баньнун. – Шанхай: Книжный дом Каймин, 1928. – 54 с. 刘半农. 半农影谈. 上海：开明书店. 1928. – 54 p.

184. Ляо Синьтянь. Одухотворенный ритм в фотографии: повествовательные и эстетические проблемы фотографии Лан Цзиншаня. / Ляо Синьтянь // Тайваньское изобразительное искусство. – 2016. – С. 4-23 с. 廖新田. 气韵之用：郎静山摄影的集锦叙述与美学难题. 台中：台湾美术. 2016: 4-23.

185. Марголин, В. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь. 1917 – 1946 / В. Марголин, пер. на кит. яз. Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэн. – Пекин: Пекинский университет, 2018. – 340 с. 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. – 340 p.

186. Мохой-Надь Ласло. Видение в движении: основы нового Баухауза. / Ласло

Мохой-Надь, пер. на кит. Чжоу Бо, Чжу Чэнь, Ма Юнь. – Пекин: CITIC Пресс, 2016. – 357 с. 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 译者: 周博, 朱橙, 马芸. 运动中的视觉: 新包豪斯的基础. 北京:中信出版社, 2016. – 357 p.

187. Мохой-Надь Ласло. Живопись, фотография, фильм. / Ласло Мохой-Надь, пер. на кит. Чжан Яо. – Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2019. – 213 с. 拉兹洛·莫霍利-纳吉, 译者: 张耀. 绘画, 摄影, 电影. 重庆: 重庆大学出版社, 2019. – 213 p.

188. Мохой-Надь Ласло. Новые видения: дизайн, живопись, скульптура и архитектура Баухауза. / Ласло Мохой-Надь, пер. на кит. Лю Сяолу. – Чунцин: Издательство Чунцинского университета, 2014. – 336 с. 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 译者: 刘小路. 新视觉：包豪斯设计、绘画、雕塑与建筑. 重庆大学出版社, 2014. – 336 p.

189. Нань Нань. Исследование образа оленя в традиционном китайском изобразительном искусстве. / Нань Нань. – Сиань: Сианьская академия изящных искусств, 2014. – 29 с. 南楠. 中国传统造型艺术中鹿形象研究. 西安：西安美术学院, 2014. – 29 p.

190. Пань Ванли. Сознательное продолжение и современная трансформация традиционной литературной живописи - критика “Композитная фотография” Лан Цзиншаня. / Пань Ванли // Журнал Эстетическое образование. – 2023. – №14(01). – С. 85-93. 潘万里. 传统文人画学的自觉延续与现代转化——关于郎静山的“集锦摄影”批评之批评. 杭州：美育学刊. 2023,14(01):85-93.

191. Пань Ваньли. Конструирование современности в китайском фотоискусстве 1930-х годов: опытный анализ современного фотографического творчества шанхайского «Сообщество черно-белой фотографии». / Пань Ваньли //Журнал «Культура и литература современного Китая». – 2017. – №4. – С. 155-165. 潘万里. 20 世纪 30 年代中国摄影艺术的现代性建构—试析上海 “黑白影社 ”的现代摄影创作. 成都：现代中国文化与文学. 2017(04):155-165.

192. Пань Тяньшоу. Стилистические особенности традиционной китайской

живописи. / Пань Тяньшоу. – // «Изобразительное искусство». – 1978. – №6. – С. 16-36. 潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 上海: 美术. 1978. –16-36 p.

193. Пань Тяньшоу. Стилистические особенности традиционной китайской живописи. / Пань Тяньшоу. // Журнал «Изобразительное искусство». – 1978. – №6 – С. 16-36, 26-29. 潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 北京：美术,1978(06):16-36+26-29.

194. Пуавер М., Чжан Хуэй. Является ли фотография «образом»? / Мишель Пуавер, Чжан Хуэй // Журнал «Китайская фотография». – 2024. – №8. – С. 124-129. 米歇尔·普瓦韦尔,张慧. 摄影是“图像”吗？. 北京：中国摄影, 2024(08):124-129.

195. Розенблюм Наоми. Всемирной истории фотографии. / Наоми Розенблюм, пер. Бао Сяо, Тянь Цайся, У Сяолин. – Пекин: Китайская фотопресса, 1997. – 720 с. 内奥米-罗森布拉姆. 译者：包甦, 田彩霞, 吴晓凌. 世界摄影史. 北京：中国摄影. 1997. – 720 p.

196. Руйе, А. Фотография. Между документом и современным искусством. / Андре Руйе, пер. с фр. на кит. Юань Яньу. – Ханчжоу: Чжэцзянское фотографическое издательство, 2018. – 364 с. 安德烈·胡耶. 译者袁燕舞. 摄影：从文献到当代艺术. 杭州：浙江摄影出版社, 2018. – 364 p.

197. Се Ханьбин, Юй Юсюань. Модульные идеи в фотографии коллекции Лан Цзиншаня. / Се Ханьбин, Юй Юсюань // Журнал «Оценка искусства». – 2024. – №18. – С. 132-135. 解寒冰,余宥萱. 郎静山集锦摄影中的模件化构思. 西安：艺术品鉴. 2024（18):132-135.

198. Си Цзинчжи. История русского и советского искусства. / Си Цзинчжи. – Тяньцзинь: Тяньцзиньское народное издательство изобразительного искусства. 2000. – 511 с. 奚静之. 俄罗斯和苏联美术史. 天津：天津人民美术出版社. 2000. – 511 p.

199. Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии. / Син Цяньли. – Ханчжоу: Чжэцзянское издательство фотографии, 2020. – 263 с. 邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. –263p.

200. Сунь Цзяньлян. Надписи и печати в современной китайской живописи. / Сунь Цзяньлян. // Материалы третьего форума “Инновационное образование и точный менеджмент на высшем уровне”, посвященного теории образования и менеджменту в 2023 году (тема 1) – С. 592-565. 孙建亮. 当下中国绘画的题款与钤印. 2023 教育理论与管理第三届“创新教育与精准管理高峰论坛”论文集(专题1). Ed. . , 2023, 562-565.

201. Сюй Сицзин, Чэнь Ваньли. Пионер китайского фотоискусства. / Сюй Сицзин, Чэнь Ваньли // Журнал «Время и пространство китайского искусства». – 2015. – №6. – С. 26-37. 徐希景. 陈万里—中国摄影艺术的拓荒者. 北京: 中国艺术时空. 2015（06):26-37.

202. Сюй Цзинчжу. Документальность и авангард в творчестве Александра Родченко в контексте конструктивизма. //The Artists, 2025. – С. 14-16. 许靖珠. 构成主义语境下亚历山大·罗德琴科摄影的纪实与先锋. 艺术家. 2025（08):14-16.

203. Сюй Цзинчжу. Лияние пространственных экспериментов Эль Лисицкого на педагогику ВХУТЕМАСа //Международный онлайн симпозиум «От ВХУТЕМАСа к видению будущего». Китайская академией искусств, 2022. 许靖珠. 埃尔·李西斯基的空间探索对呼捷玛斯的教学影响.中国美术学院. 2022.

204. Сюй Цзинчжу. Механизмы языка в контексте нового видения: пространственные эксперименты Александра Родченко //Международный симпозиум «Монтаж: Иллюзия за иллюзией». Китайская академией искусств, 2025. 许靖珠. 新视觉背景下的语言机制：亚历山大·罗德钦科的空间探索. 国际会议（在线）“蒙太奇：以幻致幻”. 中国美术学院. 2025.

205. Сюй Цзинчжу. Серия «Линия» (произведения). China Publishing Journal. 2024. – № 11. – С. 80. 许靖珠.许靖珠作品[J].中国出版,2024(11):80.

206. Сяо Юншэн. Пиктории-Композит-Лан Цзиншань. / Сяо Юншэн. – Тайбэй: Лайон Арт Пресс, 2004. – 202 с. 萧永盛. 画意·集锦·郎静山. 台北：雄狮美术出版社. 2004. – 202 p.

207. Тан Ся. Исследование представления традиционных китайских культурных

символов в пикториальной фотографии. / Тан Ся. – Янчжоу: Янчжоуский университет, 2016. – 73 с. 汤霞. 画意摄影对中国传统文化符号的呈现研究. 扬州：扬州大学, 2016. – 73 p.

208. У Мэнцзе. Исследование элементов традиционной китайской культуры в портретной фотографии Лан Цзиншаня. / У Мэнцзе. – Сюйчжоу: Цзянсуский педагогический университет, 2018. – 62 с. 吴孟泽. 郎静山人像摄影的中国传统文化元素研究. 徐州：江苏师范大学, 2018. – 62 p.

209. Уэлсман Дж. Воображение пространства и времени. / Джерри Уэлсман, пер. коллектив Музея мирового искусства музейного комплекса «Памятник тысячелетия». – Пекин: Издательство China Photography, 2007. – 260 с. 杰利·尤期曼. 译者: 中华世纪坛世界艺术馆. 想象的时空. 北京: 中国摄影出版社. 2007. – 260 p.

210. Фу Яньпин. Исследование искусства композиции в кино и на телевидении. / Фу Яньпин // Журнал «Телевизионные технологии». – Нью-Йорк, 2022. – 46(01). – С. 88–92. 傅焱平. 影视摄影构图艺术应用探讨. 北京：电视技术,2022,46(01):88-92.

211. Фэн Сиюй. Исследование «Художественной фотографии», имитирующей живопись во времена Китайской Республики. / Фэн Сиюй. – Ханчжоу: Чжэцзянский педагогический университет, 2023. – 345 с. 冯思雨. 民国时期模仿绘画的“美术摄影”研究. 杭州：浙江师范大学. 2023. – 345 p.

212. Хань Инцзе. Анализ культурных символов, связанных с журавлями в традиционном китайском искусстве. / Хань Инцзе. // Журнал «Сто художников». – 2012. – №28(02). – С. 228-229. 韩英杰. 中国传统艺术中有关鹤的文化符号探析. 南京：艺术百家, 2012. 28(02):228-229.

213. Ху Чжичуань, Ма Юньцзэн, Чэнь Шэнь и др. История китайской фотографии: 1840–1937. / Ху Чжичуань, Ма Юньцзэн, Чэнь Шэнь, Цянь Чжанбяо, Пэн Юнсян. – Тайбэй: Издательство «Фотограф», 1990. – 342 с. 胡志川, 马运增, 陈申,钱章表, 彭永祥. 中国摄影史: 1840-1937. 台北: 摄影家出版社. 1990. –342 p.

214. Ху Юэ. Хуаше о фотографии. / Ху Юэ. – Шанхай: Университет Фудань, 2014. –126 с. 胡玥. “华社”论影. 上海: 复旦大学. 2014. – 126 p.

215. Хуан Цзинь. Даосская эстетика в фотографическом искусстве Лан Цзиншаня. / Хуан Цзинь // Журнал «Культурная индустрия». – 2023. – №19. – С. 163-165. 黄劲. 郎静山摄影艺术中的道家美学. 太原：文化产业. 2023. （19):163-165.

216. Цзинь Цюань. Интерпретация композитной фотографии Лан Цзиншаня в современном культурном контексте. /Цзин Цюань. // Журнал Нанкинского университета искусств (издание по искусству и дизайну). – 2005. – 3. – С. 40-42. 靳泉. 在当代文化语境下解读郎静山的集锦摄影. 南京：南京艺术学院学报（美术与设计版). 03-2005. P. 40-42.

217. Цинь Сяомин. Красота печати - завершающий штрих в создании каллиграфии. / Цинь Сяомин // Журнал «Образование в области каллиграфии». – 2024. – №3. – С. 8-13. 秦晓明. 钤印之美—书法创作的点睛之笔. 上海：书法教育, 2024(03):8-13.

218. Цю Фэн. Художественная революция и Движение за новую культуру. / Цю Фэн // Журнал «университета Ланьчжоу - издание по общественным наукам». – 2019. – №47(03). – С. 54-62. 邱锋. 美术革命与新文化运动. 兰州：兰州大学学报（社会科学版),2019,47（03):54-62.

219. Чжан Синь. За фотографией. / Чжан Синь. – Пекин: Издательство «Народная почта и телекоммуникации», 2017. – 349 с. 张欣. 留影的背后. 北京: 人民邮电出版社. 2017. –349p.

220. Чжан Яньюань. О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох. /Чжан Яньюань, пер. со старокитайского Шан Лянься, Шан Жун. – Пекин: Книжное собрание "Чжунхуа", 1985. – 675 с. 张彦远（唐）. 译者尚莲霞, 尚荣. 历代名画记. 北京：中华书局. 2023. – 675 p.

221. Чжоу У, Чжан Гуанжунь. Культурный рынок и Движение за новую культуру. / Чжоу У, Чжан Гуанжунь // Журнал «Исследования и противоречия». – 2017. – №11. – С. 129-136. 周武,张光润. 文化市场与新文化运动. 上海：探索与争

鸣,2017（11):129-136.

222. Чжуан Лин. Лан Цзиншань и современная китайская фотография. / Чжуан Лин. // Журнал «Китайская фотография». – 1990. – №4. – С. 11-12. 庄灵. 郎静山先生和近代中国摄影. 北京：中国摄影. 1990(4):11-12.

223. Чэн Ган. Биография Лан Цзиншаня. /Чэн Ган. – Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2012. – 169 с. 程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. – 169 p.

224. Чэнь Вэньсюань. Авангард и традиция: построение художественного языка Лан Цзиншаня в коллективной фотографии с разных исторических точек зрения. / Чэнь Вэньсюань. // Журнал «Круг искусств». – 2020. – №2. – С. 88-89. 陈文轩. 前卫与传统—多重历史视角下郎静山集锦摄影的话语建构形态. 南宁：美术界. – 88-89 p.

225. Чэнь Лихуа. Путь Чэнь Ваньли. / Чэнь Лихуа // Запретный город. – 2009. – №12. – С. 9-12. 陈丽华. 陈万里先生的道路. 北京：紫禁城. 2009（12):9-12

226. Чэнь Цзин. Размышления о "Наньлан Бэйчжане". / Чэнь Цзин. – Нанкин: Нанкинский педагогический университет, 2013. – 45 с. 陈璟. “南郎北张”之思考. 南京：南京师范大学. 2013. P14-15. – 45 p.

227. Чэнь Чантянь. О радикальных дискурсивных стратегиях реформаторов китайской живописи в период Движения за новую культуру. / Чэнь Чантянь. //Журнал «Изящные искусства». – 2017. – №6. – С. 104-107. 陈长田. 论新文化运动时期国画变革者的激进话语策略. 广州：美术学报,2017（06):104-107.

228. Чэнь Чиюй. Четвертое мая – Движение за новую культуру и сдвиг в популярности китайского искусства. / Чэнь Чиюй // Журнал «Изобразительное искусство». – 2019. – №1. – С. 6-11. 陈池瑜. 五四新文化运动与中国美术大众化转向. 北京：美术,2019（01):6-11.

229. Чэнь Шоу. «Наука» в движении за новую культуру и науку. / Чэнь Шоу // Журнал «Двадцать первый век». – 2007. – №104. – С. 57-68. 陈首. 新文化运动与科学化运动中的“科学”. 北京：二十一世纪. 2007 （104): 57-68.

230. Чэнь Шэнь. Мастер-фотограф Лан Цзиншань. / Чэнь Шэнь. – Нанкин: Китайская фотопресса, 2003. – 102 с. 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. – 102 p.

231. Чэнь Яцин. Красота белого пространства: «пустота» и «реальность» в китайской живописи. / Чэнь Яцин. // Журнал «Художественный взгляд». – 2024. – №14. – С. 4-6. 陈雅清. 留白之美：中国画中的“虚”与“实”. 天津：艺术大观. 2024（14):4-6.

232. Ша Фэй. Фотоколлекция Ша Фэя. - /Ша Фэй. – Пекин: Издательство Великая стена, 2005. –491 с. 沙飞. 沙飞摄影全集. 北京：长城出版社. – 491 p.

233. Шан Кэ. Исследование теории слияния китайской и зарубежной живописи. / Шан Кэ. – Нанкин: Нанкинская академия искусств, 2006. – 133 с. 尚可. 中外绘画融合论研究. 南京: 南京艺术学院, 2006. – 133 p.

234. Шэнь Сючжэнь. Краткий анализ искусства формы и принципов композиции в фотографии. / Шэнь Сючжэнь // Журнал «Научно-техническая информация». – 2011. – 7. – С. 453–464. 沈秀珍. 摄影构图的技术形态及原则浅探. 杭州：科技信息,2011(07):453-464.

235. Юань Синьи. Рассматривая тройственную художественную концепцию фотографии Лан Цзиншаня "Живописных рек и гор". / Юань Синьи // Журнал «Синь мэйюй». – 2023. – №4. – С. 16-18. 袁歆怡. 从《江山如画》看郎静山摄影作品的三重意境. 太原：新美域. 2023（04):16-18.

Литература на других иностранных языках:

236. Bowlt John Ellis. Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934. New York: Viking Press. 1976. – 360 p.

237. Bright S. S. Art Photography Now. New York: Aperture Publishers, 2005. – 240 p.

238. Bunnell Peter C. Pictorial Photography. // New Jersey: Record of the Art Museum, Princeton University. – 1992. – Vol. 51, no. 2. – 11 p.

239. Charrier P. Nojima Yasuzō's primitivist eye: ‘Nude’and ‘Natural’in early Japanese

art photography. / P. Charrier // Japanese Studies. – 2006. – 26(1). – pp. 47-68.

240. Crow T. Modernism and Mass Culture in the Visual Arts. Modern Art in the Common Culture. / Thomas Crow. – New Haven: Yale University Press, 1996. –246 p.

241. Draskoczy J. The Put' of Perekovka: Transforming Lives at Stalin's White Sea-Baltic Canal. / J. Draskoczy // The Russian Review, 2012. Vol. 71(1). – P. 30 – 48.

242. FILM UND FOTO: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Stuttgart, 1929 (Фильм и фото: Каталог выставки. – Штутгарт: Немецкий Веркбунд, 1929). – 80 p.

243. Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit. Stuttgart: F. Wedekind, 1929. – 98 p.

244. Foucault M., Binswanger L. Dream and Existence. / Michel Foucault, Ludwig Binswanger, translated by Forrest Williams and Jacob Needleman. – Seattle: Review of Existential Psychology & Psychiatry,1986. – 105 p.

245. Glebova A. 'No Longer an Image, Not Yet a Concept': Montage and the Failure to Cohere in Aleksandr Rodchenko's Gulag Photoessay. / A. Glebova // Art History. – 2019. – Vol. 42, Issue 2. – 361 p.

246. Gräff W. Es kommt der neue Fotograf!. Berlin: Verlag hermann reckendorf. 1929. - 126 p. (Графф В. Вот и новый фотограф! Берлин: издательство Герман Рекендорф. 1929)

247. Gray Camilla. The Russian Experiment in Art: 1863–1922. London: Thames & Hudson Ltd. 1962. – 324 p.

248. Groys Boris. Under Suspicion: A Phenomenology of Media. / trans. Carsten Strathausen. – New York: Columbia University Press, 2012. – 199 p.

249. Johnson J R. Pictures for the Taking: Margaret Bourke-White's Soviet Photographs in Magazines. / J. R. Johnson // The Journal of Modern Periodical Studies. – 2022. – 13(1). – pp. 1-42.

250. Khan-Magomedov. Selim O. Rodchenko: The Complete Work. / Selim O. Khan-Magomedov. – Massachusetts: MIT Press. 1987. – 303 p.

251. L'Enfant J. Dora Maar and the art of mystery. / Julie L'Enfant // Woman's Art Journal. – 1996. – 17(2). – pp. 15-20.

252. Lodder Christina. Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press,

1983. - 328 p.

253. Melim R. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais / R. A. Melim // Revista Crítica Cultural. – 2008. – 3(2). – pp. 29-31.

254. Moholy-Nagy Laszlo. Malerei, fotografie, film. / Laszlo Moholy-Nagy. – München: Albert Langen Verlag, 1927. – 140 p.

255. Moholy-Nagy Laszlo. Painting, Photography, Film. / Laszlo Moholy-Nagy, translated by Janet Seligman. – London: Lund Humphries, 1969. – 150 p.

256. Moholy-Nagy Laszlo. The new vision and abstract of an artist. / Laszlo Moholy-Nagy. - New-York: George Wittenborn, 1947. –92 p.

257. Nakayama I. Iwata Nakayama Portfolio 2010 / Iwata Nakayama. – Tokyo: Sei Nakayama, 2010. – 55 p.

258. Newton Julianne. The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality. / Julianne Newton. – Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. – 217p.

259. Noueshi, M. “Sprache und ‘reale welt'in der reportage.” / Mona Noueshi // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы, Russia, Higher Humanities Education, 2017. – 165-174 pp.

260. O’Connor F. V. Hans Namuth’s Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation / F. V. O’Connor // Art Journal. – 1979. – 39(1). – pp. 48-49.

261. Rancière J. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. / Jacques Rancière. Edited and translated by Gabriel Rockhill. – London: Bloomsbury Academic. 2013. – 121 p.

262. Strätling Susanne. "Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision". / Susanne Strätling // Central and Eastern European Literary Theory and the West / edited by Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff. – Berlin, Boston: De Gruyter, 2023. – pp. 930-936.

263. Wue R. China in the World: On Photography, Montages, and the Magic Lantern. / Roberta Wue // History of Photography. – 2017. – 41(2). – pp. 171-187.

264. Фудзимура Сатоми. Коллаж и фотомонтаж: от фотомонтажа на заре фотографии до восприятия коллажа в японской фотографии. / Фудзимура Сатоми

// Бюллетень Токийского столичного музея фотографии / под редакцией Токийского столичного музея фотографии. – 2007. – 6. – p. 27-38. 藤村里美. コラージュとフォトモンタージュ--写真黎明期のフォトモンタージュから日本の写真におけるコラージュの受容まで. 東京都写真美術館紀要/東京都写真美術館 編, 2007 (6). p27-38. 电子资源 [Электронный ресурс] URL: https://topmuseum. jp/contents/images/info/journal/kiyou_06/06. pdf (дата обращения 18. 09. 2024).

俄罗斯联邦科学和高等教育部
联邦国家预算内高等教育机构
"俄罗斯斯特罗加诺夫国立工艺美术大学"

手稿

许靖珠

亚历山大·罗德琴科与郎静山：20 世纪前 30 年苏联与中国在国家历史和社会文化政策背景下的摄影艺术实验性革新

学位论文

专业 5.10.3 艺术学(技术美学与设计）
学位论文艺术史候选人

第一卷

科学导师：
艺术史候选人
叶卡捷琳娜·亚历山大娜·拉夫连季耶娃

莫斯科 2026

目录

绪论 4
第一章 摄影作为 20 世纪前 1/3 半叶的专题传播手段：苏联与中国 35
1.1 1920-1930 年代苏联摄影在印刷设计和广告新任务背景下的发展特点 35
1.1.1 作为传播手段的摄影蒙太奇. 摄影蒙太奇在苏维埃俄国的历史. 平面中的摄影蒙太奇. 36
1.1.2. 报道摄影作为传播手段 41
1.2 1920-1930 年代中国摄影的最新发展趋势 53
1.2.1 1920-1930 年代及之前中国摄影的发展 53
1.2.2 摄影所扮演的角色及其使用方法 58
1.2.2.1 画意摄影 58
1.2.2.2 报刊广告 59
1.2.2.3 展览 60
本章小结 63
第二章 亚历山大·罗德琴科与郎静山: 作者艺术体系中的摄影 65
2.1 亚历山大·罗德琴科摄影之路 67
2.1.1 俄罗斯前卫运动构成主义中的的亚历山大·罗德琴科 67
2.1.1.1 绘画-空间结构实验-摄影 68
2.2 郎静山与新文化运动 87
2.2.1 中国新文化运动中的郎静山 90
2.2.1.1 从绘画到摄影 93
2.2.2 中国传统画的表征与郎静山摄影 99
2.2.2.1 影调与色彩特点 100
2.2.2.2 构图与透视 101

2.2.2.3 留白 105
第二章小结 107
第三章 前卫摄影的语言: 新摄影艺术的方法和实践 110
3.1 “新视觉”: 形成现实感知的新视角 110
3.1.1 “新视觉”一词. 拉斯洛-莫霍利-纳吉. 及其在塑造“新视觉”概念中的作用 111
3.1.2 “新视觉”意识体系中的俄罗斯和中国摄影 117
3.2 前卫摄影语言的显著特点: 扩展这一概念的边界问题 121
3.2.1“前卫摄影语言”的定义 122
3.2.2 前卫摄影语言的构成 130
3.2.2.1 角度 131
3.2.2.2 对角线框架结构 132
3.2.2.3 抽象摄影 134
3.2.2.4 集锦摄影 135
3.3 作为一种特殊“写作”体系的前卫摄影语言。摄影蒙太奇在前卫摄影语言中的地位和作用 136
3.3.1 罗德琴科的摄影蒙太奇 138
3.3.2 郎静山的集锦摄影 145
第三章小结 153
结论 157
一般性结论 161
参考文献 164

绪论

摄影作为一种图像制作技术，可以追溯到 1839 年。但确定这项发明在法国和英国大师之间的首创性是困难的——在法国，路易·达盖尔（1787-1851）与约瑟夫·尼埃普斯（1765-1833）合作，向世界介绍了达盖尔银版摄影，这是第一个实用的摄影技术，它能够在银板上固定图像。几乎与此同时，英国的威廉·塔尔博特（1800-1877）开发了卡罗型摄影过程，该过程在纸上创造了负片图像，从而能够从一个负片上多次复制照片。

俄罗斯和中国都在 19 世纪中期见证了摄影的出现，是他们的共同点之一，在这个时间点，他们都受到了摄影作为一种技术和艺术媒介的全球发展的影响，俄国的谢尔盖·列维茨基（Сергей Левицкий)（1819-1898)，和卡尔·贝加马斯科（Карл Бергамаско)（1830-1896) 等人开始研究这门艺术，谢尔盖·列维茨基于 1845 年在罗马制作了达盖尔版画 “俄罗斯艺术家群像”（图 1），卡尔·贝尔加马科于 1870-1890 年为帝国剧院的演员们制作了大量肖像（图 2-4）（纸质，银铂印刷）。

中国摄影的发展比俄罗斯的晚几年，黎芳[1]、宜昌影楼[2]留下清朝的珍贵映像；西方的影响是两国摄影的早期阶段的第二个相同点，俄罗斯和中国的摄影都受到了西方摄影家的影响，主要是英国和法国的摄影家引进了这种媒介，并在其发展中发挥了重要作用。

这是关于摄影作为记录现实的工具——一种技术和艺术工具的二元性。它既能保存现实的事实，又能塑造虚幻的 “艺术”形象。因此，摄影的发展方向是作为图像编目手段（文化、民族志、自然等材料的视觉描述）和艺术家的工具。

19 世纪中期，威廉·卡里克（1827-1878)将湿版火棉胶工艺带入俄罗斯，为摄影提供了更高的技术标准。他的《俄罗斯类型》（«Русские типы»）系列通过精准的构图与光影处理，记录了俄罗斯社会群体，摄影在此时不仅

[1] 黎芳（1838 年或 1839 年－1890 年 4 月 19 日）被称为是十九世纪最重要的中国摄影师之一。
[2] 宜昌影楼：于 1864 年 5 月 20 日开张，是上海最早的有确切创办日期的影楼或照相馆。

是一种新兴的技术手段，也逐渐成为文化记录的重要工具，这为后来的报道摄影奠定了基础；在中国，摄影常被用来记录自然景观、传统建筑以及民俗活动，托马斯·查尔德（1841-1898)的建筑构图强调几何美感和空间层次感，通过对称结构突出主体，如 1870 年代的《玉带桥》（图 5）启发了中国摄影师对摄影构图的进一步思考，费利斯·比托（1832-1909)在亚洲尝试对摄影的手工上色，这使中国摄影从黑白转向色彩表现，如 1870 年代的《古董店》（图 6）启发了中国摄影师对摄影艺术潜力的重新思考。19 世纪末 20 年代初，画意摄影在俄罗斯得到发展。亚历山大·格林伯格（Александр Гринберг）等摄影师试图通过构图和照明达到画意效果；在中国，从 19 世纪末开始，报道摄影因其纪实性而开始发展，到 1920 年代，画意摄影与中国传统文化相结合，成为主流。

1920 年代至 1930 年代是俄中两国社会、政治和文化变革的时代。正是在这一背景下，具有两国特色的摄影艺术创新语言得以形成和发展。

研究相关性

摄影与摄影蒙太奇是现代媒体项目的核心要素，这两类媒介在 1920-1930 经历了显著发展。正是在这一时期，摄影艺术作为一种新的传播手段、描述世界的工具及现实记录方式，确立了其基本准则。当时出现了“新视觉”（字面意思是“新光学”）这一术语，反映了 20 世纪前 30 年的世界观和摄影艺术创作任务的本质。

现代中国的媒体艺术以其高科技技术潜力而著称。为了准确构建现代媒体艺术的演变和起源的画面，显然有必要发现并全面研究 1920-1930 年代的艺术实验和创新，无论是在中国——在很大程度上发展于国家传统文化框架内，还是在俄罗斯——以其独特的先进贡献于摄影艺术的发展。这些发展的基础是俄罗斯前卫的形式主义遗产和新国家社会与意识形态任务的特点。发现中国摄影艺术创新实践的特点及其与西方发现的联系，尤其是

与 1920-1930 年代苏联摄影的经验的关系是重要的。

前卫——是一个传统上描述 1910-1920 年代在艺术和文化中实验时期的概念。作为一种年轻的技术艺术形式，摄影总是紧跟其他创作领域的艺术探索，并不可避免地被大胆创新的浪潮所涵盖。无论是在俄罗斯、中国还是整个欧洲，1920 年代和 1930 年代的摄影，“前卫”这一概念首先反映了那个时期大胆的创新和革命性的世界。

“前卫摄影，继承了 20 世纪前四分之一世纪艺术的创新性质，作为技术和理念艺术的实验发展，最终形成了其时代的世界观计划。[3]” 正是这种解释揭示了亚历山大·罗德琴科和郎静山（在俄罗斯也被称为 Лонг Чинсан）工作方法中不易察觉的相似之处，这两位摄影师的创作道路构成了本研究的基础，他们的遗产声明了苏俄和中国前卫摄影中的两种不同方法。他们的活动是在同一个时期（20 世纪前 3 分之 1）联合起来的。这些大师的作品，从对构图的实验到对光影的研究，共同形成了“前卫摄影语言”的概念，这是本研究的核心和统一主题。

需要指出，“前卫摄影语言”这一概念在广泛的范围内进行了考察，它不仅包括了表现形式上的视觉构成和技术手段的列举，还涉及了基于前卫摄影语言的沟通原则和方法的发现。同样重要的是，它还涉及了由罗德琴科和郎静山形成的一整套个体专业标准的研究。

因此，前卫摄影语言被定义为一种社会文化视觉价值系统，其载体是摄影师这一职业，他们能够利用自己的工具展现这一价值系统。通过摄影艺术展示社会现实的当前感知标准，即“有意识、有组织的生活”，这正是“当代艺术[4]”。在这种解释下，中心人物成为创造者——艺术家兼发明家。在这种情况下，前卫摄影语言呈现为一种由主动的理论和实践活动产生的个体沟通工具，它不仅在一般（集体）的社会政治背景下产生，也在主观的作

[3] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.

[4] 亚历山大·罗德琴科的口号

者世界观的背景下形成。通过个体与现实的关系的棱镜，前卫摄影语言的特征得以揭示和精确。此外，这是第一次在俄语实践中将摄影前卫放在中国摄影的语境中进行考察，并与苏联及西方的现代主义摄影师的思想相比较，这使得前卫摄影语言的超国籍性得以显现，同时也保持了国家文化的稳定可识别性的决定性元素。

在大多数研究者（斯捷涅耶夫、拉夫连季耶夫）看来，苏联摄影前卫作为一个概念与摄影现代主义是相同的。认为苏联摄影前卫是一种独立现象的研究者（图皮奇娜、拉夫连季耶夫）指出，“十月”小组摄影部成员的作品是摄影前卫的概括形象，这主要是因为该小组的组织者和领导者之一是罗德琴科，尽管他后来被开除出小组。

传统上，俄罗斯前卫摄影语言的视觉特征以及传播特点和方法具有以下特点：

构成主义和形式实验：许多摄影师使用强烈的几何线条、抽象的形状、新的角度、构图技术和蒙太奇来创造创新的艺术作品；

社会和政治：这时，摄影被用作宣传和记录国家社会变化的手段，摄影师们为杂志和报纸工作，记录了工业设施的建设、工人的生活、节日和集会，他们的作品被用来说明和记录事件，报道摄影由此发展；

尝试技术实验：俄罗斯的前卫摄影师们可以使用多重曝光、盐印、蒙太奇和其他创意技术来创作独特而令人惊叹的图像。

诗学与美：已经活跃一段时间了的画意主义在1920年代继续蓬勃发展，画意摄影师们努力创造视觉上类似绘画的照片，具有审美和艺术价值；

而同时代的中国，摄影的发展是缓慢的，但特点也逐渐鲜明起来：

实验性：这一时期的中国前卫摄影师们不断进行实验，试图摆脱传统的摄影惯例，他们探索创新技术和流程来表达他们的创造力和个性；

强调艺术表达：摄影师们的目标是超越单纯的记录，通过构图、灯光和视觉美学捕捉主题的本质，尤其是画意摄影，它专注于创造具有视觉吸

引力和艺术性的图像，通常从绘画等其他艺术形式中汲取灵感，着重强调摄影的艺术性；

东西方影响的融合：在那时，前卫摄影师们试图将东西方两种传统的元素融入他们的作品中，将中国传统美学与现代西方技术和理念相融合，这种融合产生了一种独特的视觉语言，既反映了文化遗产，也反映了当代的观点；

社会现实与政治： 摄影师们专注于捕捉日常生活中的条件和斗争，强调社会不平等、贫困、劳工问题，他们旨在通过照片提高人们的认识，倡导社会变革，同 1920 年代的俄罗斯一样，报道摄影在中国开始发展。

研究新颖性

在论文中，首次全面分析了 1930 年代的俄罗斯和中国摄影，以及两国摄影语言的形式和特点。在当代艺术学领域，尚不存在将世界摄影前卫经验（尤其是苏联和中国）结合起来的研究。

在本研究中，“前卫摄影语言”被视为一种特殊现象，它既具有集体的、超国家的特征，也具有个体的特征（安德烈·福缅科的工作将摄影前卫视为生产艺术的一部分，并将摄影放在时间的社会语境中，从而设置了不同的优先级）。为了探讨艺术技巧的交流并评估苏联摄影前卫美学对 1920-1930 年代中国摄影艺术的影响程度，需要将“前卫摄影语言”概念单独出来，同时赋予摄影前卫在视觉文化中的全球现象地位。摄影前卫被视为一个基于光学和感知的概念，这一点得到了“新视觉”（拉斯洛·莫霍伊-纳吉、弗兰茨·罗赫、维尔纳·格拉夫等）支持者的声明。

“前卫摄影语言”这一概念目前没有明确的界限（尤其是在 20 世纪上半叶中国摄影史的背景下），虽然它传统上涵盖了欧洲和苏联现代主义摄影师的激进实验：视角、构图对角线、抽象摄影（最大程度地接近拍摄对象，物体的非物质化，拍摄物体的纹理细节）、摄影蒙太奇。然而，在同一时期的 1920-1930 年代，画意摄影作为一种独立的摄影艺术方向仍然是当前的，

它从激进的前卫学派的技巧集中借鉴了某些特点（例如角度）。现代主义摄影师通过其识别的美学作为一种特殊的表达手段，将其叠加在自己的视觉系统之上，这在亚历山大·罗德琴科的《马戏团》系列摄影（1937-1940年拍摄）中表现得尤为明显，他在其中使用了柔和绘画风格的“塔姆巴”镜头。另一个类似的例子是郎静山的摄影（1930 年《金波泛筏》），这些作品遵循欧洲和俄罗斯摄影前卫的构图原则，同时也呼应了画意摄影的美学。关于“苏联摄影前卫”概念的解释不一致，伊琳娜·尤里耶芙娜·奇米列娃在《呼捷玛斯和构建摄影》一书中指出：“苏俄摄影前卫包括有不同原因和前提的形成方向；同时，摄影前卫不能仅归结为表达那些倡导统一新意识形态的作者们的摄影[5]”

因此，作为一种复杂和多面的摄影艺术方向，画意摄影不仅限于特定的拍摄美学和主题内容，也可以被视为摄影前卫的一支流派。在这种情况下，画意摄影也应被定义为一种图像处理方法（创造一种“烟雾”效果），这种方法被“叠加”在传统摄影前卫的构图手法之上——拍摄的角度和框架的对角线构造。

值得注意的是，在一个艺术家的创作中，其经验涵盖了 20 世纪激进和创新的几十年，例如亚历山大·罗德琴科或郎静山，这项研究的关键人物，我们可以观察到从彻底的现代主义手法到细腻描绘的画意摄影作品的广泛表现手段。这样的观察使我们得出结论，如果依据个人特性来定义，摄影前卫的概念包含了更广泛的形象艺术手段，并且不仅是集体的，还是作者的价值系统，是一种从创作者到观众个别传播的方法。

亚历山大·罗德琴科和郎静山的作品是 1920-1930 年代俄罗斯和中国摄影前卫的典型代表。研究和比较他们的工作方法，发现其相似之处和差异具有重大的科学价值，因为这有助于阐明俄罗斯和中国摄影的发展。目前在中国，尚无关于亚历山大·罗德琴科的全面研究，而在俄罗斯，郎静山几

[5] Чмырева И. Ю. ВХУТЕМАС и конструктивистская фотография. Век конструктивизма. По материалам Всероссийской научной конференции. М., Русский мир, 2021. С.223.

乎是未知的。同一时期的艺术家和摄影师，如埃尔·利西茨基、安德烈耶夫·尼古拉伊、刘半农和张大千，在各自国家的摄影和艺术史上是极其重要的人物，但他们在国外鲜有研究。

论文中专门针对中国摄影的章节，首次在俄罗斯艺术学中研究了郎静山的创作，这位摄影革新者开始使用中国古典绘画和书法技巧作为摄影的表达手段。论文分析了中国摄影的理念基础和情感，考虑到中国的艺术传统。研究摄影如何自 1840 年代以来在中国发展成为一种媒介，哪些群体首先进入摄影领域，以及这些过程的原因和背景，这对中国及中国对俄罗斯构造主义和前卫艺术的研究具有特殊意义。

文献综述

本研究课题涉及大量有关 20 世纪前 30 年俄罗斯和中国摄影史和理论、艺术史和文化史的文献，这些文献系统归纳如下：

1.摄影史方面

在 《世界摄影史》[6]（1984 年英文版，1997 年中译本）中，内奥米·罗森布拉姆（Naomi Rosenblum)在探究理念传播的过程中，描述了摄影这门艺术所扮演的各种角色的同时，介绍了各摄影流派的分类与发展，对流派的诞生做了详尽的分析；

在**俄罗斯摄影史**中，伊琳娜·尤里耶芙娜·奇米列娃（Ирина Юрьевна Чмырева）的 《俄罗斯摄影史文集》[7] （2016)， 作者对于俄罗斯摄影历史发展进行了深入的研究和分析，包括俄罗斯摄影发展的各个阶段和时期，主要摄影师和摄影运动的研究，以及俄罗斯摄影史上的关键时刻和事件，它还涉及各种摄影流派，包括肖像、风景、纪实等； 奇米列娃的另一部文集《俄罗斯摄影词典》[8] （2022), 描述了从 20 世纪到 21 世纪初，作者所

6 内奥米-罗森布拉姆. 译者：包甦, 田彩霞, 吴晓凌.世界摄影史. 北京：中国摄影. 1997. — 720 p.
7 Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. — 551 с.
8 Чмырева И. Ю. Лексикон русской фотографии./ Чмырева Ирина Юрьевна.– Москва: Издательство Индрик, 2022.

接触的一些俄罗斯摄影师和他们的作品风格，包括今天仍然有名的和几乎已经被世人遗忘的。

在有关**中国摄影史**的出版物中，以下作者和出版物最具代表性：

作家、诗人刘半农在《半农谈影》[9] （1928) 中中研究了中国传统的意境美学[10]和摄影之间的关系，本书论证了摄影不是单纯的复制粘贴，而是它本身就是一门艺术，这门艺术也不是仅仅停留在技术层面，作者认为中国摄影师创作的艺术作品，应该具有一定的本土化特征；

复旦大学教授、著名摄影艺术评论家顾铮的论文《作为新学科的摄影史:历史、现状与反思》[11] （2010)，从传统摄影史的书写开始，到跨学科摄影研究视野下的摄影史研究，添加了对待中国关于摄影史的研究等多角度的看法，分析涉及中国摄影在形成与发展过程中与其他专业或学科产生的相互关系，并思考了有关中国摄影史研究的现状与未来发展，提出了“为促进摄影史在中国高校学科建制中的确立，应把摄影史有机组合进“通识教育”之中，使之获得生长发育的土壤。”的观点。

2.摄影美学

这里有两个最重要的问题——摄影进入 “艺术殿堂”的事实，以及评论家和摄影师本身对摄影的美学和艺术任务的理解。应该指出的是，这一过程是与摄影作为一种技术手段和摄影师工具的发展同步进行的。摄影学会（最古老的学会之一是 1853 年成立的英国皇家摄影学会，1894 年在莫斯科成立的俄罗斯摄影学会）及其活动——组织展览、出版资料、发行期刊发挥了特殊作用。

由于本研究的时间框架主要涵盖 1920 年代至 1930 年代，因此亚历山大·罗德琴科和郎静山同时代的研究成果尤其引人关注。在苏联，1920 年代

— 934 c.

[9] 刘半农．半农影谈．上海：开明书店. 1928.04（第二版). P.13.

[10] 刘半农在他的文章中使用了 “意境 ”一词。“意境 ”是中国诗学和美学的特有术语，在俄语中没有明确的对应词。“意境 ”与 “艺术境界 ”相关，在那里，美处于统治地位，作者的感觉和思想与周围世界的客观形象相统一。“意境” 一词有多种译法，如 “思想空间”、“意念空间”（柏拉图意义上的 ”“意念”）、“艺术理想”、“意境领域”“艺术范围”、“艺术世界”。

[11] 顾铮. 作为新学科的摄影史:历史、现状与反思. 北京：文艺研究,2010（08). P.5-15.

后半期和 1930 年代早期发表摄影评论文章的主要刊物是《苏联摄影》、《苏联电影》和《新摄影》杂志。值得一提的作者有沃尔科夫·兰尼特（Л.Волков-Ланнит）、奥西普·布里克（О.Брик）、维塔利·热姆丘兹尼（В.Жемчужный）、鲍里斯·库什纳（Б.Кушнер）、米哈伊尔·考夫曼（М.Кауфман）。

瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）是最早将摄影作为一种流通的艺术形式进行美学鉴别的人之一。他在《机械复制时代的艺术作品》[12]（1936 年英文版，2022 年中文译本）一文中论述了技术革命在当代所孵化的新的艺术样式 — 机械复制艺术，本雅明从制造技术的角度，阐述了古典艺术与当代艺术的区别：机械复制技术制造了“世界上所有事物看起来都一样”的效果，使古典艺术失去了历史感和唯一性，导致了古典艺术的消逝，这样的理论改变了摄影艺术早期的“复制”观念，同样在本雅明的《摄影小史》[13]（1931 年英文版，2022 年中文译本）等文献，在西方摄影艺术发展的最初几年，都为之后摄影艺术的发展指明了道路，为 20 世纪提供了巨大的思考空间；罗兰·巴特（Roland Barthes）和苏珊·桑塔格（Susan Sontag）的教科书式作品是了解当今摄影作为一种艺术形式的特殊样本，在《明室》[14]（1980 年法文版，2003 年中文译本）中，罗兰·巴特对摄影的思考经历了从符号学到现象学的转变，从而使用了大量现象学的知识来分析摄影，其重点不是谈论摄影的技巧，而是以照片为中心，分析摄影师、被摄影者以及观看者之间所具有的区别与联系；苏姗桑塔格对摄影作为一门艺术提出了较为深度的见解，她的《论摄影》[15]（1977 年英文版，2018 年中文译本）对于摄影这门艺术的本质进行了包括历史、道德等角度等不同角度的阐述，此外，作者还基于摄影现实性对摄影作出了一系列深层次的探讨；另

[12] 瓦尔特·本雅明. 译者：王才勇. 机械复制时代的艺术作品. 北京：中国城市出版社. 2002-01. —195 p.
[13] 瓦尔特·本雅明. 译者：许绮玲，林志明. 摄影小史. 北京：北京日报出版社. 2022-10. —176 p.
[14] 罗兰·巴特. 译者：赵克非. 明室：摄影札记. 北京：中国人民大学出版社. 2011-3. —180 p.
[15] 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 论摄影. 上海：译文出版社. 2018. —216 p.

有出版物《关于他人的痛苦》[16] （2003 年英文版，2018 年中文译本），聚焦于战地摄影，探讨影像反映出的人的痛苦与观者之间的关系。

摄影师亨利·卡蒂埃-布列松（ Henri Cartier-Bresson）的出版物同样具有重要意义，他见证了摄影作为一种特殊艺术形式的发展，这种艺术形式在捕捉现实的同时也改变了现实。 在《想象的现实》[17] （1999 年英文版，2013 年中文译本) 中，作者把摄影比作捕捉稍纵即逝的现实，描述了摄影师本人的旅行，如在俄罗斯、中国、古巴等，分析了摄影的美学、其他艺术形式对摄影的影响以及视觉艺术之间的互动。

苏珊·布莱特（Susan Bright）的 《今天的艺术摄影》（2005）[18],从肖像、风景、叙事、物体、时尚、档和城市这七个摄影类型探讨了摄影师的不同主题、风格和方法，并思考了为什么摄影师会被某些主题所吸引，以及将他们的拍摄手法与个人的记忆、时间、身份和政治等方面结合。值得注意的是，布莱特所探讨的摄影流派的特殊性正是在本研究所关注的 1920-1930 年代发展起来的。

3.摄影师亚历山大·罗德琴科相关研究

最早的研究之一是摄影史学家、与他同时代的 沃尔科夫·兰尼特（Л.Ф. Волков-Ланнит）所着的《亚历山大·罗德琴科》（1968）一书；在《罗德琴科的视角》（1992 ）一书中，罗德琴科的孙子拉夫连季耶夫（А.Н. Лаврентьев）从当时的文化和社会政治角度详细研究了大师摄影方法的形成问题，该书分析了罗德琴科创新的摄影构图技巧以及对苏联摄影的影响； 《亚历山大·罗德琴科与瓦拉瓦拉·斯捷潘诺娃：苏联书籍艺术大师》[19] （1989), 附有罗德琴科和斯捷潘诺娃作品的插图，展示了摄影作为一种传播手段在 1920-1930 年代（其次是 1940 年代）文化中的作用，并分析了罗德琴科和斯捷潘诺娃在摄影蒙太奇技术的基础上，在艺术和设计中使用的创造性概

16 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 关于他人的痛苦. 上海：译文出版社. 2018. —152 p.
17 亨利·卡蒂埃·布列松. 译者：赵欣. 思想的眼睛.北京：中国摄影出版社. 07-2013. —96 p.
18 Bright S. S. Art Photography Now. New York: Aperture Publishers, 2005. — 240 p.
19 Лаврентьев А.Н. Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского книжного искусства, Москва: Издательство: книга.1989. — 158 с.

念和创新方法；最近的出版物 《亚历山大·罗德琴科——摄影即艺术》[20]（2006), 附有拉夫连季耶夫的多篇文章，其中探讨了大师从摄影蒙太奇到“罗德琴科学派”现象本身的创作道路，总结了他在摄影领域的经验和优先事项；摄影集《罗德琴科——摄影革命》[21] （2008), 包含罗德琴科的文字、他的生平纪事和拉夫连季耶夫的文章“亚历山大-罗德琴科：俄罗斯摄影前卫艺术的开端”，图文资料分为以下几个部分：摄影蒙太奇、罗德琴科的圈子、实验和角度、摄影报道、体育和马戏团； 摄影集《罗德琴科：1920-1930》[22] （2021) 是卢米埃尔兄弟摄影中心出版的苏联摄影大师系列丛书之一，该书介绍了罗德琴科的经典作品（1996 年，罗德琴科的继承人根据罗德琴科 1957 年在卢米埃兄弟摄影中心举办的首次遗作展，重印了由斯捷潘诺娃编写的大师作品集）。该版本配有 拉夫连季耶娃（Е.А.Лаврентьева）的介绍性文章和拉夫连季耶夫对照片的评论，其中详细描述了图像的历史及其技术参数（相机、镜头）。

在中文出版物中，《设计：为乌托邦而奋斗》[23] （1997 年英文版，2018 年中文译本）. 作者维克多·马格林（Victor Margolin）以罗德琴科、埃尔·利西茨基和莫霍利-纳吉这三位构成主义大师为例，对他们的创作与艺术实验进行多方位的分析，借由对他们的艺术和设计的理念和各自国家彼时的状况，审视了这三位艺术家如何在平面设计、展览设计、建筑设计、摄影和教育等领域，用自己的设计与艺术创作思想体系来参与对于社会的贡献，最大程度地彰显艺术与设计的功能性。

罗德琴科自己的文字——日记、书信，在研究中发挥了特殊作用， 1927 年出版的《新列夫》中发表的有关摄影艺术的文章，最初于 1982 年出版[24]，

[20] Александр Родченко. Фотография – искусство. – Москва: Интеррос. 2006. — 480 с.
[21] Александр Родченко. Революция в фотографии. – Москва: Издательство Мультимедийный комплекс актуальных искусств, Московский Дом фотографии. 2008. — 224 с.
[22] Карисалова Елена, Григорьева-Литвинская Наталья, Лаврентьева Екатерина. Александр Родченко. 1920 - 1930. Москва: Издательство Центр фотографии им. братьев Люмьер, 2021. — 136 с.
[23] 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. — 340 p.
[24] Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. Москва: Издательство Советкий художник, 1982. — 224 с.

1966 年以《为未来而实验》[25]为主题再版，并附有补充材料；此外，通过瓦拉瓦拉·斯捷潘诺娃的日记，我们还可以看到亚历山大·罗德琴科作为摄影师和艺术家的成长过程（斯捷潘诺娃保存了档案记录，确定了某些主题的拍摄日期，并为罗德琴科的底片制作了目录）。 斯捷潘诺娃的日记以《人的生活不能没有奇迹》（1994)[26] 为主题出版，由瓦拉瓦拉·罗德琴科（B. A. Родченко）和拉夫连季耶夫编辑。

4. 郎静山相关研究

由作者于上海自印的《集锦摄影》（1941)[27] 中包含郎静山的集锦摄影创作初期的作品，郎静山首次在理论上将“集锦摄影”与传统的摄影形式在概念的本质上进行区分，提出“集锦”这个概念。《静山集锦作法》（1958)[28] ，也是郎静山本人所作的一部介绍集锦摄影最为详尽和完整的著作，结合 1930 年代的作品，对集锦摄影做了总结性介绍，其内容包含了集锦照片的制作方法、技术、作品的程序图解示范等，并论述集锦摄影与谢赫六法的关系[29]，在 《在当代文化语境下解读郎静山的集锦摄影》 （2005)[30] 中，作者靳泉详细得论述了郎静山的集锦摄影观念，对其作品的创作背景、观念、对于中国的民族情感和文化风格等进行 了深入分析，深入探究了郎的作品和中国传统意境美学之间的关系和相同点；除此之外，丁彬萱的 《摄影大师郎静山》[31]（1990)；浙江摄影出版社出版的由丁遵新所编的《集锦摄影》[32] （1999) ；萧永盛编著的《画意·集锦·郎静山》[33]（2004)以及程刚编写的《郎静山传》[34]（2012) 。 这四本论著都以颇为相似的视角，以时间为主线，人生经历为主导进行编写，从郎静山的家世、从业、成名以及

[25] Родченко А.М. Опыты для будущего. Москва: Издательство ГРАНТЬ, 1996. — 415 с.
[26] Родченко В.А. , Лаврентьев А.Н. Человек не может жить без чуда, Москва: Издательство Сфера, 1994. — 330 с.
[27] 郎静山. 郎静山集锦照相概要. 上海：作者自印. １９４１.
[28] 郎静山. 静山集锦作法. 台北：台北中华丛书委员会. 1958. — 68 p.
[29] 谢赫是 5 世纪著名的画家和绘画理论家，他提出了 “六法”，即传统绘画的原则（或评价作品质量的标准），为后世的艺术家、评论家和中国画爱好者提供了指导。
[30] 靳泉．在当代文化语境下解读郎静山的集锦摄影．南京：南京艺术学院学报（美术与设计版). 03-2005. P.40-42.
[31] 丁彬萱．摄影大师郎静山．上海：上海画报出版社. 1990-3. — 43 p.
[32] 丁遵新．集锦摄影．杭州：浙江摄影出版社. 1999-07. — 150 p.
[33] 萧永盛. 画意·集锦·郎静山. 台北：雄狮美术出版社. 2004. — 202 p.
[34] 程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. — 169 p.

移居等多个阶段围绕着郎静山摄影生涯的历史发展进行阐述，并附有其经典代表作品，且较为直观地解读其作品；

《摄影大师郎静山》[35]（2003), 由中国摄影出版社编著，其中收录了陈申的论文《郎静山与集锦摄影》，对郎静山的集锦摄影提出新的观点，开拓了新空间，为郎静山的摄影艺术的研究增添了一定的贡献，此论文首次以新的视角谈论郎静山的作品，从生活和创作两个方面对郎静山作品进行论述，其中将郎静山的作品分为写实摄影、纸底作品、肖像摄影、裸体作品、现代摄影作品以及集锦摄影六个类型进行详细说明以横向维度对郎静山的作品进行概括总结。

5.俄罗斯前卫派历史研究

俄罗斯前卫派领域的作品，包括俄罗斯和外国作者的作品，在本研究中具有五方面的重要意义：

第一，俄罗斯前卫艺术的特殊性，尤其是构成主义的特殊性对研究具有重要意义；第二，对生产艺术概念的引申（艺术成为周围生活和日常生活的一部分，改变生活，促进社会重组，教育新人，而这一部分在摄影艺术中得到了反映）；第三，摄影蒙太奇作为一种传播手段、一种鼓动手段，通过摄影图像对社会产生影响，成为摄影艺术实际发展趋势的 “衍生物”，是对摄影任务的审美和社会政治理解；第四，俄罗斯近期展览的目录和概念发挥了特殊作用，展示了对摄影前卫遗产的现代理解；第五，俄罗斯研究人员和外国研究人员对俄罗斯前卫艺术认识的差异，这可以通过分析英国和中国作家的出版物来了解。

依次分析以上五个方面：

俄罗斯前卫艺术和构成主义的特点尤其体现在以下出版物中：埃琳娜·西多利娜（Елена Сидорина)的《没有海岸的构成主义》（2012) [36]由四个部分组成，每个部分侧重于构成主义的不同方面和主题。西多丽娜所指出，

[35] 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. — 102 p.
[36] Сидорина Е. Конструктивизм без берегов. Москва: Прогресс-Традиция, 2012. — 654 с.

构成主义是一种具有革命根源的多层面现象，它不断适应变化，强调与生活哲学的联系。其主要理论概念，如构造、质地和建筑，反映了艺术的实用取向及其与生产和社会生活的结合，力图克服纯粹的唯美主义，转而追求功能性。西多利娜认为，俄罗斯宗教哲学，特别是索洛维约夫（Соловьёв)、别尔嘉耶夫（Бердяев)和布尔加科夫（Булгаков)的思想，对构成主义的影响是显而易见的，构成主义努力将精神与物质相结合，将艺术视为一种创造性的力量。弗拉基米尔·塔特林（Владимир Татлин)、阿列克谢·甘（Алексей Ган)、乔治·雅库洛夫（Георгий Якулов)和瓦拉瓦拉·斯捷潘诺娃（Варвара Степанова)等构成主义运动重要人物的贡献，对构成主义的发展及其向建筑、设计和戏剧领域的渗透产生了重大影响，凸显了构成主义作为一个开放系统影响各艺术领域的重要性；

伊琳娜·阿齐兹扬（Ирина Азизян)的文章发表在《前卫艺术中的象征主义》（2003）[37] 重点阐述了俄罗斯前卫艺术的总体特征及其与象征主义的联系。阿齐兹扬指出，俄罗斯前卫派延续了象征主义的传统，优先考虑直觉和无意识，以创造新的艺术形式。这一运动还寻求通过艺术再现生活，积极利用古老的民间传统。阿齐兹扬认为，俄罗斯前卫艺术的一个重要方面是强调形式，这将其与构成主义联系起来，并强调了对艺术结构基础的兴趣。作者认为，向构成主义的过渡包括彻底改造世界的思想，这体现在马列维奇的建筑概念中，如塔特林的建筑和塔，象征着一种新的物质现实和功能性艺术。作者的结论是，俄罗斯前卫艺术与西方前卫艺术的不同之处在于其乌托邦主义和理想主义，其中就包括象征主义遗留下来的艺术使命。

在研究俄罗斯前卫派和构成主义的过程中，《俄罗斯前卫派百科全书:美术.建筑》（2013)[38] 由瓦西里·拉基廷（Василий Ракитин)和安德烈·萨拉

[37] Азизян И. А. Символистские истоки авангарда. Символ в поэтике авангарда // Символизм в авангарде / Отв. ред., сост. Г. Ф. Коваленко. — М.: Наука （издательство), 2003 （Серия: Искусство авангарда 1910—1920-х годов). — С.23-33.

[38] Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / Авторы-составители В. И. Ракитин,

比亚诺夫（Андрей Сарабьянов)编著，成为研究俄罗斯前卫艺术的必要资料。该书将“前卫”一词与立体未来主义、至上主义、左派艺术、非客观艺术和构成主义联系在一起。这些运动为分析艺术形式和思想的转变提供了一个理论框架，是理解它们对 20 世纪早期社会和文化进程的影响的关键。百科全书将 “构成主义”解释为艺术与技术和功能的结合，强调创造反映当代社会和技术发展的建筑和物品。这也是俄罗斯艺术中的前卫运动不同于其他国家前卫运动的原因之一——前者与革命性的社会和政治变革密切相关。

生产艺术的概念的典型体现在谢尔盖· 汗-马戈梅多夫（Сергей Хан-Магомедов)的作品中，他撰写了大量书籍和文章，其中许多已成为研究俄罗斯和苏联现代主义的基础。在他的《苏联设计前卫》（1995）[39]一书中，他将生产艺术解释为 20 世纪初文化和艺术实践中的一种全新现象。它起源于艺术与工业的交叉点，试图填补美学与大规模生产之间的空白。作者强调，生产艺术的形成是对当时社会秩序的一种回应，在社会主义社会的条件下，不仅需要创造出功利性的物品，还需要通过它们来教育人们一种新的审美趣味。从 1920 年代开始，生产艺术在新的日常生活的形成中发挥了重要作用，是苏联文化政策的组成部分，体现了通过设计对环境产生全面影响的思想，是宣传和思想教育的工具，体现了集体主义和社会主义进步的价值观；此外，汗-马戈梅多夫还着有第一本介绍呼捷玛斯的专著——《呼捷玛斯. 1920-1930 年国家高等艺术和技术学校。建筑.木材.金属.陶瓷.图形 绘画.雕塑.纺织品》（1995）[40]，作者指出，生产艺术理念在呼捷玛斯中旨在重新思考艺术家的角色，艺术家不仅是物品的设计者，还是物品的 “组织者”，重点是为大众创造实用、易用的物品。这一趋势被视为社会变革的工具，而不仅仅是一种艺术表现形式。生产艺术渗透到了呼捷玛斯的课程中，尤其是在纺织、金属加工和木工等专业，设计与美学原则相

А. Д. Сарабьянов; Научный редактор А. Д. Сарабьянов. — М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013.

[39] Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна. — М.: Галарт, 1995. – 424 с.

[40] Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. Высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920—1930. Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль. В 2 кн.— М.: Ладья, 1995. – 488 с.

结合。学生和教师之间的互动促进了对新形式和新材料的探索，以满足工业社会的需求。然而，该书也指出了这种方法存在的问题，包括“生产主义者”与架上艺术支持者之间的内部冲突，这些争论反映了艺术目标和功利目标之间潜在的矛盾，这种矛盾无法完全解决，最终削弱了生产艺术的地位，阻碍了其进一步发展。

亚历山大·拉夫连季耶夫的文章 《呼捷玛斯陶瓷学院：志同道合者的创作环境与 》（2020)[41] 就“生产艺术”问题探讨了呼捷玛斯陶瓷学院如何通过标准化和功能设计展示“生产艺术”的概念。文章介绍了学生们结合实用主义和美学进行的几何实验。独特的杂志 “Nashgaz”（«Нашгаз»）使用了摄影蒙太奇和拼贴，对生产艺术的理念进行了批判和概念化，将讽刺和视觉语言实验相结合。

摄影蒙太奇作为传播、鼓动和通过影像影响社会的手段，在苏联摄影蒙太奇的直接创作者的出版物中有所体现，1931 年古斯塔夫·克鲁西斯在“十月”协会的论文集《空间艺术战线上的阶级斗争》中，刊登了文章《摄影蒙太奇作为新型宣传艺术》。

列夫·库列绍夫（Льв Кулешов）是“库列绍夫效应”的概念的提出者。他的观点对电影蒙太奇和摄影蒙太奇的发展都产生了重大影响。文章《蒙太奇》[42]（1922) 具有很大的分析价值，它揭示了摄影蒙太奇不仅作为一种技术手段，而且作为一种深刻的心理和社会工具的潜力。库列绍夫的文章强调了摄影蒙太奇作为一种传播手段的力量，它可以创造复杂的场景并影响观众的感知，蒙太奇可以操纵时间和空间，将单个镜头组合成一个完整的场景，使画面更有说服力，情感更丰富。库列绍夫展示了蒙太奇如何通过创造不存在的地点和事件来改变现实，而观众却将其视为真实，这项研

[41] Лаврентьев А. Н. Керамический факультет ВХУТЕМАСа: творческая среда единомышленников и проблемы «производственного искусства» / А. Н. Лаврентьев // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2020. – № 1-2. – С. 12-24.
[42] Кулешов Л. В. Монтаж. Кино-фот №3, 1922. С.11-12.

究揭示了摄影蒙太奇的可能性，它不仅是一种艺术工具，也是鼓动和影响公众意识形态的有力手段。

库列绍夫的另一部理论著作是《电影艺术（我的经验）》（1929)[43] 既可被视为技术实践指南，也可视为文化分析论著。该书是最早系统阐述蒙太奇理论的著作之一，作者将蒙太奇定义为电影摄影的核心表现手段。库列绍夫认为，蒙太奇塑造了观众对场景内容和情感色彩的独特感知，他描述了一些实验实例，证明观众通过画面的上下文组织赋予画面意义，并认为蒙太奇是创造新现实的过程，强调其独立于单个画面的质量，库列绍夫还强调了模特、真实物体和动作的作用，它们增强了真实性的效果，并要求电影制作者根据观众的感知分析，以有意义的方式组织他们的素材，捍卫电影与戏剧以及传统艺术之间的区别，提供了一种基于现实和蒙太奇技术的独特电影语言，电影蒙太奇和摄影蒙太奇对彼此有着直接的影响。

在当代俄罗斯研究者中，安德烈·福缅科（Андрей Фоменко）及其著作《蒙太奇、实录、史诗：生产运动与摄影》（2007）[44], 作者将前卫摄影描述为 “生产艺术 ”的一个组成部分，指出了在摄影基础上形成的美学模式（照片蒙太奇、快照、照片系列、照片风景），并将它们与生产艺术联系起来进行了研究。他考察了摄影作为一种艺术媒介的发展，并描述了前卫摄影师对摄影的重新诠释，他们在摄影中看到了传统艺术无法触及的描绘现实的方式。

亚历山大·拉夫连季耶夫在 《构成主义实验室》（2000）[45] 探讨了构成主义对 1920 年代平面设计以及呼捷玛斯教育实践的影响。关于摄影蒙太奇的部分强调了它在苏联设计发展中的关键作用，将这种方法作为艺术家的重要工具加以介绍，因此该部分适用于教材。 拉夫连季耶娃的文章 《亚历山大·罗德琴科、古斯塔夫·克鲁西斯、埃尔-利西茨基：空间摄影蒙太奇

[43] Кулешов Л. В. Искусство кино （Мой опыт). М.: Теа-кинопечать, 1929. – 153 с.
[44] Фоменко А. Н. Монтаж, фактография, эпос : производственное движение и фотография. Санкт-Петербург : изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. – 374 с.
[45] Лаврентьев А. Н. Лаборатория конструктивизма: Опыты графического моделирования: Учебно-методическое пособие по истории графического дизайна. Москва: Грант, 2000. – 256 с.

作为当代媒体的一种模拟形式》（2024)[46] 将 1920-1930 年代确立的摄影蒙太奇原则与当前的多媒体实践进行了类比。

汗-马戈梅多夫所着的古斯塔夫·克鲁西斯的传记 «Густав Клуцис»[47]（2011), 通过一个特定艺术家-发明家的例子，分析了摄影融入构成主义意识形态的方式。克鲁西斯将技术创新与艺术解决方案相结合，创造出深深植根于当时政治背景的强大视觉隐喻；

英国艺术史学家唐·阿德斯（Dona Ades）的著作在这一板块中发挥了特殊作用，作者从 1970 年代前半期开始收集相关资料。该书以欧洲摄影蒙太奇的发展为背景，展示了苏联摄影蒙太奇。唐·阿德斯的研究是 1970 年代英国文化特殊潮流的一部分，这股潮流是在年轻人的抗议情绪浪潮中兴起的（苏联革命文化美学被理解为反对世界专制政治斗争的同义词）。 在《摄影蒙太奇》（1976 年英文初版，2023 年俄文译本）[48], 探讨了摄影蒙太奇作为艺术创新和社会政治工具的双重作用。该研究追溯了摄影蒙太奇从早期摄影实验到在达达、构成主义和超现实主义等运动中占据重要地位的发展历程。阿德斯强调了其技术的多样性及其颠覆性批判的能力，尤其是在政治宣传方面；

近年展览的目录和概念反映了前卫艺术的深远影响及其在当代专题文化发展背景下的重新诠释：展览“标志：构成主义的声音”（2023)[49]以其独特的展示方式吸引了观众，并具有重要的研究价值。展览采用了包括宣传海报、电影片名和广播在内的展览方案，重构了历史背景。策展人展示了各种形式的文字和语言，既有视觉的，也有听觉的，与 1920-1930 年代的意识形态相呼应，同时还展示了俄罗斯未来主义者在 1910 年代中期在书籍中的经历，摄影蒙太奇也作为一种视觉语言形式出现在展览中，这是一种创

[46] Журнал ВШЭ по искусству и дизайну, № 1 （1) 2024. https://art-journal.hse.ru/issue-1-2024/ekaterina-lavrentieva_aleksandr-rodchenko-gustav-klucis-el-lisickij-prostranstvennyj-fotomontazh-kak-analog-sovremennyh-media

[47] Хан-Магомедов С.О. Густав Клуцис. М.: С.Э.Гордеев, 2011. – 159 с.

[48] Дон Адес. Перевод Наталья Решетова. Монтаж. М: Ад Маргинем пресс. 2023. – 232 с.

[49] Логос: голос конструктивизма : Каталог выставки. – Москва : Зотов-центр, 2023. – 340 с.

造视觉叙事的方法。这些元素将过去与现在联系在一起，强调了构成主义作为一种适用于艺术、政治和媒体的通用语言的重要性。正如策展人在展览《标志：构成主义的声音》（2023 年）的目录中写道的那样，构成主义“历经政治乌托邦和从工业文化向后工业文化的过渡，对我们来说仍然是美学和政治可能性统一地平线上的一条细线[50]”。

展览“亚历山大·罗德琴科及其圈子”构成世界. 空间之梦”（2019）[51] 专著收录了编辑人员（拉夫连季耶夫和拉夫连季耶娃）的多篇文章，讨论了罗德琴科艺术和设计的基本原则，如线条、色彩和空间的运用，以及这些元素在前卫派运动和罗德琴科作品的特定领域——艺术、设计和建筑中发挥的作用。值得注意的是，这些素材并不是根据作品的流派分组，而是根据关键的构成（结构）元素、统一的方法——线条、平面、圆形、空间处理。因此，这些部分包含了罗德琴科的相似绘画、平面作品、设计物品和摄影作品，展示了设计方法的统一性和普遍性，从而表明了摄影在罗德琴科创作体系中的地位。它是促进艺术创新观点的思想结晶，直观地展示了非标准视角（角度）如何改变现实形象，并提供了解决问题的独特方法。

以下用**英文和中文出版的著作**是外国研究人员了解俄罗斯前卫派历史的一个因素。英国艺术史学家卡米拉·格雷（Camilla Gray），她为 20 世纪 60 年代俄罗斯前卫艺术的普及做出了贡献。她的著作《伟大的实验：1863-1922 年的俄罗斯艺术》（1962 年英文版）[52]第一本关于俄罗斯前卫艺术的大型出版物。作者通过对 1863-1922 年间俄罗斯艺术的研究，揭示了这场运动在社会动荡和艺术创新推动下的演变过程。他强调了艺术的社会功利性与抽象性之间的双重性，分析了传统与现代主义之间的互动关系。该书深入探讨了革命变革时代的俄罗斯艺术家如何将民族主义与国际主义相结合。卡米

[50] От кураторов. Каталог выставки «Логос/голос конструктивизма». М.: Центр Зотов, 2023. С.7

[51] К. Н. Гаврилин, М. М. Зиновеева, С. В. Курасов А. Н. Лаврентьев, Е. А. Лаврентьева, Н. Н. Федянина. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. Москва: МГХПА им. С. Г. Строганова. 2019. – 215 с.

[52] Камилла Грей. Великий эксперимент : Русское искусство 1863-1922. Лондон: Thames & Hudson Ltd. 1962. — 324 с.

拉-格雷的这本书在 1970-1980 年代成为苏联艺术史学家专业圈子的案头书，现已翻译成俄文（V-A-C Press, 2024)。

约翰·布尔特（John Boult）将文献（艺术家文章）翻译成英文并出版，他与卡米拉·格雷一样，是最早在 1960 年代撰写有关前卫艺术的文章并向西方读者介绍这一运动的英语作家之一。他的《俄罗斯前卫艺术：理论与批评 1902-1934》（1976 年英文版）[53] 本书全面收集了 20 世纪初俄罗斯前卫派的重要文献和理论，探讨了艺术与革命之间的关系。该书研究了象征主义、至上主义、新边缘主义和构成主义等运动，收录了马列维奇、塔特林、罗德琴科等人的文章和宣言。他的著作《形式的逃逸：二十世纪早期的俄罗斯艺术》以俄文出版[54];

克里斯蒂娜·洛德（Christina Lodder）专门研究俄罗斯构成主义和前卫艺术，撰写了大量有关该主题的英文文章和书籍，为西方了解俄罗斯现代主义艺术的发展做出了贡献。 在《俄罗斯构成主义》（1983 年英文版）[55] 中，她探讨了 1917 年后俄罗斯前卫艺术的转变，重点是摒弃个人主义艺术，转而支持工业和集体生产，洛德关注革命社会中关于生产性艺术的争论，为理解前卫艺术作为对社会变革的意识形态和物质回应的创新思想提供了一个概念框架。

在中国作者中，奚静之应被特别提及 – 专注俄罗斯和苏联艺术史以及十月革命后的前卫艺术的研究，她为中国的俄罗斯艺术史研究奠定了基础。《俄罗斯苏联美术史》（2000 中文版）[56] 从社会历史视角系统梳理了俄罗斯与苏联美术的演变过程。书中不仅详述了从巡回画派到前卫派艺术的兴起与发展，还深入探讨了社会主义现实主义的确立及其艺术特征。作者特别关注美术创作与社会政治、文化环境的互动，揭示了俄罗斯美术在民族

[53] Боулт Джон Эллис. Русское искусство авангарда: теория и критика 1902-1934. Нью-Йорк: Викинг Пресс. 1976. — 360 с.
[54] Боулт Джон Эллис. Бегство форм: русское искусство начала XX века в 2-х томах. Москва: Глобал Эксперт энд Сервис Тим. 2023. — 920 с.
[55] Кристина Лоддер. Русский конструктивизм. Нью-Хейвен: Издательство Йельского университета, 1983. С.328.
[56] 奚静之. 俄罗斯和苏联美术史. 天津：天津人民美术出版社. 2000. — 511 p.

性与现代性之间的动态关系，为理解苏俄美术在 20 世纪世界美术中的独特地位提供了重要学术依据。

郭宏梅的论文《俄罗斯前卫派艺术及其本土文化资源》（2004 中文版）[57] 探讨了前卫派艺术与俄罗斯本土文化间的联系。论文从前卫派与西欧现代艺术及苏维埃政权的关系切入，重点分析东正教圣像画与民间艺术传统对前卫派的影响，为理解前卫派艺术的民族性和现代性提供了全新视角。

6.中国绘画相关研究

对于中国和俄罗斯学者来说，这一部分最重要的著作是王概的著作《芥子园画论》（1679-1818 гг.)[58] 。该著作由不同时代的许多作者创作，几个世纪以来，他们都在其中加入了自己的观点，但不是主观臆断（这是西欧艺术的惯常做法），而是根据 “特殊-总体 ”原则。揭示了中国传统艺术的深奥内涵和主要美学范畴，以及民族绘画流派的特殊性。

《中国传统绘画的风格特点》（1978)[59]的作者潘天寿本身就是中国传统绘画的艺术家，文章从形式、材料、用笔等方面，总结了中国传统绘画的七个特点以及中国画独特的透视特点，文末展示了潘天寿本人的国画作品；俄罗斯研究者 娜杰日达·阿纳托利耶芙娜·维诺格拉多娃（Надежда Анатольевна Виноградова) 在他的《中国山水画》[60]（1972) 一书展示了中国传统的山水画的例子，并从表现手法、寓意和人与自然的关系方面详细分析了中国传统山水画的技术与表现形式。

7.画意摄影相关研究

国立特列季亚科夫画廊出版了画册《摄影师尼古拉·安德烈耶夫——画意主义大师》[61]（2021) 包含了 2021 年在特列季亚科夫举办的同名展览，

[57] 郭宏梅.俄罗斯先锋派艺术及其本土文化资源. 北京：中国艺术研究院. 2004. — 53 p.
[58] Ван Гай, Переводчик: Евгения Владимировна Завадская. Слово о живописи из сада с горчичное зерно. М.: Наука, 1969. — 518 с.
[59] 潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 上海: 美术. 1978. —16-36 p.
[60] Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. Москва: Изобразительное искусство, 1972. — 160 с.
[61] Государственная Третьяковская галерея. Фотограф Николай Андреев. Мастер пикториализма. Москва: 2021. — 176 с.

展示了 1920-1930 年代最重要的画意摄影师之一尼古拉·安德烈耶夫（Николай Андреев）的摄影作品以及制作工艺，同时描述了他在俄罗斯和国际摄影展览上的成就； 《安静的抵抗——1900-1930 年代俄罗斯画意摄影》（2005)[62]，是莫斯科多媒体艺术博物馆的在 2010 年的同名展览的出版物，其中包含阿列克谢·马祖林（Алексей Мазурин）、亚历山大·格林伯格（Александр Гринберг）、尤里·埃列明（Юри Еремин）、瓦西里·乌利京（Васили Улитин）和亚历山大·罗德琴科（Александра Родченко)的摄影作品，文字部分描述了俄罗斯画意摄影的发展以及这个方向在 1930 年代遇到的困境；《画意摄影对中国传统文化符号的呈现研究》[63]（2016) 中，中国研究者汤霞以中国传统文化符号为切入点，通过举例 14 幅中国早期摄影师如李国盛、陈复礼、郎静山等人的作品进行分析，以解构方式从不同视角分析画意摄影对于中国传统文化符号的表现。

8. “新视觉”美学相关研究以及前卫摄影语言特性的阐述

弗朗茨·罗赫（Franz Roch）的《摄影眼》、 莫霍利-纳吉（laszlo moholy nagy）的《绘画摄影电影》、 维尔纳-格拉夫（Werner Graff ）的《新摄影师来了！》 — 是摄影前卫派形成过程的直接见证者和参与者们的出版物，这些研究对 “新视觉”概念的形成具有重要意义。在《摄影眼》（1929)[64] 中德国评论家和摄影师弗朗茨·罗赫挑选了 76 幅图片，作为摄影 “新视觉”、新视觉文化、新媒体、新传播原则的范例，并讨论了摄影在 1920 年代的意义。

在《绘画摄影电影》（1925 年德文版，1929 俄文译本）[65] ，莫霍利-纳吉展示了 “新视觉”的核心理念，即在现代技术背景下重新定义视觉艺术，强调摄影的机械精度和独特的光学效果。在新视觉的背景下，作者提出了

[62] Каталог выставки. Мультимедийный комплекс актуальных искусств. Тихое сопротивление: русский пикториализм 1900–1930-х гг. — Москва, 2007. — 192 с.
[63] 汤霞. 画意摄影对中国传统文化符号的呈现研究. 扬州：扬州大学, 2016. — 73 p.
64 Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit. Stuttgart: F. Wedekind, 1929. — 98 c.
[65] Ласло Мохой-Надь. Живопись или фотография. Москва: Акционерное издательское общество «Огонек». 1929. — 87 с.

一个领域划分：绘画侧重于色彩构造，而摄影侧重于表现性。讨论了动感形式和机械复制作品的前景，以及技术对感知和视觉艺术审美功能的影响。

在摄影册《新摄影师来了！》（1929 年德文版） [66]维尔纳-格拉夫出版这本书是为了配合 “电影与摄影”展览（斯图加特，1929）。该书主张重新定位摄影视角，摒弃以往应用的图像取景和摄影机定位的惯例。作者引用了其他艺术家的作品以及自己的实验作为例子；

《电影与摄影》 （1929 年德文版）[67] 在斯图加特举办的 “新视觉”展览是一次重要的展览，其图录包括多篇分析技术和发展的文章。重点放在扩展视觉语言的实验上，并以新颖、创新的方式展现现实。强调摄影和电影是独立的艺术形式。维尔托夫（Вертов)和爱森斯坦等人的理论认为，电影是社会和文化变革的一种手段；

安德烈·福缅科的论文《1920-1930 年代苏联前卫摄影美学》（2006) [68] 该书研究了 1920-1930 年代的苏联前卫派摄影艺术，将其视为艺术向生产和功利功能过渡并融入社会主义建设的工具。研究的重点是摄影蒙太奇、快照和摄影系列，它们可以记录和改变现实。前卫摄影成为一种宣传和启蒙媒介，反映了艺术机械化与社会变革之间的辩证关系。

拉夫连季耶娃的文章《亚历山大·罗德琴科：“相机镜头——社会主义社会中文化人的瞳孔”》（2025) [69] 在 “新视觉”的概念内，描述了罗德琴科视觉系统和他摄影实验的关键方面。 阿弗里亚诺娃（О.Н. Аверьянова）的论文《现代主义摄影师曼·雷：从表象实验到艺术品牌》（2021）[70] 通过曼·雷的作品审视了现代主义背景下摄影的变革，强调了摄影作为媒体艺术的作用，还分析了摄影如何超越单纯的记录而成为一种文化身份的工具。

---

[66] Графф В. Вот и новый фотограф!. Берлин: издательство Герман Рекендорф. 1929. — 126 с.

[67] Фильм и фото: Каталог выставки. – Штутгарт: Немецкий Веркбунд, 1929. — 80 с.

[68] Фоменко, А. Н. Эстетика советского фотоавангарда 1920 -1930-х годов : специальность 09.00.04 "Эстетика" : диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2006. – 208 с.

[69]

[70] Аверьянова, О. Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду : специальность 17.00.04 "Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура" : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Аверьянова Ольга Николаевна, 2021. – 598 с.

研究目的

旨在 1920-1930 年代俄中两国不同的社会政治和文化背景下，全面研究以亚历山大·罗德琴科和郎静山为代表的中俄两国创新摄影艺术，并通过分析和比较两位具体作者的创作技巧和方法，进而确定俄中两国前卫摄影语言的特殊性。为了实现这一目标，制定了以下**任务：**

1. 揭示苏联与中国摄影艺术在视觉传播体系与印刷媒介发展进程中的演变路径及其方向特征。

2. 以亚历山大·罗德琴科与郎静山的创作为个案，阐明作者个人艺术体系在前卫摄影语言形成过程中的关键作用。

3. 立足苏联与中国的社会文化语境，界定前卫摄影语言的核心表现手法，并在技术实验与艺术实验并行的原则基础上拓展该概念的理论边界。

研究对象

1920-1930 年代摄影前卫的艺术语言（以亚历山大·罗德琴科和郎静山的作品为例）。

研究主题

前卫摄影语言技巧体系的特点，其形成的社会历史和文化学因素。1920-1930 年代俄罗斯和中国摄影艺术发展的特点。

研究地理范围

以俄罗斯和中国为主，间接涉及德国或日本。

研究时间框架

主要集中在 1920-1930 年代的摄影，但也包括对研究对象有影响的古代艺术或其他艺术运动的时代。

研究理论意义

本项研究扩展了涉及 20 世纪前 30 年（直到 1930 年代末）摄影史及基于摄影蒙太奇在苏联俄罗斯和中国社会文化发展背景下形成的新视觉传达语言的研究范围。在俄语艺术学领域中，首次将“前卫摄影语言”概念置于苏联和中国 20 世纪前 30 年摄影关系的背景下进行分析。这样的研究角度有助于通过引入郎静山的摄影遗产这一对俄语艺术学而言的新材料，来拓展该概念的边界，从而确认这一概念的普遍性，并在前卫摄影语言中识别出带有对特定文化国家价值的特定特征。

研究实践意义

该研究的成果旨在成为摄影艺术实践课和讲座的基础，成为平面设计和当代艺术领域各种教育课程中专案实践、摄影或平面实验的起点。也可用筹备专题摄影展览，该主题具有理论教学的价值，研究材料可被纳入学术学科的工作计划，在教育过程中，材料还可用于准备俄罗斯和中国的文化和摄影艺术的讲座、专门课程、研讨会时。

研究方法基础

为了研究此主题，使用了复杂的综合研究方法，将一般研究法、特殊研究法结合，具体有以下几种：

1） 比较分析法：分析俄罗斯和中国的同时期的历史、艺术运动的发展，和罗德琴科与郎静山的具体作品，以澄清以罗德琴科和郎静山为例的俄罗斯和中国的前卫摄影的相似性、差异性和关系；

2） 来源分析法：对于以与罗德琴科和郎静山有关的俄罗斯和中国同时期的艺术作品、研究文献等进行研究，以分析他们的艺术过程、创作背景和获得的评价；

3） 图像学分析法：基于 1920-1930 年代俄罗斯和中国的图像和符号学，通过分析罗德琴科和郎静山作品中的元素解释作品中所隐含的象征和寓意；

4） 风格分析法：分析罗德琴科和郎静山作品的艺术技巧、手法、色彩、形式和构图，以揭示他们各自的特点和特征、风格的演变和对其他作品的影响；

5） 图像学逻辑分析法：根据现保存下来的 1920-1930 年代的作品和文本，对俄罗斯和中国的历史、宗教、哲学和社会文化方面进行描述，以揭示包括罗德琴科和郎静山的作品在内的 1920-1930 年代部分摄影作品的主要特征和表达。

答辩要点

1. 将前卫摄影定位为一种新的视觉传播媒介，推动了跨文化视觉语言的生成，并为现代摄影美学奠定了基础。

2. 郎静山的创作方法体现为一种文化对话机制，在全球化影响之下探讨地方文化的保存与传递过程，呈现出传统文化在现代语境中的适应、转化与重构。

3. 罗德琴科的创作方法强调艺术在社会中的实践性功能，力图使视觉语言积极参与社会结构的重塑与变革，其路径体现了现代主义将艺术与技术相融合的核心理念，旨在创造既能反映现实又能介入现实的视觉作品。

4. 对“前卫摄影语言”概念的重新阐释构建出一种新的视觉表达范式，用以回应当代文化影响，从民族现代化进程的视角加以理解（以中国为例），这一语言体系根植于具体的文化语境之中，通过对本土文化符号、哲学观念与视觉传统的再诠释，形成具有地方特性的现代视觉体系。

5. 前卫摄影语言的构成主义基础塑造出一个实验性视觉空间，使抽象理念转化为物质化形态——即具体的摄影图像，从而将前卫艺术的理论原则固定于可感知的艺术形式之中。

6. 摄影蒙太奇被建构为一种视觉文本结构，其中各个影像要素通过强烈效果的并置获得新的意义生成机制，由此，摄影蒙太奇不仅作为记录现实的工具存在，同时亦转化为对现实进行视觉重构与再阐释的重要艺术手段。研究理论意义

本项研究扩展了涉及 20 世纪前 30 年（包括直到 1930 年代末）摄影史及基于摄影蒙太奇在苏俄和中国社会文化发展背景下形成的新视觉传达语言的研究范围。在俄语艺术学领域中，首次将“前卫摄影语言”概念置于苏联和中国 20 世纪前 30 年摄影关系的背景下进行分析。这样的研究角度有助于通过引入郎静山的摄影遗产这一对俄语艺术学而言的新材料，来拓展该概念的边界，从而确认这一概念的普遍性，并在前卫摄影语言中识别出带有对特定文化国家价值的特定特征。

研究结果

1.对于20世纪前30年的世界文化而言，摄影成为社会沟通的关键形式，作为新媒体在普遍的现代主义趋势和独特的国家文化传统的交汇处发展。

2.在 1920-1930 年代，摄影作为主要的信息传递手段和形成公众意见的工具，也与印刷媒体共同发展，满足了文化教育、宣传群众和广告产业的需求。这一点既是苏联也是中国的典型特征。

3.形成摄影师个人立场的重要因素既包括社会环境，也包括主导的艺术背景：在这种情况下，摄影作为艺术，成为社会和艺术任务结合的产物，这一点通过分析和比较亚历山大·罗德琴科和郎静山的创作遗产得以展示。

4.摄影作为艺术的特殊背景，得益于作为讨论平台或展览组织者的专业社群的活动。在 1920-1930 年代的苏联，这样的平台包括《新列夫》杂志、《苏维埃电影》、《苏联摄影》、十月小组摄影部、摄影和电影工作者工会；在中国，包括黑白影社、光社、华社，以及《中国摄影杂志》、《飞鹰》、《天鹏》等杂志。

5.“新视觉”作为摄影师重新理解相机的光学和技术可能性，有意识地采用重构和转化现实的拍摄方法，促进了对现实感知的新意识形态的形成，也促成了新的社会现实的形成。

6.前卫摄影语言依托于“新客观性”、“直接摄影”和“新视觉”的工具和原则。在这些概念关系的背景下，摄影前卫被解释为一个统一 1910 年代末至 1930 年代末的摄影和电影语言的实验，而新视觉则是运用新拍摄方法（如拍摄角度、光学变形）和处理方法（如照片和电影的剪辑）来记录现实的结果。记录现实的概念可以有两种理解——作为真实的纪实拍摄（记录现实的事实），也可以作为重新理解现实、重建摄影师单独观察到的艺术形象的现实的方法。

7.前卫摄影语言是基于艺术和技术的实验而形成的。艺术实验既包括对摄影艺术的现代主义实践的影响，也包括将摄影艺术内已形成的各个方向（如画意摄影）与摄影前卫的“经典”手法结合。前卫摄影语言的元素包括：拍摄的视角点、通过光学变换抽象现实、选择最接近的拍摄点或对图像进

行裁剪、照片拼贴。前卫摄影语言不仅重新解释了现实，按照新的思想和社会设定，而且通过“新光学”促进了对现实的认知形成。

8.摄影蒙太奇被视为一种“词汇”构造，其中将单独的元素结合成一个整体的、在思想和情节上有意义的构图，成为一种“重组”现实的形式，使得可以设置必要的重点。照片拼贴作为一种方法和技术，是前卫摄影语言的元素。然而，作为一个多组成部分的媒介，基于摄影前卫的表达手法构建，从而在某些情况下成为它们的清单——一种摄影前卫的词典（尤其是在多页出版物中）。

研究假设

前卫摄影语言作为一种当前的沟通手段和形成新世界观（“新视觉”）的工具，并不仅限于现代主义和构成主义摄影师的激进手法，还包括其他实践（特别是画意摄影与摄影前卫典型词汇的结合）。前卫摄影语言的形成不仅基于集体价值观，还包括个体经验和世界观。个体化不仅指作者的艺术计划（创造方法和关键的专业任务），还包括民族成分和传统文化遗产。前卫摄影语言既是超国家的，同时也是独特的，因为它也是在民族文化编码的背景下形成的，这一点在 20 世纪上半叶中国摄影历史的例子中尤为明显。

研究成果

论文研究的部分成果发表共计 17 份出版物，其中 6 份被列入俄罗斯教育和科学部高级认证委员会推荐的同行评审科学期刊目录： 《俄罗斯画意摄影的主要阶段和发展方式》（斯特罗加诺夫工艺美术大学学报№3-3/2023); 《1930 年代摄影艺术背景下的中国传统绘画与世界观》（布尔加诺夫文化空间 №2/2024.); 《作为时间印记的摄影文化：俄罗斯画意主义与郎静山摄影艺术比较研究》（斯特罗加诺夫工艺美术大学学报№1-2/2024); 《二十世纪

上半叶中国新文化运动背景下的郎静山：生平与摄影研究》（格泽尔国立大学学报№6/2024)；《亚历山大-罗德琴科：从摄影实践到印刷设计》（斯特罗加诺夫工艺美术大学学报№1-2/2025)；《前卫摄影语言的特征——关于该概念边界扩展的问题》（欧亚艺术№1/2026）

论文的部分材料在国际研讨会的报告中作了介绍，共计 11 篇出版物：在国际研讨会“从呼捷玛斯到未来图景”（2022, 杭州)，主题为《埃尔·李西斯基的空间探索对呼捷玛斯的教学影响》；在国际研讨会“媒体艺术——二十一世纪：起源、艺术计划、教育问题”（2022,斯特罗加诺夫), 主题为《数字时代的装置艺术：从传统装置到数字互动装置》；在“科学之春”国际青年艺术研究者论坛（2023, 俄罗斯艺术史研究院), 主题为：《传统与现代的结合：郎静山摄影的艺术语言》；在全俄青年研究者论坛“设计与艺术——21 世纪项目文化战略”（2023, 莫斯科), 主题为《中国传统美学在摄影领域的发展》；在第 15 届学术设计研究生论坛（清华大学) “设计：技术与文化”（2023, 北京), 主题为《俄罗斯构成主义的艺术语言：亚历山大·罗德琴科及其前卫摄影美学》；在北京大学艺术史研究生国际论坛“之间与之外”（2023, 北京), 主题为：《亚历山大·罗德琴科摄影语言中的空间张力》；在“首届中俄论坛艺术教育的理论与实践：二十一世纪现代性、传统与民族学校的挑战”（2023, 莫斯科), 主题为《中国数字媒体艺术教育背景下的罗德琴科艺术思想》；在“第五届国际科学大会：‘东方现代艺术：思考的机会’”（2024, 莫斯科)，主题为《中国当代摄影中的现代主义传统》；在国际研讨会“蒙太奇：以幻致幻”上（2025, 杭州), 主题为 《新视觉背景下的语言机制：亚历山大·罗德琴科的空间探索》；在国际研讨会“第 75 届莫斯科理工大学国际学生学术会议”（2025, 莫斯科), 主题为 《作为一种特殊“书写”体系的前卫摄影语言：以亚历山大·罗德琴科与郎静山的摄影为例》；在国际论坛“罗蒙诺索夫－2025”国际青年科学论坛（2025, 莫斯科), 主题为《先锋派的实践逻辑：亚历山大·罗德琴科、呼捷玛斯与“生产艺

术”的实现》；在国际研讨会“第九届国际学术会议“文化·创造·教育——2025”（2025, 莫斯科), 主题为 《摄影语言的转化：苏联与中国宣传海报中“绘画模仿摄影”现象研究》；在国际研讨会“第六届科研实践会议“设计领域的教育项目与项目实践”（2025, 俄罗斯艺术科学院), 主题为《从工具到本体：包豪斯摄影的学科化形成》；在国际研讨会“学术会议“造型艺术、建筑与设计中的艺术流派现象”（2025, 俄罗斯艺术科学院)， 主题为《前卫摄影语言的特征——关于该概念边界扩展的问题》；在国际学术会议“斯特罗加诺夫流派在世界与俄罗斯文化史中的地位”——纪念斯特罗加诺夫国立工艺美术大学建校 200 周年 1825-2025，主题为“斯特罗加诺夫学校作为中俄艺术交流的桥梁：文化传递与知识建构”，（2025 年 11 月 13 日-15 日，莫斯科）。

部分论文研究成果于中国以两种不同形式发表：发表于学术刊物的论文，或以基于研究经验创作的摄影作品形式呈现：

《“线”系列摄影作品》（中国出版 2024 年第 11 期. p80）；《构成主义语境下亚历山大·罗德琴科摄影的纪实与先锋》（艺术家 2025 年第 8 期. p14-16）

《前卫艺术的创造者——亚历山大·罗德琴科》（作者：亚历山大·拉夫连季耶夫，译者：许靖珠、彭伟）和《罗德琴科的视角》（作者：亚历山大·拉夫连季耶夫，译者：许靖珠、彭伟）由俄文译成中文。

第一章 摄影作为 20 世纪前 1/3 半叶的专题传播手段：苏联与中国

1920 年代起，苏联和中国的摄影在社会、政治和文化领域成为重要的传播手段。本章将通过具体案例研究，分析两国广泛使用摄影进行政治宣传和社会记录的过程和结果：苏联通过摄影蒙太奇等手法展示社会主义建设成就，而中国摄影则被用来记录社会变革。两国摄影都致力于记录人民生活，展现其在揭示和推动社会进步方面的政治作用和社会责任。

两国的摄影实践体现了安德烈·福缅科所描述的摄影前卫派的诗学，即“摄影前卫派的诗学基于.....战胜现实、永久改造和重组现实的原则。在这里，艺术被理解为社会生产的一个组成部分，是最高级别的技术资格，同时也是一个实验平台，在这个平台上，新的日常生活组织形式得到了检验[71]”。这不仅反映了当时社会的现实需求，而且预示了艺术与技术融合的未来趋势，进一步推动了摄影在全球艺术史中的地位和影响力。

1.1 1920-1930 年代苏联摄影在印刷设计和广告新任务背景下的发展特点

1920-1930 年代，意识形态和工业、科学技术的进步催生了各种新的艺术思想，在摄影中，艺术家和摄影师们开始实验不同的摄影技术，如摄影蒙太奇、抽象和非传统的角度和构图，或将摄影与文学、设计或其他艺术结合，与印刷设计和广告、大众文化互动。电影、报道摄影、报纸、书籍、杂志等这些与人民公众紧密相关的事物，作为艺术家们创作的对象，也作为了一种传播手段和工具，不仅提升了公众的政治和文化素养，也培养了他们的审美观念。正如弗拉基米尔·马雅科夫斯基（Владимир Маяковский）在 1927 年 3 月 23 日“‘列夫’还是虚张声势 ”的辩论会上所指出的：“1923 年，罗德琴科在同一期《列夫》的版面上，紧跟技术发展的步伐，第一次把钢笔和铅笔的形象留给了摄影蒙太奇。那是在 1923 年，现在摄影印刷

[71] Фоменко, А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2009. С.36-37.

的负责人签署命令，*按照罗德琴科的方法，将所有印刷转为蒙太奇或插图（斜体为许靖珠所注）*。三年中，从第一行，从第一笔，从第一张摄影蒙太奇照片开始，他就把<所有书籍设计>转为苏联书籍和苏联封面的风格。罗德琴科同志创造了新书封面的风格”[72]。这段话的斜体摘录说明了摄影蒙太奇对印刷媒体的影响程度，展示了视觉传播的本质和工具。

摄影与文学、政治、艺术等各种元素相互融合、作用，促进了一种新的视觉语言的形成，这种视觉语言不仅体现了摄影对公众意识影响的多样性，在独特的社会背景下，更标志着一个独特的艺术时代的建立。

1.1.1 作为传播手段的摄影蒙太奇. 摄影蒙太奇在苏维埃俄国的历史. 平面中的摄影蒙太奇.

摄影蒙太奇作为一种独特而强有力的表现手段，在探索 20 世纪初的艺术与传播领域中占据着不可忽视的位置，追溯到 1857 年，艺术家兼摄影师奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德[73]在曼彻斯特艺术珍品展上展出了他的摄影作品《两种生活方式》（图 7），摄影蒙太奇的诞生与这幅作品有关——它是由 30 多张独立图片手工拼接而成的多人物构图。 在公众眼中，它成为了 “维多利亚时代真正的道德宣言”[74]。这也是摄影第一次作为一种影响意识形态的手段出现。摄影蒙太奇不仅是将单个图像简单并置，更是通过图像的创造性重组，赋予了新的意义和表达形式——它的存在不仅意味着技术的更新，更是代表了新的艺术思想的升级。在 20 世纪初，德国的达达主义运动促进了摄影蒙太奇作为一种传播方式的发展，达达艺术家汉娜·霍希（Hannah Hoch）的蒙太奇作品大多涉及到女性主义、文化批判、社会现状等，如 «

[72] Маяковский В. В. Выступления на диспуте «Леф или блеф?» 23 марта 1927 г. / Публ. А. В. Февральского // Новое о Маяковском / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — М.: Изд-во АН СССР, 1958. — С. 47—70. — (Лит. наследство; Т. 65). [Электронный ресурс] https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l65/m65-047-.htm (дата обращения 01.10.2024).

[73] Оскар Густав Рейландер （1813–1875) — художник и фотограф. Родился в Швеции, изучал живопись в Италии, в 1840 году переехал в Англию, к фотографии обратился в 1852–1853 годах.

[74] Данное определение было дано кураторами выставки （И. Чмырева, Е. Березнер, Н. Тарасова) в музее современного искусства Гараж, где в 2011 году в рамках выставки «Монтируя Реальность. “Два пути жизни” Оскара Густава Рейлан- дера» демонстрировалась фотография мастера. — URL: https://www.photographer.ru/events/afisha/5272.htm （дата обращения 25.04.2023).

用达达菜刀剪切后期魏玛德国啤酒肚文化时代»（图 8)；在稍晚的 1920-1930 年代，法国超现实主义兴起，其中的摄影蒙太奇更多地探索个人心理和非理性的表达方式，它们在传播个人主义、自由思想和对传统社会规范的挑战具有重要价值。

在苏联，摄影蒙太奇这种艺术形式的发展更为显著，它为鼓动和宣传服务[75]，在政治宣传、社会评论以及艺术创新中发挥了关键作用——古斯塔夫·克鲁西斯（Густав Клуцис）在其 1931 年关于蒙太奇的报告中指出，政治蒙太奇起源于苏联，由无产阶级的革命实践提出，作为鼓动和宣传的工具[76]。

“达达主义和构成主义摄影蒙太奇的不同特点显而易见”，唐·阿德斯曾写道, “这主要是由于每个变体的产生条件不同。其中第一种因其政治取向而具有讽刺性，主要侧重于对魏玛共和国和德国军国主义的批判，而对于克鲁西斯来说，‘鼓动—政治’摄影蒙太奇从本质上来说是空想和乌托邦式的，起初是为了让人相信苏维埃国家的目标，后来是为了让人相信苏维埃国家的成就[77]”。

1921-1928 年，新经济政策代替战时共产主义政策使苏联经济元气大增，成功地恢复了第一次世界大战和俄国国内革命战争给社会经济带来的破坏，还在一定程度上促进了苏俄的工业化，这为摄影甚至电影提供了新的技术手段和材料。

而摄影蒙太奇作为一种表现工业化和现代化的艺术形式在苏联出现和发展，反映了这一时期这个国家对技术进步和工业美学的关注。此时政府依然需要强化和宣传其政治理念，所以艺术通常会受到政府的影响，摄影蒙太奇则被用作宣传工具，艺术家们利用摄影蒙太奇展示了改革带来的变化、展示了社会主义建设的成果和工业化的进步，同时也表达了对新社会的希望

[75] За большевистский плакат : Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП（б) о плакатной литературе : Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ / Коммунистическая академия, Институт литературы, искусства и языка, Секция пространственных искусств. — Москва ; Ленинград : ОГИЗ ; ИЗОГИЗ, 1932. — 83 стр.
[76] Там же. — С. 86.
[77] Дон Адес. Перевод Наталья Решетова. Монтаж. М: Ад Маргинем пресс. 2023. С. 88.

和理想。得益于新经济政策，虽然艺术或多或少会受到政府的影响，但比起战时共产主义时期，经济上的自由化使政府大大地减少了对日常生活的直接干预，也相对放松了对于文化艺术的控制，从而为文化艺术领域提供了更多自由空间，摄影蒙太奇也作为一种新的艺术形式，被艺术家们用来探索和实验。同时，正如拉夫连季耶娃所认为的：“有必要认识到，摄影蒙太奇的应用范围以及革命后俄罗斯艺术家和设计师对其作为图像艺术手段的可能性的理解，并不受意识形态框架的限制——它们只决定于任务的具体情况和‘社会秩序’[78]”。

古斯塔夫·克鲁西斯的《动态城市》（图 9）是第一幅具有形式主义性质的蒙太奇照片作品[79]，其意义不仅表现在所使用材料的新颖性，更表现在构图、透视上的创新性，而作为政治的宣传手段，克鲁西斯在报告中将蒙太奇分为在大众书籍中、在政治展览、革命博物馆和群众运动的设计时、和蒙太奇海报[80]三种类型，这三种类型几乎涵盖了摄影蒙太奇在平面中的应用：第一，在大众书籍中，以 1924 年的《青年卫士》（Молодая гвардия）2-3 期中的插图为例[81]（图 10-12），由摄影蒙太奇组成的书籍设计方法是一种创新，极大地促进了当时政治理想的传播和普及，对于罗德琴科、利西茨基等人的蒙太奇，被克鲁西斯称为“采用了西方的蒙太奇的方法”和“陌生的”[82]，但如《列夫》（《ЛЕФ》）（图 13-15）与《新列夫》（《Новый ЛЕФ》）（图 16-18）、《关于它》（《Про это》）（图 19-22）的中的作品，不可否认他们真正地将其运用到了苏联背景中，利用视觉效果增强了印刷文字的影响力，对此后平面设计和书籍插图的发展产生了重大影响；第二，在政治展览或和群众运动等的设计时：摄影蒙太奇被用来创造具有视觉吸引力的图像，创造出

[78] Лаврентьева Е.А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа. [Электронный ресурс] [Электронный ресурс] https://art-journal.hse.ru/issue-1-2024/ekaterina-lavrentieva_aleksandr-rodchenko-gustav-klucis-el-lisickij-prostranstvennyj-fotomontazh-kak-analog-sovremennyh-media дата обращения 2024.01.12.

[79] За большевистский плакат: Задачи изоискусства в связи с решением ЦК ВКП(б) о плакатной литературе: Дискуссия и выступления в институте ЛИЯ / Коммунистическая академия, Институт литературы, искусства и языка, Секция пространственных искусств. — Москва ; Ленинград : ОГИЗ ; ИЗОГИЗ, 1932. — С.87.

[80] Там же. — С. 87-90.

[81] Там же. — С. 90.

[82] Там же. — С. 86.

独特的视觉叙事以传达政治信息并增强影响力，其直接表现在于明信片的设计——如诗如画的风景、花束和肖像等传统绘画让位于更更加尖锐且具有宣传性的图像[83]（图 23-24），展览方面——1928 年科隆国际新闻展的苏联馆，代表性的参与者有埃尔·利西茨基、森金（С.Я Сенькин）、古斯塔夫·克鲁西斯，展馆中，摄影、蒙太奇、装置和所有材料形成的光影交错，在视觉空间上形成了宏大、尖锐的三维错觉的构图，代表了体积蒙太奇的经典应用，巨大的镰刀与锤子（图 25）、五角星（图 26）代表着苏联的形象，除了体积蒙太奇的前卫性，还有数据的书面化和其易读性（图 27），展示了新闻作为社会变革和宣传工具的作用和苏联艺术和印刷媒体的进步思想；第三，蒙太奇海报：苏联的政治蒙太奇有别于资本主义国家常见的传统图形和图像海报，它通常可以被看作是一种通用的艺术语言，使社会和政治主题以更加生动和富有表现力的方式得到强调，甚至影响着国际无产阶级和革命。而蒙太奇在广告中也颇有建树，正如 1925 年以莉莉娅·布里克（Лилия Блик）（图 28）为主角的为国家出版社列宁格勒分社（Госиздата)的蒙太奇广告海报（图 29），其中结合了几何图案、具有动态性的构图甚至声音的图像化。还有罗德琴科在 1920 年代为古姆制作的广告海报（图 30），同样以摄影蒙太奇的方式呈现，更显俏皮、欢快，文字排版也更加自由[84]。

从在纸上并置图像的蒙太奇到电影画面中的蒙太奇，它们在苏维埃俄国时期都扮演了重要角色，这两种形式的蒙太奇，一个是静态的、一个是动态的，它们都基于相同的原理：将不同的视觉元素——静态图像或运动画面组合在一起，以创造超越单个图像或单个画面本身的叙事和意义。不同的是，在纸上的摄影蒙太奇是静态的，通常通过如剪切和粘贴之类的物理方式来组合图像，最终效果依赖于观众本身对组合图像的观察和解读；而电影蒙太奇则是动态的，通过电影编辑技术而实现，最终呈现效果则取决时间序列中的图像变化。

[83] Там же. С. 90.
[84] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. Москва, 2007 М.: фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007.С. 60.

在电影蒙太奇的先驱中，吉加·维尔托夫（Дзига Вертов）是最值得一提的一位，因为正是他成功地创作出了最引人注目的新闻片，他在两种媒体——新闻报刊和电影的交汇处工作。 由于记者米哈伊尔·科尔佐夫（Михаил Кольцов）的帮助，维尔托夫开始接触电影——维尔托夫的想法是让新闻片成为一种纪实形式。他在 1922-1924 年期间拍摄了多部新闻片。《电影先锋报》是使用电影和摄影蒙太奇作为传播手段的早期范例，但其全部意图是 “在完全脱离戏剧和文学语言的基础上，创造一种真正的国际电影语言[85]”。他在六部系列纪录片《电影眼》（«Киноглаза»）（1924 年）以及后来的电影《拿着电影摄影机的人》（«Человек с киноаппаратом»）（1929 年）中，清楚地揭示了电影作为一种独立艺术形式的潜力。他在拍摄现实中的事物的同时，操纵时间顺序、使用快速变化的画面和对比鲜明的转场来创造有节奏的动态叙事，将蒙太奇作为揭示某些真相的工具，从而在银幕上创造新的、完整的现实。“‘电影眼’使用了一切可以想象到的蒙太奇手段，将宇宙中的任何点按任何时间顺序并置和连接在一起，必要时甚至违反了电影故事构建的所有法则和惯例。”维尔托夫这样表示[86]。他探索了电影作为一种艺术形式本身的潜力，影片中充满了创新的蒙太奇技巧与实验，通过快速换格、多重曝光、慢动作等方式表现对时间、空间的重新归置，展现了电影的诗学和多层次的隐喻与象征。对维尔托夫而言，蒙太奇是一种观察自然的方式，他写道：“当我在选择主题时进行剪辑（从一千个可能的主题中选择一个主题）；当我在观察主题时进行剪辑（从一千个对主题的观察中做出一个权宜的选择）；我而当在设定主题的镜头播放顺序时进行剪辑（从一千个可能的镜头组合中，根据拍摄素材的特性和主题的要求，选择最适合的组合）[87]”。

印刷媒体的发展带动了新闻业的进步，摄影作为一种传播手段成为新闻

[85] Надпись на интертитрах в фильме «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова
[86] Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966. С.112
[87] Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966. С.114.

业的重要工具，由于电影蒙太奇提供了通过一系列的帧而生成新叙事的方式，启发了摄影师对于视觉信息的处理，从而产生了摄影报道，所以电影蒙太奇也是摄影报道的先驱。

1.1.2. 报道摄影作为传播手段

报道摄影作为一种传播手段，通常致力于捕捉当下的新闻事件，它可以更直接地反映社会中发生的事实，包括人们的生活、工作和所面临的挑战，在记录社会问题、突发事件以及人们的生存状态时，贴近人民的生活，有助于引起公众对社会问题的关注，提高人们对事件的认知。不同于在纪实摄影中，摄影师对于时间的大量投入与思考，在摄影报道中，决定拿起相机拍摄只需要几秒钟[88]，短时间内做出迅速而准确的决策，捕捉到事件发生的瞬间，以呈现真实而实时的画面。报道摄影有着通过照片建构历史的功能，它可以捕捉并呈现历史事件的真实性，在事件发生的瞬间捕捉图像，提供实时的、直观的记录，在保存历史瞬间的真实性的同时，大多使用独特的视觉方式进行叙事，以传达信息。对于历史事件，报道摄影作品通过呈现个人、群体或社会的经历，引起观众的共情，使人们更深刻地理解事件，这样的表达使历史不再是冰冷的事件记录，还有着触发情感共鸣的特点。除此之外，报道摄影通常从不同的角度记录某种情况或工作，有时是一系列的照片，这里的“角度”分为拍摄的“角度”和摄影师个人的“角度”两个方面，拍摄的“角度”分为高低角度、正侧面位置、光影、构图等常规的位置信息，而摄影师个人的“角度”则更多表现于情感的表达，在于文化、对特定时间的看法、审美或批判性思考等的表现。视觉报道是人类为生存、信息和表达而扫描环境的本能的复杂延伸。[89]

在摄影报道中，以竞技运动影像为例，不仅能捕捉比赛瞬间，还能展现力与美、竞技与人文。这种视觉表达方式凭借其强大的叙事功能，在多个

[88] И.Ю. Чмырева. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. С.445.
[89] Newton, Julianne. The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality. Mahwah, N.J. : Lawrence Erlbaum Associates, 2001. p. 92-93.

社会领域发挥着重要作用，从军事冲突到政治事件，从经济活动到文化现象，为公众构建了直观的认知图景。

自摄影报道诞生起到发展至今天的 21 世纪，它的影响力几乎贯穿于整个传媒技术革新过程。

1842 年德国出现了第一张报道摄影的图片（图 31），由德国摄影师赫尔曼-比奥（Герман Биов）拍摄，报道的是汉堡的大火[90]。在俄罗斯，对于报道摄影从何时开始存在的问题众说纷纭，最早的报道之一是在 1858 年，主题是大主教菲拉列特在莫科沃克里姆林宫大教堂广场为皇室成员举行的仪式[91]。到了 1920 年代，无产阶级的艺术家和摄影师们将其发展壮大，推动报道摄影发展的因素有很多，如苏联工业化的开始：其中包括与印刷业的发展密切相关，就纸质媒体而言，起初报纸只能刊印手绘画后来印刷技术发展到可以插入图片，单色印刷对应黑白图片，多色印刷对应彩色图片，信息载体由手绘图形扩充至照片，印刷技术一直是从一般摄影到报道摄影响力的保证，相对的，报道摄影也在苏联工业化初期阶段发挥了作用，如为国家形象的宣传、工业化进程的记录以及社会变革的呈现提供了有力的工具；推动报道摄影发展的因素还有前卫艺术的繁荣：前卫艺术家和摄影师们主张非传统的视觉表达方式，为苏联的报道摄影注入了创新的元素和各种富有实验性的手法，其中最显性的在于电影蒙太奇对于报道摄影的奠基。，罗德琴科和考夫曼（Б. Кауфман）于 1935 年写道：“摄影报道——印刷和电影的产物”[92]。

对于 1920 年代的报道摄影，摄影研究者伊琳娜·奇米列娃（Ирина

[90] Noueshi, M. "Sprache und ‘reale welt'in der reportage." Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы. 2017. С.169.

[91] И.Ю. Чмырева. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. С.71.

[92] Цит. по: В. Т. Стигнеев. Век фотографии. 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. Изд. стереотип. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. С.42.

Юрьевна Чмырева）从《苏联摄影》（《Советского ФОТО》）中对于苏联摄影报道的具体形式的分析得出，“苏联摄影报道的显著特点是 “无产阶级立场的表达”，即与其说是这种摄影方法的构图特点和摄影师对事件的指导权，不如说是摄影师作为其阶级（无产者）的代表对事件的解释[93]”。专著《世界摄影史》 （出版于 Abbeville Press, 1984) 的作者内奥米·罗森布鲁姆（Наоми Розенблюм）认为，报道摄影这类相机记录往往涉及社会主题，但图像通常并不以社会变革为目的[94]。罗德琴科的报道摄影直到今天还影响着摄影师和艺术家们，在文章中《当代摄影的方法》中，罗德琴科表示：“摄影报道则被认为是摄影中的低级。但是，由于杂志和报纸的竞争，由于现场和必要的工作，当需要不惜任何代价、在任何光线和视角下进行拍摄时，这种应用和低级的东西，在摄影界掀起了一场革命[95]。”这无疑代表着摄影报道在 1920 年代甚至更早时，发展的初期在大众的眼中有着“低级”的评论，这是主观的，但也是可被理解的，与艺术摄影相比，摄影报道通常是大众传媒中的主要元素，如新闻、时事报道等，由于其广泛的传播和接触面，可能会被认为那些图像只是记录现实，缺乏独创性，过于常见，从而将其视为“低级”；由于政治和意识形态的原因，苏联时期的摄影报道往往集中在特定的主题上，如社会主义建设、工业化和农业，这种主题的单一性可能导致人们认为摄影报道缺乏多样性和深度；与此同时，摄影报道更多通过报纸、杂志等传统媒体传播，而不是出现在艺术展中，在 1920 年左右，教育水平和文化认知水平相对较低可能导致一些人对摄影报道的理解和欣赏能力有限，认为其不如更传统的艺术形式受到重视。

但是在没有手机、互联网的纸媒时代，人们的信息来源大部分只在纸媒领域，报道摄影更贴合人民大众的日常生活，能够直观地传递信息，甚至可以被看作是一种社会启蒙工具，通过展示社会的变革和建设，帮助普通

[93] Чмырева И. Ю. Очерки по истории российской фотографии. Москва: Издательство Индрик, 2016. С.41-42.
[94] Розенблюм Н. Всемирная история фотографии. — Нью-Йорк: Abbeville Press, 1997. С.342.
[95] Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. Москва.: Издательство Советкий художник, 1982. С.108.

民众理解并参与到社会变革中，在意识形态传达上发挥著作用；而如罗德琴科等前卫艺术家在报道摄影领域涌现，他们通过创新的构图和独特的视角，使报道摄影不仅是简单的记录工具，更逐渐成为一种艺术；而在今天看来，那个时代的报道摄影更是不可或缺的，它在历史记录方面有着不可替代性，这些摄影报道作品成为当时社会的视觉档案，对于研究历史、社会和文化变迁具有重要的历史价值。

在研究者亚历山大·拉夫连季耶夫（Александр Николаевич Лаврентьев）所着的《罗德琴科的视角》中，作者以摘录罗德琴科演讲草稿的形式写下一篇名为《革命报道摄影师》的文章，其中，罗德琴科根据《1929/30 年摄影师日历—参考书》（《Календарь-справочник фотографа 1929/30 г》）中的 10 条戒律[96]更务实得总结了自己对于苏联的报道摄影师的戒律，罗德琴科把戒律的重点放在苏联的政治环境之中，强调摄影记者需要了解社会和政治进程，以便他的摄影能够获得信息和信息，例如戒律中对于法律的熟知、对于经济、地理学和民族志的了解，和对于报纸（时事新闻）的了如指掌，除此之外，他还提出了在拍摄过程中摄影记者的独立性的重要所在——即如果摄影记者不具备创作的独立性，则作品会被编辑的审美牵制[97]。

罗德琴科也根据这些戒律实践着他在报道摄影上的创作，最具代表性的《米亚斯尼茨卡娅的房子》系列（图 32-35），这座建筑也是罗德琴科的住所，整个系列的照片构图中或是由于光影、或是建筑物中、或是透视形成，几乎全部都可以看作几何和线条的组成，系列中的《消防梯》（图 36）包含人物，亮点不仅在于几何与线条使用，更因不同寻常的拍摄角度，使得整体以一种向上的、动态的趋势呈现。

除了罗德琴科，在报道摄影领域的突出人物有阿尔卡季·谢赫特（Аркадий Шайхет）、鲍里斯·伊格纳托维奇（Борис Игнатович）、奥尔加·伊

[96] Календарь-справочник фотографа 1929/30 г. под ред. В. П. Микулина. - Москва : Советское фото, 1929-.1929/30 г. - 1929. С.102.
[97] Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С.147.

格纳托维奇（Ольга Игнатович）、伊丽莎白·伊格纳托维奇（Елизавета Игнатович）、乔治·彼得鲁索夫（Георгий Петрусов）、罗曼·卡门（Роман Кармен）等，阿尔卡季·谢赫特是苏联新闻摄影的重要大师之一，他与马克斯·阿尔伯特（Макс Альперт）参与拍摄了拉扎尔-梅泽里彻编辑的报道摄影系列《菲利波夫一家的 24 小时》[98]（图 37-47），历时五天，记录了一个普通的苏联工人菲利波夫一家的生活，包括在家里、工厂、公园等场景共 79 张照片，在无产阶级杂志《АИЦ》的特刊发表，反映了共产主义建设的在 1930 年代初的进程，在谈到这一系列摄影时，安德烈·福缅科评论道："摄影系列的概念正是在生产艺术的圈子里产生的。此外，这场论战的一部分是生产运动领导人之一谢尔盖·特列季亚科夫的一篇文章，这篇文章对苏联摄影前卫艺术的发展具有里程碑式的意义。从捕捉特殊性的整体运动原则出发，特列季亚科夫提出了 "长期摄影观察 "的概念，标志着 "成长和条件变化的每一时刻[99]"，这一系列在苏联乃至世界的政治和报道摄影界引起了巨大关注；在伊格纳托维奇家族的三位摄影师中，鲍里斯·伊格纳托维奇是苏联报道摄影史上重要的代表之一，他的职业生涯跨足了十月革命时期、战争年代和战后重建时期，1920-1930 年代，他以突出的光影对比、局部特写等特点拍摄，强调工业进步、劳动者的勤劳奋斗精神以及社会变革的诸多成就，如在 1930 年拍摄的控制员-发电机工厂（图 48）拍摄了轻工厂中控制员正在工作的手的特写，一只右手用力握住钳子，手背上有着干燥的白色纹路，这是劳动人民，也是技术人员的手，同时构图简洁、清晰、直白，有着白色干纹的手背与黑色的机器对比明显，正是像这样的无数只手在建设这个国家。他也是第航空拍摄的践行者，如 1931 年为《建设苏联》

[98] И.Ю. Чмырева. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. – Москва: Издательство Индрик, 2016. С.29.

[99] Фоменко, А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2009. С.29 .

拍摄的圣以撒大教堂（图 49）使用了 R-5 型侦察飞机在列宁格勒上空向下拍摄城市中的建筑物，尽管这类飞机通常被设计为高空、高速飞行，而航拍通常需要相对缓慢、稳定的低空飞行，所以鲍里斯·伊格纳托维奇的 R-5 型侦察飞机的飞行性能并不适合拍摄风景或建筑物等需要慢速、稳定飞行的场景，但他还是很好地完成了拍摄，鲍里斯·伊格纳托维奇还建立了摄影团体“伊格尼亚托维奇小组”（бригада Игнатовича），团体在他的指导和支持下开展摄影报道工作，他们为报纸、杂志、图片信息社拍摄作品，如《建设莫斯科》（«Строительство Москвы»）、《建设苏联》（«СССР на стройке»）、《苏联摄影》（«Союзфото»）等，他们记录社会生活中发生的各种事件。参与者还有鲍里斯·伊格纳托维奇的两个姐妹奥尔加·伊格纳托维奇和伊丽莎白·伊格纳托维奇，他们也是«Октябрь»的成员，1930 年代前，奥尔加·伊格纳托维奇为《红色体育》拍摄体育赛事照片，拍摄了街头事件和一些人物的肖像（图 50），到了 1940 年代下半叶，她拍摄了奥斯维辛集中营的摄影报道，这些照片见证了纳粹的暴行，同时也为后人提供了历史记录，伊丽莎白·伊格纳托维奇是报道摄影师的同时也是海报艺术家，1930 年代拍摄工厂、学校等社会日常，之后从事明信片的制作与拍摄。这些摄影师的作品验证了列夫团体宣称的“事实文学”——“是一种通用的艺术方法，既可以为生活而创作（将艺术引入生活），也可以利用现实本身的质地来创作艺术品。[100]”

1.1.3 定期杂志

摄影在期刊杂志中扮演着不可或缺的角色，不仅仅是传递信息的手段，更是引导读者进入深刻故事的窗口。伴随着 1920-1930 年代政治和社会的变化，书籍是当时为数不多实际的“生产艺术”之一，（与建筑、戏剧、宣传艺术和广告海报一样）在这里实现了“艺术有机地融入生活”[101]。以摄影为基

[100] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.

[101] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского книжного искусства, Москва:

础的出版物成为形成集体意识的重要工具，此时的苏联摄影迎来了黄金时期，而摄影积极参与各种期刊杂志的创作，扮演了宣传启蒙的作者评论角色，在大多数情况下，成为了独立且鲜明的视觉“文本”，形成了该出版物的独特风格。

在摄影作品中构建视觉叙事、创建视觉故事场景通常需要摄影师有深厚的故事感知能力和对历史问题的深刻理解，通过独特的视角捕捉瞬间，在镜头中表达出当下故事的情感、冲突和亮点创造出引人入胜的画面。在苏联摄影期刊中，摄影师通过独特的视角（如作为构图原则的角度和对角线）捕捉社会变革、工业化和人民的日常生活，摄影师和艺术家们经常使用一些实验性的方式对视觉叙事进行构建，其中最著名的是摄影蒙太奇。——“上世纪 20 年代，包括罗德琴科和斯捷潘诺娃在内的许多艺术家创作的摄影蒙太奇成为当时印刷业的标志风格之一。[102]”这使得摄影不仅是记录事件的工具，艺术家更可以将现实与创造力结合来讲述事件，照片不仅仅是图像，更是一个事件的发生过程。摄影师和艺术家通过镜头传达情感、抒发观点，使读者能够通过视觉感知事件。

在印刷品和多页出版物中，对视觉叙事的建构除了在于摄影作品本身，还表现在图片的编辑和装帧设计中。关于以摄影为基础的杂志的出版，摄影师、编辑、美编的地位同样重要：摄影师发挥着核心作用，他们的技能和按下快门的 “决定性瞬间”（亨利-卡蒂埃-布列松）对最终作品的质量和涵义有着重要影响，另一方面，如研究者奥尔加·阿弗里亚诺娃（Ольга Аверьянова）所写：“在现代主义实践中，摄影开始被视为一种特殊的“视觉”技术，可以增强艺术家的视觉……体现了瓦尔特·本雅明（Вальтер Беньямин）后来所说的“光学无意识”[103]”；编辑对照片的质量和内容进行评估，选择最佳图片出版，对报道进行结构设计，使其能够最大限度地发挥传播效果，

Издательство: книга, 1989. С.5（Вступление).

[102] Там же. С.54.

[103] Аверьянова О. Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.113.

并确保照片符合刊物的总体思路、风格并满足受众的需求；美编负责杂志页面的视觉设计和构图，与在其他出版物不同的是，他们在这部出版物中扮演着特殊的角色， 通过罗德琴科和斯捷潘诺娃共同从事印刷工作的例子，我们可以看到摄影出版物筹备过程中涉及的不同职业是如何在一个人或一对夫妇中结合起来的。

新颖之处在于其意识形态内容，以及设计者（这一期的设计者）的指令，他将照片变成了一个承载意义的区块，将其与邻近的图像连接起来，而艺术家设定了照片的感知角度。[104]他们共同创造一种视觉环境、利用设计元素，赋予出版物可识别的意识形态和艺术风格，从而增强报道的视觉冲击力、补充和强调照片的情感力量。

期刊中图片的编辑不仅仅是简单地选取和排列照片，更需要考虑图片之间的关联性、找到最有效的组合，通过画面的对比、呼应和过渡，营造出连贯的视觉故事。1920-1930 年代的苏联摄影杂志在设计上通常运用了具有表现力的艺术美学，使其在视觉上具有吸引力，如《建设苏联》——将文字字体与摄影和照片拼贴相结合，《Dayesh!》（《Даешь!》）——将报道摄影与漫画相结合，《30 天》（«30 дней»）——插图与文学作品相呼应。封面和版式都经过精心设计，不仅反映内容，还符合意识形态，其中表现在图片与文字的和谐统一上，将照片与生动、准确、通常简洁的文字相结合，发挥“电影配乐”的作用，创造出一个连贯的故事，让读者沉浸在所传达的思想和视觉冲击中。除了艺术家和摄影师的工作外，在出版物设计项目中，设计师和艺术总监使用排版、组合和对比的手法创造多层次的布局。通过整合各期艺术家和摄影师的风格，设计师和艺术总监创造了完整的叙事，将杂志转变为视觉艺术作品。

与对图片的编辑相配合，期刊的封面设计是整体视觉和传播效果的关键之一。摄影作品的版式、排版和配色都需要与文字、插图、色调等元素

[104] Чмырева И.Ю. Очерки по истории российской фотографии. /Чмырева Ирина Юрьевна. Москва: Издательство Индрик, 2016. С.47.

协调一致（黄、蓝、砖红。例如，在《建设苏联》杂志的页面中，照片是用凹版印刷技术印制的，利用了照片色调（图 51））。形成一种和谐的整体感。苏联摄影杂志的设计以功能性和实用性为主要特点。

用埃尔·利西茨基的话来说："新书的面貌，不仅由'爆炸性排版和摄影拼贴'特征组成，还有对其结构的特殊处理。书籍不再仅是印刷形式，它变成了一个空间对象，是宣读的工具，是扩音器[105]"。利西茨基的设计通过插图的大小和顺序传达信息给读者，将书页转化为宏伟的历史事件总结（图 52）。相比之下，斯捷潘诺娃和罗德琴科更加强调页面的戏剧性叙述，并加深读者对书页内容与封面之间的印象（图 53）。

设计总是有一个明确的结构，通常基于形式的构图原则，即几何学。设计师创建信息单元，填充文字（评论）和照片。作为一个整体，书籍或杂志的版面体现了摄影拼贴和视觉脚本的理念。照片在单独的页面上不仅彼此接合，还在整本书或杂志中呼应，形成连贯的视觉叙事。基于摄影构建的书籍或杂志，可以比作一部静态电影。

这强调了一种务实的设计方法，尽可能使读者能够快速、全面得获取信息，不仅突出了摄影作品的独立性，同时做到了版面的整体美感和信息传递效果。—"事实上，在革命后的几年里，当构成主义者们仍然采用传统的印刷方式、石版印刷和绘制字体时，他们已经遵循了关于结构清晰性的自有理念。就平面设计而言，这包括信息的可读性、信息的衔接、语义的层级性、感知的便利性以及消化的轻松性，还有对材料的总体经济性，无论是信息载体、纸张、墨水，还是人在阅读时消耗的心理生理能量。[106]"

无论是在叙事、编辑图片或是装帧设计中，苏联杂志都有着不同于西方的独特方式。

发行于 1929 年 4 月的《Dayesh!》（«Даешь!»）杂志的名称和口号 "供

[105] Лаврентьева Е.А. Конструктивизм-2. Логос: голос конструктивизма: Каталог выставки. – Москва : Зотов-центр, 2023. С. 252.
[106] Стрельцова П.Ю. Технология. Логос: голос конструктивизма: Каталог выставки. – Москва : Зотов-центр, 2023. С. 237.

给！”指的是五年计划，即苏联工业化发展的五年计划，第一个五年计划始于 1928 年，也是以经济、工业、文化为主体，面向新社会的出版物，但在同年 12 月就因成本过高而停止出版了[107]，仅发行了 14 期，但此杂志在 1920 年代末摄影期刊中依然有着不可撼动的地位，参与者有德内卡（A.A. Дейнека）、罗德琴科、鲍里斯·伊格纳托维奇、马雅科夫斯基等艺术家、摄影师和作家，前五期的特别之处是德内卡的具象绘画的插图（图 54-图 58），在这些插画中，虽然人物的身体是具象化的，但是如第一期的封面（图 54），肥胖的资本家们组成的斜角构图，和第 2 期的的封面（图 55）中女工们在画面中的位置安排、画面整体构图和透视方面能看到罗德琴科等前卫摄影的影子，可见德内卡也擅长在构图中创造深度感，使观者感受到画面中的空间。随着德内卡被解雇，摄影慢慢取代了插图，后来摄影在《Dayesh!》（«Даешь!»）中占据了主导地位。转变出现在第 6 期（图 59），封面是两个角度的建筑物照片，由罗德琴科制作，第 9 期的封面（图 60）由也是罗德琴科所作，牛通常与平民生活、农业劳动和生产力联系在一起，罗德琴科以两幅牛的面部特写为封面以非传统的方式呈现苏联经济和工业，强调了苏联工业和经济的发展方向，将经济发展与人民的普遍生活联系在一起，以显示人民大众对于社会生产的广泛参与。

也正是《Dayesh!》（«Даешь!»），开启了罗德琴科的摄影报道之路，他的第一批摄影报道还收录在《30 天》、《广播听众》（«Радиослушатель»）之中[108]。

《30 天》出版于 1925 年，以文学、艺术的内容为主，内页的插图非常有趣，多使用蒙太奇，罗德琴科的第一幅报道摄影作品就发表在 1928 年的第 12 期中[109]，1929 年，罗德琴科在这里首次尝试以系列形式发布报道摄影作品，他的“报纸”系列，描述了报纸的制作过程，即从编辑部到印刷厂，再

[107] Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С.147.
[108] Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С.Г. Строганова. Москва., 2019. С.177.
[109] Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С.65.

到新鲜报纸印出和读者的 25 幅照片[110]。

《广播听众》是一本与广播有关的周刊，罗德琴科设计的封面（图 61），以没有尽头的细线圆环形线条组成，让人联想到本期刊的主题 “无线电”，舒霍夫塔与无线电的传播[111]，此封面多次被《广播听众》使用，封面中心有一个剪裁的窗口，在窗口中可以看到印在杂志标题上的照片，这个圆形的“切口”被罗德琴科绘制的由细圆环组成的装饰图案所环绕。（图 62-图 64）。

《红色学生》（«Красное студенчество»）则面向的的是学生和青年，变换过很多次尺寸与装帧，也经历过几次改名如 《红色青年》（«Красная молодёжь»）、《苏联青年》（«Советское студенчество»），在以《红色学生》命名期间包含的摄影插图最多，排版简约，插图包括大量学生、教师等的学习和日常生活的报道摄影（图 65-图 67），诗人马雅科夫斯基、生理学家伊万巴普洛夫等曾参与该出版物的内容，文字内容以文学、科学为主，罗德琴科、斯捷潘诺娃还参与了刊物的设计和杂志报道图片的准备工作。

当时最丰富和在世界范围内著名的出版物之一还有 1930 年创刊的《建设苏联》，该杂志以社会主义建设为重点，面向西方社会，宣传工业化和苏联社会结构调整的成就。刊登关于社会主义成就、工业、基础设施的变革和人民日常生活的摄影报道，该出版物也是摄影记者的主要平台之一，除此之外，还使用了信息图表。此出版物的第一批外观比较正式（图 68-图 70），更象是一本大书，页边距较宽，大多是横向照片，在页面中成对放置，展示了企业、居民区和公共建筑的景观[112]，并含有大量文字内容，随着罗德琴科、利西茨基等人的努力，文字逐渐减少，图片版面扩大，摄影材料成为杂志叙事的主线，文字只是将事件的发展具体化和清晰化[113]。1934 年第 6 期的《建设苏联》由 М. Я Презент 和扎克（А. С. Цукеер）担任编辑，埃

[110] Стигнеев В. Т. Век фотографии. 1894-1994: Очерки истории отечественной фотографии. Изд. стереотип. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2019. С.103.
[111] Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С.Г. Строганова. Москва., 2019. С.72.
[112] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко и Варвара Степанова: Мастера советского книжного искусства, Москва: Издательство: книга,1989. С.102.
[113] Там же. С.106.

尔·利西茨基等担任美编，摄影作品来自乔治·彼得鲁索夫（Г. Г. Петрусов）等摄影师，封面（图 71）由利西茨基设计，内容中版式设计多用蒙太奇，如其中以马克思为背景，主角是列宁和斯大林的一页（图 72），马克思在其中被描绘为社会主义思想的奠基人，列宁和斯大林的照片分别代表苏联社会主义发展的两个阶段，两段文字则代表了社会主义建设中从理论阶段到实践阶段的过度中，理论与实践的相互关系。所有页面中合理运用了不同照片中几何形状的布局（图 73-图 75），使不同的摄影作品赋予整本书以统一的视觉风格，这种风格的运用不仅在外观上展现了书籍的一致性，也为读者提供了一种独特的阅读体验。通过对视觉引导的精准运用，成功地引导读者的视线，使读者更自然地关注到重要的图文元素，从而提升了整体的阅读体验。本期的摄影师乔治·彼得鲁索夫（Г. Г. Петрусов）动态性和角度经常出现在他的摄影报道中，这是对罗德琴科的继承，罗德琴科生前的学生还有雅科夫-哈利普（Яков Халип），与彼得鲁索夫有相似的艺术经历和风格，也曾在《建设苏联》工作（图 76)。1935 年第 12 期也是《建设苏联》的经典作品，封面（图 77）由斯捷潘诺娃和罗德琴科设计，以运动和降落伞为主要内容，由高尔基（М. Горький）等人担任编辑，罗德琴科和斯捷潘诺娃担任美编，罗德琴科还提供了他著名的“运动时刻”系列（图 78-图 79），出版物页面中构成主义风格极为突出，采用圆形、三角形等形状为照片排版（图 80-图 82），正如安德烈·福缅科所指出的“摄影前卫派与现代主义美学，尤其是几何抽象和蒙太奇的基因联系显而易见[114]”，这种设计风格体现了构成主义对形式和结构的实验性探索，也是对现代主义美学的呼应，突破传统界限，采用这些几何形状不仅使设计更具有图形表现力，使每张照片成为整体艺术构图的一部分，强调了图形和图像之间的互动。书籍装帧也十分优秀，页面中根据不同的内容，有着多种形状和不同方向的折页

[114] Фоменко, А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. Санкт-Петербург, 2009. С.27.

或是添加了立体效果（图 83-图 85），象是一种存在于纸上的电影蒙太奇[115]。

在书籍和期刊的设计中，摄影图片不仅是对文字的补充，其本身也是一种艺术表现形式，1920-1930 年代摄影作为一种艺术和美学媒介，虽然依旧在政府的控制和审查之下，作为一种通过视觉呈现信息的直观媒体，无论是对于信息传递还是摄影本身，都起到了积极的作用。

1.2 1920-1930 年代中国摄影的最新发展趋势

1920-1930 年代是中国摄影发展的关键时期，新文化运动的推动，促使艺术家和摄影师们更积极地把摄影作为一种工具表达个性和对于社会关切。这一时期涌现了陈万里、刘半农、金石声、张印泉等一批积极参与新文化运动的摄影家，他们组建摄影团体，并尝试通过摄影来表达自己对社会变革的看法，摄影开始作为一门艺术而受到重视，摄影师们倡导新的审美观念，追求艺术创新和个性化表达，摄影报道、纪实摄影、画意摄影等开始发展。

这一时期的摄影发展受到政治、社会和文化变革的深刻影响。[116]摄影师们通过记录城市生活、乡村的景观以及社会变革的方方面面，反映了地域特色、时代的动荡和一些社会问题。展览对于摄影的推广使摄影进入人民的生活中，摄影也与广告、出版物相生相伴。

1.2.1 1920-1930 年代及之前中国摄影的发展

1840 年代，摄影术刚传入中国时，老旧的思想和文化程度的低下使很多人民认为摄影会摄取人的魂魄[117]，就如原始地区的人害怕相机会夺去他们的部分生命[118]，很长一段时间内都没能进入中国主流文化的视野当中，甚至在很长一个时期内，沦为意识形态冲突的牺牲品。[119]所以摄影在中国的早期发展主要集中在大城市和受过教育的人们范围之内，如香港、上海、

[115] 引用自 E. A .Лаврентьева 的 лекция https://www.youtube.com/watch?v=FRp_K_3O8lM
[116] 胡志川, 马运增, 陈申,钱章表, 彭永祥. 中国摄影史: 1840-1937. 台北: 摄影家出版社. 1990. —342 p.
[117] 邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. 2020. P.104.
[118] 苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 论摄影. 上海：译文出版社.P.158.
[119] 邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. 2020.P.96.

广州和北京。

1906 年，有正书局出版的《中外二百名人照相全册》中收录慈禧、光绪及清政府中很多官员照片的画册，并向国内外发行，这本画册的公开出售表明在中国封建统治阶层中，摄影已不再被禁止，且已把它作为维护封建统治的工具[120]。

而摄影作为一门艺术在中国的发展可以追溯到 19 世纪末 20 世纪初，在那时，乔治· 韦斯特等西方摄影师设立摄影工作室，这一时期的摄影是以肖像摄影为主, 外国摄影师根据中国的传统审美调整拍摄手法“一定要正面对准拍摄，两耳要看得到，面部左右两边要成同样比例，双脚要安排成一样长短，比例对中国人来说是无足轻重的。双手也最好安排到每一根手指都清晰入相。……他们要有花，桌上要放一小花瓶。[121]”

其实在 20 世纪初期，除了肖像摄影外，摄影创作的价值几乎完全取决于对消耗着这个国家的政治斗争的参与度，1910 年代辛亥革命之后，报道摄影因其自身的纪实性和历史记录的功能最先得到发展，一些中国摄影师开始以纪实的形式记录社会、人文和历史事件，中国本土摄影师由此开始登上摄影舞台。

同时，这一时期也见证了光社、华社、黑白影社、雪浪影社等一些早期的摄影团体的成立，由于摄影团体这样的形式由西方传入中国，所以一开始自带西方沙龙的特点，就如穿西装、打领带这样的西方文化一样，被中国人贬称为“假洋鬼子式”这些团体的成员们，基本上都是受过良好教育、家境优渥的中上层知识分子。[122]如先后带领光社和华社两大团体的陈万里，1917 年毕业于北京国立医学专门学校，毕业后从弃医从艺[123]，1923 年，陈万里等北京大学的几名教师在中国政治、文化中心的北京发起了北京光社的成立，简称“光社”，光社也是中国摄影史上第一个具有现代组织形式的摄

[120] 参看中国大百科全书 https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=189209&Type=bkzyb&SubID=202729
[121] 张欣. 留影的背后. 北京: 人民邮电出版社. 2017. P.112.
[122] 邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. 2020. P.25.
[123] 徐希景.陈万里——中国摄影艺术的拓荒者. 北京：中国艺术时空. 2015（06):26-37. P. 26.

影团体，率先倡导艺术摄影，揭开了中国艺术摄影发展的帷幕。一开始团体的成员大多是在北京大学的教师，后来面向整个社会，该组织的宗旨是“集合非职业的摄影同志，交换智识、研究艺术”，它不参与政治，只研究纯粹的美术摄影[124]，陈万里的《大风起兮》（图 86），刘半农的《到幽玄之路》（图 87）、《郊外》（图 88）等画意摄影很好的反映了该团体的特点，虽然新文化运动主张反对以孔子代表的传统思想，但光社的许多特点又有些继承了中国古代文人画中不问政治，描绘自然的特点。

北京光社的活动持续了十余年，1927 年，随着中国政治机构的南迁，光社的一些主要成员等人南下，自此光社的活动骤然减少。

1928 年，陈万里与郎静山等人在上海成立中华摄影学社，简称“华社”。如光社一样，也是由业余摄影师组成，前后加入者四十余人左右,除少数几位是报刊杂志的摄影记者外其他全都另有正职，凭借自己较高的财力、学识以及丰富的资源,得以接触到较为前沿的摄影技术和艺术，这些成员大多来自出版界，也有一些商界人士和医生。除陈万里、郎静山之外，代表人物还有胡伯翔和潘达微，华社以研究摄影艺术为宗旨，对摄影艺术的定位带有倾向性——即符合中国传统美学意趣的画意摄影。由郎静山拍摄，陈万里题词的《试马》（图 89），拍自马场，通过过度曝光等暗房技术使画面大面积留白，其构图完全符合中国传统绘画的原则，画面语言唯美。华社成员的作品主题涵括自然风景、人物肖像、静物、动物等，其中自然风景最盛，照片名字多诗情画意，如《浅草寻归蹄》、《一枝红艳露凝香》、《夕阳淡远山》《乱山重叠云迷离》等，颇具中国传统绘画题字的味道，这些作品主要发表在华社创办的中国首本高档纯美术摄影杂志《天鹏》中[125]，这本杂志创刊仅一年，约 300 帧影像资料得以刊载，其中以自然景观类题材为主。值得注意的是，该刊采用单幅作品独占版面的编排方式，这种近似于绘画艺术的展示手法，实质上将摄影作品提升至艺术创作的层面，赋予

[124] 王学斌.近代中国第一个民间摄影团体——北京光社. 北京：北京档案. 2021（01):58-61. P. 59.
[125] 丁彬萱.摄影大师郎静山.上海:上海画报出版社. 1990. P.21.

了影像更深层的美学价值[126]。

对于中国传统美学的继承是华社的特点，但也是限制华社多维发展的阻力，华社在选拔成员时十分严格，通常以符合团体的整体风格为标准，而华社所擅长的画意摄影因当代摄影的萌生日益与主流脱节，这导致了1930 年之后，华社销声匿迹，只有陆祯芝等极少部分成员在华社解散之后涉猎一些画意摄影之外的风格，如 1931 年的报道摄影《勇敢》（图 90），记录了一建筑工地失火，消防员踩着梯子救火的场景，陆祯芝《玩偶》（图 91）将一群玩偶放到一间教室拍摄，有老师、学生甚至学生的玩偶等角色，散发着一种超现实主义的味道[127]。华社陨落的原因还在于成员大都是业余摄影师，1930 年代的中国内忧外患，大多数人在艰难时期会放弃业余爱好而主营自己的主业。

到了 1930 年，黑白影社成立，于华社相反，黑白影社对入会的资格规定就放松得多:“凡与本社宗旨相同而品行端正者，不论摄影经验深浅，及营业与非营业者，经本社社员一人以上介绍，签立志愿书，经委员会审查合格，均得为本社员[128]”，此团体的创作风格和题材相比华社也要丰富很多，社员们的作品中反映劳动人民生活和社会面貌的报道摄影较多，和人民大众的生活更加接近，如水祥云 1937 年的作品《自食其力》（图 92):近景一位身着传统中式服饰的劳动者正艰难地背负重物；而远处，一座极具现代感的摩天大楼巍然矗立。这种将历史传承与当代发展结合的视觉表达，深刻揭示了城市化进程中普通劳动者的生活状态，折射出社会发展的多元面貌。与《自食其力》相类似，1934 年计鹤鸣的《重负》（图 93)同样是表现搬运工，拍摄地点是码头，作者似乎有意压缩了照片的纵深感，增强和夸大了负重者和其身后巨轮的形体反差，负重前行的搬运工仅仅占据了整个画幅的一个小角落，而位于其上端的轮船则占据了画面的大部分，配比悬殊的

126 《天鹏》是一本中国摄影专业杂志。前身为《天鹏画报》，1927 年创刊于上海，主要刊登绘画和其他艺术方面的作品，1928 年 7 月起改刊，专门研究摄影艺术，1929 年 12 月停刊。

127 胡玥. “华社”论影. 上海: 复旦大学. 2014. P.29.

128 黑白影社社章. 见:陈传霖、叶初萌、聂光地、卢施福编.黑白影集·第一册. 上海：黑白影社. 1934:109-110.

画幅和上下摆布的构图，再加上巨轮本身构型的侵略性，使得整幅作品给人极强的压迫感。除此之外也不乏抽象的摄影，如敖恩洪的《线》（图 94)，该作品以不同于常规的倾斜视角截取了现代建筑物的一部分，并从中提取出抽象的，或多线平行或纵横交错的立体构形，在当时的中国摄影中是一大实验性的创新。

1920-1930 年代，中国摄影师接触西方摄影的机会并不多，即使是本土摄影出版物也非常少且质量不高。如 1925 年创刊的《摄影画报》杂志，经常可以看到摄影师对摄影技术和美学的探讨和探索，但文章的理论性和专业性不强，对摄影的认识还停留在肤浅阶段，早期以广告为主，后期发表一些政治事件的摄影报道。

1936 年 1 月杂志《飞鹰[129]》于上海创刊，与《天鹏》以画报摄影为主不同，这本杂志刊登了大量反映当时人们日常生活、城市景观和地标性建筑的各种题材的摄影作品，以及介绍和分析各种摄影技术的文章。张印泉、郎静山等当时著名的摄影师都在这本杂志上发表过作品，艺术史研究者潘万里评价这本刊物于中国摄影史上“承担着现代摄影崛起职责[130]”杂志的主编之一金石声，也是摄影师，于第杂志的 8 期发表的《自摄像》（图 95)使用了蒙太奇的手法，以镜头做框，将视线引向镜头中摄影师头像的所在处[131]，郎静山的《光明》（图 96）和程肇民的《盘》（图 97）中分明的线条与冷冽的对比感也逐渐呈现出则是更为当代的摄影视觉语言。

从光社到黑白影社，再到飞鹰杂志的十几年，虽然技术水平依旧低下，但在新文化运动的影响下，艺术家们对摄影的创造力不断丰富，这体现在从具有中国传统美学的画意摄影到一些抽象摄影的尝试，摄影团体的出版物、摄影展览等都为平民提供了更多了解和参与摄影的机会，也使摄影在

[129] 《飞鹰》杂志于 1936 年 1 月在上海创刊。娱乐刊物，每月出版一期。主编为金石生、蒋炳南和冯四知。1937 年 7 月，因八一三事件停刊。

[130] 潘万里. 20 世纪 30 年代中国摄影艺术的现代性建构——试析上海 “黑白影社 ”的现代摄影创作. 成都：现代中国文化与文学.2017(04):155-165. P.156.

[131] 胡玥. “华社”论影. 上海: 复旦大学. 2014. P.29.

中国从不被理解甚至排斥到参与到人民群众中去。

1.2.2 摄影所扮演的角色及其使用方法

1.2.2.1 画意摄影

继报道摄影之后，在 1920-1930 年代，画意摄影在中国有独特的萌发方式，早期的艺术家和摄影师们受中国绘画、诗词和文学的启发，通过摄影来表达更为主观和抒情的视角，模仿中国画主题、构图和风格，有时还会在底片或者照片上添加书法文字或者印章，他们将自己的作品送去参加国际沙龙展和比赛，其中吴中行的画意作品具有浓烈的人文精神和鲜明的地域特色，在早期的作品中，吴中行的作品风格鲜明、光影效果出色，他把画意与纪实相融合[132]，作品中黑白灰影调的运用十分精湛，场景气氛感人，作品多为充满可爱的乡土与民族风味，如 1920 年代《归牧》（图 98）、《笔塔晨牧》（图 99）、《春雨归牧》（图 100），夕阳、朝阳、塔楼、山坡、黄牛、孩童，这些元素也常是中国古代诗歌中经常提到的场景组成，还如 1930 年代的《晨汲》（图 101）、《圆资替月》（图 102），表现中国江南的秀丽景象。

除此之外，影像创作者借鉴传统水墨艺术的审美特征，在拍摄过程中进行选择性构图，刻意保留大量未填充区域。这种艺术处理手法赋予作品以独特的意境美，为观众提供了充分的思维延展与个性化解读的可能。通过吸收中国古典绘画的精髓，摄影家们打破了写实主义的局限，在虚实相生的画面结构中营造出富有诗意的视觉效果。郎静山的作品也是中国早期画意摄影的代表，他所创作的集锦摄影法通过拍摄之后的暗房技术，以底片叠加多层物景或通过曝光而取舍的方式表现[133]，结果通常具有水墨渲染的视觉效果。如 1934 年的《寒风岚光》（图 103），表现了山村的秋冬萧瑟之景，一片树林在一座座远山之下，云海穿插其中，静谧、空灵，作者对后景的山和前景的树林、房子这几张底片进行剪裁、拼贴以及在暗房中利

[132] 郭慧慧. 概述中国画意摄影之发展.北京：艺术之窗. 2012(12). P.173.
[133] 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. P.96-101.

用不同的遮挡手段控制相纸的曝光，实现了画面之间的完美融合[134]。1938年的《春江水暖》（图 104），无论在作品名称还是照片的构图、元素上，都能让人想到任伯年国画的《春江水暖图》（图 105）。

受到郎静山影响，国画家张大千于 1930 年代初开始学习摄影，并拍摄了大量画意作品，为他的绘画创作提供了诸如光线处理、构图布局等新的表现手段（图 106）；陈复礼跟随郎静山走上摄影之路，并在摄影创作中融入中国传统文化的元素（图 107）。

吴中行和郎静山是中国画意摄影的杰出代表，他们的作品开创了先河，独到的运用技法与国画艺术相结合，为中国画意摄影带来了最繁荣的一段历史。

1.2.2.2 报刊广告

国民政府成立后，相对稳定的政治环境为经济的发展提供了基础，民族资本主义的发展使得商业在这一时期十分繁盛，广告也随之迅速发展，迎来了中国广告业的第一个繁荣期，而摄影在广告的发展中扮演着重要角色。

1920-1930 年代，报刊广告的运营大多借鉴了西方报刊的运营体制，已初具现代商业化运营雏形，以 1925 年于上海创刊的《摄影画报》为例，直到 1937 年，所载广告数量多达 5489 则[135]，由于此刊物是以摄影为主，所以其中对于摄影工具的商业广告十分重视，如 Agfa 的软片的广告中经常以画意摄影为基底[136]（图 108-图 110）。

除商业广告外，此刊物最著名的是其中的 4 期抗战专号，在“九一八事变[137]”中，为了配合抗日运动，出版第 308 期《抗日救国专号》，用新闻照片的形式，揭露日军侵占中国东北地区的事实。此外，第 10 期《热河抗日

[134] 杨军武.郎静山“集锦摄影”艺术思想对当代高校的美育价值. 北京：旅游与摄影,2021(22):117-119.P.119.
[135] 李梦琦. 民国时期艺术杂志广告研究（1925-1937）.长春: 吉林大学. 2021. P.12.
[136] 同上. P. 61.
[137] 九一八事变，又称奉天事变、柳条湖事件。是指 1931 年 9 月 18 日，驻中国东北的日本关东军突然袭击沈阳，强占中国东北的事件。

大战特刊》（图 111)，也使用报道摄影加以文字，展示了抗战英雄们，并介绍了中国军队的基本情况以及战况，以激发全民族斗志。

摄影类广告经常出现在影片广告之中，它们通常运用电影中的一帧，放大主角们的表情或者动作。如 1930 年由中国国民党云南省党部主办的《云南民国日报》。

在《仙侣情歌》的宣传设计中（图 112），采用纵向版式布局，核心视觉元素取自电影场景的剧照。主演形象居于画面中央，其外围以类似公告牌的形态呈现，与柱状装饰图案有机结合，提升了整体设计的艺术感。另一部作品《蜡像陈列所的秘密》的推广画面（图 113）则运用了多人物拼贴手法，通过主要角色的动态造型，直观传递影片信息。这种基于剧照的视觉表达，使观众能够通过人物姿态推测剧情发展。设计者还将人物影像与英文字符进行创意组合，增强了版面的视觉层次与表现力。

1920-1930 年代的中国，广告的营收是刊物收入的来源之一，摄影作为一种潮流，被广泛运用于展示现代化的一面，它是广告中不可缺少的元素，通过摄影，广告呈现新的商品、技术和生活方式，树立现代都市的形象，向人民群众传递国家在现代化方面的进步和努力。

1.2.2.3 展览

随着各摄影团体的努力和摄影在各个领域中的应用，1920 年代之后，摄影逐渐被认可为一门独立的艺术形式，展览在其中也发挥著作用。

由北京大学的教师们组成的光社成立之后就开始筹办影展，但不是在大学校内，而是开始走出校门，面向社会——1924 年光社在北京中央公园董事会（今天的中山公园)旁边的大厅里第一届影展，这也是中国摄影史上第一次由民间摄影团体举办的摄影艺术展览，这次的展览邀请广大观众自由参观和品评展品，这意味着摄影艺术开始不再局限于精英艺术家或专业评论家们的领域，鼓励了更广泛的社会群体参与艺术活动，使摄影变得更

加平等和开放。在这次展览之前，照相馆人物照是民众对于摄影的唯一印象。本次展览共展出了 300 幅作品[138]，大多是画意摄影。这次展览之后，陈万里从自己参加展出的 60 余幅作品中选出 12 幅,通过珂罗版印刷（Collotype），编辑成《大风集》出版,这是中国出版的第一本摄影艺术作品集[139]，确立了摄影开始作为独立艺术形式的地位。除陈万里的作品之外，本次展览的具体作品及名称因战争或年代久远而没有保留至今，只有观展者顾颉刚[140]的日记中记录了部分参展艺术家的姓名。截至 1928 年，光社共开设五届展览，刘半农的《山雨欲来风满楼》（图 114）、《齐向光明中去》（图 115）、《在野》（图 116）、老焱若的《一肩风雪》（图 117）等等，都成了流传至今的画意摄影经典之作。

南部的华社共举行过四次展览，自 1928 年 3 月第一届摄影展之后，掀起了中国各大城市和各个高校组合摄影团体、开设摄影展的风潮，第二届影展于同年 11 月举行，与之前不同的是，接收非华社成员的作品，光社的刘半农、郑颖荪，社会人员潘达微、郭锡麒等人。不设比赛和奖项，而是切实以研究摄影为宗旨，培养了一批摄影爱好者。

自 1931 年起，东北地区的“九·一八”事变、上海的“一·二八[141]”事变相继发生，全国掀起了抗日救亡运动新高潮，不少摄影师开始放弃了纯艺术的摄影。这表现在在摄影展览方面，很多摄影师开始从纯粹的个人兴趣，逐渐转向到报道摄影或者能振奋民族精神的作品中，爱国摄影师们通过开设支援前线抗日英雄等的义卖义展、以抗日救亡为思想的展览等，以表现对国家时局的关切和支持。如由郎静山、刘旭沧、徐祖荫举办的“三友影会义赈摄影展览”，在这次影展中，作品的题材依旧是画意摄影，作者们将售出作品的所得全部捐赠给东北部战区的人民，这是最早的一次摄影与挽救

[138] 王学斌.近代中国第一个民间摄影团体——北京光社. 北京：北京档案. 2021（01):58-61. P.60.
[139] 陈丽华. 陈万里先生的道路. 北京：紫禁城. 2009（12):9-12. P.7.
[140] 参看：顾颉刚.顾颉刚日记（卷一）. 北京: 中华书局,2011.
[141] 1 月 28 日事件：又称 “淞沪 1 月 28 日抗日战争”，是日本在 1932 年 1 月 28 日蓄意发动的侵略，目的是转移国际社会对九一八事变的注意力。

民族危亡运动的展览[142]。除三友影会义赈摄影展览”之外，还有 1935 年的铁华游日影展、北平青年会银光社摄影义展等。

参加过黑白影社的沙飞[143]，早期的作品受郎静山等主流摄影师的启发，作品充满诗意，以自然风景为主，1935 年后，沙飞与鲁迅交往密切，深受左翼文学[144]和左翼木刻版画[145]（图 118-图 119）的影响，他主张：“做一个前进的摄影记者，用摄影作为斗争的武器，通过画报的发表和展览方式去改造旧社会[146]。”抛弃了对画意摄影的追求，转向了摄影报道，1936 年 12 月，沙飞在广州举行了第一次个人展览，展出了 114 幅作品，其中包括鲁迅的遗照（图 120）和底层人民的生活现状，1937 年 6 月在桂林举办第二次个展，作品以报道摄影为主，共分为“华南国防前线的南澳岛”、“纪念鲁迅先生”、“儿童节献画”、“大众生活”，“儿童节献画”和“大众生活”展示了底层大众人民包括儿童的生活，如《我家宝宝哭不歇》（图 121）、《胖如冬瓜白如雪》（图 122）、《中国大部分儿童还饿着》（图 123）、《辛苦为谁忙》（图 124）引起了极大的反向。1937 年，沙飞前往前线，成为一名战地摄影师，除了在前线拍摄，他经常在村子里举办摄影展，将照片贴在街道的墙上（图 125），这也是在这中国小型摄影展览或板报的最初形式，照片中有缴获的敌军战利品，村民们在影展中都凑过去数有几门炮、几支枪、几匹马，这样的展览是将摄影推向广大群众的一种方式，也是对政府在战争中取得胜利的一种宣传手段。

这一时期的摄影展览活动，内容与展出形式都随着时代而发展，从团体展览到的个人展览，从一个场地的固定展出到街头墙壁的流动展出，摄影展览适应着社会与形势发展的需要，除了个人审美的表达，摄影在展览中不仅扮演着记录历史与文化的角色，更加引起人民大众对于社会问题的

142 胡志川, 马运增, 陈申,钱章表, 彭永祥. 中国摄影史: 1840-1937. 台北: 摄影家出版社. 1990. P.220.
143 沙飞：原名司徒怀。广东人，摄影师、中国共产党战地摄影记者。
144 1930 年代，中国文学圈子形成了京派、海派、左翼这三个派别。左翼文学文学家们以现代工业中产业工人的身份，同时批判资本主义工业文明、封建传统农业文明和西方殖民主义，主张文学要作为以夺取政权为主要任务的无产阶级斗争的手段。
145 沙飞. 沙飞摄影全集. 北京: 长城出版社. 2005. P. 474.
146 引用自沙飞《写在展出前》，1936 年 12 月在广州举办的沙飞个人摄影展的前言。

关注。

第一章小结

在 1920-1930 年代，摄影在全球范围内成为一种重要媒介，这一时期出现了对摄影的广泛需求和运用，其中席卷了苏联的印刷设计和广告业领域，蒙太奇在其中具有特殊地位。也出现了古斯塔夫·克鲁西斯、伊格纳托维奇家族、阿尔卡季·谢赫特、罗德琴科等很多艺术家和摄影师，他们的作品与理念对当时的政治、经济和文化生活产生了深远影响；在中国，摄影同样是重要的媒介，人们经历了对摄影的认知过程：从对摄影的恐惧走向接受，再到将其用于各种领域，出现了光社、华社、黑白影社等团体，陈万里、吴中行、刘半农、张印泉、郎静山等积极的推广者。摄影作为信息传递的载体，不仅促使人们从书面文字语言向视觉语言的转变，更是中国在各个领域的封闭局面走向开放的一部分。

摄影作为一种艺术形式，需要专业的信息结构（摄影协会、专业杂志、展览）来维护其地位——这些原则是俄罗斯和苏联摄影的特点，中国也坚持了这些原则，除此之外，中国和苏联摄影发展的交叉点还在于摄影被广泛用作政治宣传的工具，这两个国家都利用摄影来塑造和传播政治意识形态，强化政府的形象和政策；都倾向于直接地表现人民大众的生活，如展示工人和农民的英雄形象、平民的生活和劳动；两国的摄影师都在尝试不同的摄影技术和表达形式，如照片的剪切和拼贴，以及不同透视的构图方法。这些时刻都显示出在 1920-1930 年代，苏联和中国的摄影虽然处于不同的文化和政治环境中，但在摄影的使用、目的和表现形式上出现了各种交叉点。

此外，值得注意的是，当我们在前卫摄影的语境下讲述画意摄影，不可忽视这一流派在其中的张力，亚历山大·罗德琴科在使用画意摄影技术时，会强调照片的主题。在他看来，使用画意摄影技术并不是追求照片的美感，

而是实现内容的一种形式。这就是为什么他在风景、芭蕾舞和马戏团摄影等特殊情况下转向画意摄影的原因，在每种情况下，画面的 “绘画性”都可以成为创造独特艺术形象的一种手段。在拍摄马戏团题材时，“坦巴尔 ”软画镜头让罗德琴科得以继续他在这一题材上的创作探索。从 1930 年代后半期开始，他在绘画中转向马戏团，画小丑、体操运动员和女骑手、杂耍演员。因此，谈到前卫摄影的语言，并将画意摄影纳入其词汇中，我们首先要谈的是作者在其他作品中使用画意摄影技术的情况。对于前卫派摄影来说，重要的是让摄影技术成为支持交流的工具；摄影技术产生和传达的不是美学，而是特定的信息。

所呈现的材料皆表明，摄影作为一种多层面传播工具，不仅反映了其时代的意识形态与审美进程，同时也对视觉思维原则的形成产生了显著影响，而这些原则正构成了平面设计进一步发展的基础。

第二章 亚历山大·罗德琴科与郎静山：作者艺术体系中的摄影

安德烈·福缅科（Андрей Фоменко)在其著作《苏联前卫摄影诗学与生产—功利艺术的概念》中认为“前卫摄影是一种与当代艺术和美学的主要问题相关联的整体现象[147]”。亚历山大·罗德琴科和郎静山在他们各自的艺术实践中充分体现了这一点——他们的艺术路径表明，前卫摄影并非孤立存在，而是与当代艺术的基本问题（如形式创新、艺术功能、文化传承等）紧密相连。

在深入讨论罗德琴科与郎静山两位摄影师之前，有必要指出，1927 年《新列夫》第 3 期刊登了谢尔盖·特列季亚科夫在中国拍摄的三幅照片，这次前卫艺术家对中国社会的视觉观察。

特列季亚科夫与罗德琴科同为列夫的核心成员，二人合作广泛，涉及文学与图像多个层面。正如斯捷潘诺娃在日记中所记，奥西普·布里克曾评价“列夫——是一门职业[148]”，这表明列夫不仅是艺术组织，更是一种规范化的文化实践。在此体制下，艺术创作被视为对集体理念的执行而非个人表达，这种协作模式在特列季亚科夫与罗德琴科之间表现得尤为突出。

罗德琴科为特列季亚科夫的多部作品设计了封面，包括《总结》（Итого）、《演讲者》（Речевик）和《邓世华》（Дэн Шихуа）。这些设计与文本内容紧密结合，形成图文统一的传播机制。斯捷潘诺娃曾记载特列季亚科夫对《演讲者》封面的反应：“罗德琴科为《演讲者》设计了封面。特列季亚科夫——诗作。该设计得到了谢廖沙（特列季亚科夫）本人和‘国家出版社’的认可。谢廖沙似乎有些不好意思，还把这幅封面称作‘反叛的床垫’。[149]”——这是列夫内部对视觉形式与内容之间关系的关注，以及创作中坦率的讨论。

---

147 Фоменко А. Н. Поэтика советского фотоавангарда и концепция производственно-утилитарного искусства : специальность 17.00.06 "Техническая эстетика и дизайн" : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Фоменко Андрей Николаевич. – Санкт-Петербург, 2009. С. 9-10.

148 Степанова В. Человек не может жить без чуда / сост. А. Н. Лаврентьев, Е. А. Лаврентьева. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2023. С. 271.

149 Там же. С. 265.

在列夫小组的国际交流中，特列季亚科夫的妻子奥尔加·特列季亚科娃（Ольга Третьякова）扮演了重要角色，她翻译了马雅科夫斯基和罗德琴科从欧洲带回的德文艺术批评的资料，为列夫成员提供了国际前卫艺术思想的第一手材料。这些译文拓宽了特列季亚科夫的艺术视野，也可能影响了他在中国的戏剧构作与群众传播策略；与此同时，罗德琴科的设计风格也与德国现代主义相呼应，体现出这类文化输入机制在视觉层面的表现。

1924 至 1925 年，特列季亚科夫在北京大学任教，讲授俄国文学，并创作了剧作《怒吼吧，中国!》和《邓世华》。这两部作品均由罗德琴科负责封面设计，体现了苏联前卫艺术在中国语境中的个案传播。这段经历不仅推动了苏联文艺在中国的具体实践，也标志着苏联前卫文化在中国语境中的早期路径探索。

目前中国学界对特列季亚科夫的研究尚不充分，现有文献多集中于其生平事迹，以及在文学、戏剧与中苏文化交流语境中的相关活动。已有观点多认为其作品带有鲜明的政治宣传功能，服务于苏联左翼意识形态，具有将中国作为政治意象加以投射的倾向。邵雪萍指出，特列季亚科夫在中国的经历拓展了其戏剧主题，同时体现了苏俄先锋艺术对异域现实的结构性重构，《怒吼吧，中国!》等作品通过对宗教象征的批判与政治意图的传达，在形式与内容上呈现出冷峻、理性的表达风格[150]；黄艳芬则强调，特列季亚科夫在华期间深入社会，记录底层声音，并将其转化为具有批判性的未来主义文本，她还引用鲁迅的评论，称其为“将现代文化生活绍介给中国的少数外国人之一[151]”。

因此，作为列夫成员之一，特列季亚科夫在中国的活动不仅具有个人创作意义，也象征着苏联先锋文化与中国新文化之间的首次接触。他在北

[150] 邵雪萍.俄罗斯剧作家谢尔盖·米哈伊洛维奇·特列季亚科夫. 长春: 戏剧文学. 2015(10):2

[151] 黄艳芬．铁捷克与《怒吼吧，中国!》．北京：北京纪事. 2024(8):97-99.

京的教学与写作，连同由罗德琴科负责设计的出版物，构成两人持续合作的一部分，构建了跨文化与跨媒介表达的路径，反映出苏联先锋艺术对外交流中的制度性实践逻辑。

本章结合罗德琴科和郎静山的艺术实践，展示了他们如何推动摄影从记录工具向艺术表达的转变。他们的创作根植于各自的文化理念，并在绘画的基础下，发展出独特的摄影风格。他们的艺术发展之路，正说明了前卫摄影如何在不同文化背景下，回应现代艺术的挑战，成为当代艺术和美学讨论的一部分。

2.1 亚历山大·罗德琴科摄影之路

2.1.1 俄罗斯前卫运动构成主义中的的亚历山大·罗德琴科

亚历山大·罗德琴科的日记是珍贵的来源，自 1910 年代初起，他在日记中记录自己对生活的见闻，分析自己在艺术上的的感受和想法，这些日记是艺术家内心世界、创作成果和个人思考的宝贵资料来源。分析在罗德琴科的艺术探索，在他的日记中可以看到，他的童年时在涅瓦大街上的剧院中的见闻与想象是一个开始，青少年时，在博物馆观看了乔治·别拉申科（Георгия Белащенко)的《维伊》（图 126)是一个开始，与博里索·斯维托扎罗（Борисо Светозаро)的相遇是一个开始，与律师尼古拉·安德烈耶夫（Николай Андреев)的相遇是一个开始，与大卫·布留克（Давид Бурлюк)、瓦西里·卡缅斯基（Василий Каменский)、弗拉基米尔·马雅科夫斯基（Владимир Маяковский)的相遇也是一个开始[152]。

摄影绝非是他偶发性的选择——对于一个 1920 年代前卫派艺术家，或只是一位走在浪潮前端的创作者而言，相机在那个年代是一种技术与艺术完美结合的工具，它具有便利性的同时，更有无限的可塑性。

从绘画到摄影，罗德琴科挑战了绘画的传统边界，除此之外，关于摄影与绘画，奥西普·布里克（Осип Брик)认为作为一种呈现生活的手段，摄

[152] Лаврентьев А. Н. Ракурсы Родченко. М.: Искусство, 1992. С.210 – 221.

影是高于绘画的，这种超越并不是对绘画的简单提升，而是从绘画上升到了另一种创作形式[153]。在罗德琴科早期的绘画草图中，尤其是在 1915 年的图形系列《线性-圆形构图》中，本着几何抽象的精神发展起来[154]，就已经能看到他之后的非客观性绘画作品的许多明显表现特征，如“线性主义”（«Линиизм»)、动态性、几何的表现形式等，这些特征也围绕着他的摄影之路乃至整个艺术人生。这位构成主义者从绘画到摄影，伴随着生产艺术，包括对空间的探索也尤为重要，实际上，无论是他在生产艺术中的设计、电影的制作还是平面的设计，都可以视作对于空间的探索，他的摄影也是，但摄影的例外在于它对现实生活的直接的观察和定格，这意味着摄影中的空间探索，相较于其他类型的设计，摄影可能更加依赖于现实世界中实时和偶然的组合，而非完全由艺术家构想的空间。

2.1.1.1 绘画-空间结构实验-摄影

绘画

罗德琴科对绘画的探索，可以追溯到他在喀山艺术学校时期，对于罗德琴科来讲，喀山艺术学校是一个“相对”[155]开放的学校，尽管在 1910 年代前期，罗德琴科自认为自己已算足够的左派，但是他仍然只是在如弗鲁贝尔这样的艺术家的影响下创作[156]，从《在餐厅》（图 127)即可看出，主要表现为深入细节之前先捕捉画面中对象的总体比例和构图安排，赋予作品表现力和动态，用通过密集的阴影线表达形状和体积的手法，为后续细节奠定基础，继而用强烈且富有表现力的线条来勾勒和强调，从而注重对个体元素和主体的描绘。在那个年代，在喀山，很多初入艺术圈子的新人们的初始阶段几乎都或多或少受到新艺术运动总体趋势的影响，在新艺术运动之下创作，也为罗德琴科之后的艺术思想和方法的形成和发展创造了背景，

[153] Виктор Марголин. Переводы: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь, 1917–1946. Пекин: Пекинский университет Пресса. 2018. С.179.
[154] 俄罗斯前卫百科全书. 电子资源: https://rusavangard.ru/online/biographies/rodchenko-aleksandr-mikhaylovich/
[155] Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. Родченко В. А. М.: Советский художник, 1982. С.54 – 55.
[156] 同上. P.55.

1913 年的《人物构图》（图 128)的黑白图形、线条与密集的黑点结合，呈现了抽象又清晰明确的效果，体现了奥布里·比尔兹利（Aubrey Vincent Beardsley)和东方与中世纪艺术对他的影响。象征主义对他有一定影响，他还在绘画中使用了多种材料，包括水彩、蛋彩等，这预示了他的实验性创作方法和他本身对视觉艺术不同方面的探索欲望。

与此同时，莫斯科和圣彼得堡有着与喀山完全不同的局面：在圣彼得堡，俄罗斯前卫艺术的第一个都市创作协会“青年联合会”（Союз молодёжи）已经成立；在莫斯科，俄罗斯早期前卫派最大的创意团体“钻石杰克”（Бубновый валет）彼时已经成立并开设展览。罗德琴科在喀山的转折点出现在 1914 年，大卫·布留克、瓦西里·卡缅斯基、弗拉基米尔·马雅科夫斯基来到了喀山，他们在这里进行了演讲，并对未来主义艺术进行了阐释[157]，他们显然为喀山带来了未来主义，成为俄罗斯艺术前卫派运动形成的重要事件，而且使罗德琴科更确认了转向未来主义的决定。其实在 1913 年 12 月罗德琴科就在尼古拉·安德烈耶夫委托的派对布置中就进行了未来主义的尝试[158]。在文学与艺术紧密结合的白银时代，许多视觉艺术家为诗集、小说和杂志创作插图，通过视觉艺术丰富文学作品的解读和体验，罗德琴科在 1911—1912 年间非常喜欢涅克拉索夫、别林斯基、果戈理、王尔德，他把他们的格言记录在自己的日记中[159]，当然也有为文学作品创作的插画，1914 年，他被委托为奥斯卡·王尔德 的戏剧《巴杜亚公爵夫人》（图 129-图 131)创作人物插图[160]，这是一个在公开作品中的转型，虽然其在图形和线条上的表现保留了一部分奥布里·比尔兹利对其的影响，并且还是具象的并有些传统的，但相比《对手》（图 132)、《狂欢节》（图 133)等，他转向了更简化的、几何化的、系统化的绘画形式，此次绘制的人物形象风格统一，使用明艳的色彩作为暗部阴影而表现人物体积，并表现出极具力量感的动

[157] Лаврентьев А.Н. Кумиры авангарда. Александр Родченко : книжная серия. М.: С.Э. Гордеев, 2011. С.36.
[158] Родченко А. М. Опыты для будущего : Дневники. Статьи. Письма. Записки. М.: Грантъ, 1996. С.201.
[159] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. М.: Фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.15–16.
[160] 同上. P.10.

态性，这符合未来主义绘画的一些特点。

1915 年 3 月，在写给斯捷潘诺娃的信中，罗德琴科提出了自己的纲领性观点，提出开始创作全新而大胆的作品[161]，他的确做到了——他创作了一系列图形作品，其中所有线条都是使用绘图工具，如尺子、圆规和鸭嘴笔绘制的[162]，此时已经是抽象的画作了，很多都带有立体未来主义的探索，如《带花的女孩》（图 134)这样的带有人物的米哈伊尔·弗鲁贝尔（Михаил Врубель）和保罗·高更（Поль Гоген）彩鲜艳，画中的背景是几何图形构成的抽象的、体积性的空间，但其中的人物形体仍可分辨，这也是他通往非客观性艺术之路的开始。罗德琴科在喀山的这一时期是重要的，他对新形式和新思想的探索、他的实验成为了形成自己独特风格的开端，这种风格后来对俄罗斯和世界前卫艺术的发展产生了重大影响。

1916 年，罗德琴科应塔特林的邀请来到莫斯科，参加三月的“商店”展览，罗德琴科带来的十幅抽象画作是他在在莫斯科左派艺术家圈子的出道之作，《双人像》（图 135)中，他模糊地勾勒出人体的轮廓，人物形象被不完全地解构在具有空间感的背景之中，除了《双人像》之外，他此时的画作已经开始完全向纯粹的非客观性绘画和图形转变，在《舞者》（图 136)中可以看出，除此之外还有包括《线性-圆形构图》（图 137-图 140)在内的六幅图形作品，完全使用圆形和直线，他使这样的绘图变成了架上艺术作品。结识塔特林之后，他们有了一些联系和合作，比如皮托斯克咖啡馆的室内装饰工作，那是在十月革命前期[163]，塔特林的艺术理念深刻的影响了罗德琴科，对材料、形式和空间进行实验的愿望，以及对三维结构的兴趣。罗德琴科在喀山时用不同质地的颜料作画（例如具有哑光和光泽效果的色彩）在此时得到了升级和跨越，也反映着许多塔特林对于材料的理念，如罗德琴科在实验中用各种方法使用材料，为了探索他们的特性和功能，就

[161] Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. Москва.: Издательство Советкий художник, 1982. С.113.
[162] 同上. P.7.
[163] 同上.

如 1918 年的《黑上黑》（图 141)；塔特林是积极倡导艺术应该摆脱传统视觉方式并寻求新的表达方式的艺术家之一，这种方法在罗德琴科走向抽象和非客观性艺术的过程中引起了共鸣，表现在他的大部分的作品中，这些都预见着构成主义的发生，而罗德琴科在 1920 年代开始积极发展这些思想，这也使罗德琴科将构成主义和空间结构定位在生产中的理念发挥了作用。

1920 年，罗德琴科、斯捷潘诺娃和阿列克谢·甘组成了构成主义小组，此时罗德琴科的方向发生了重大的改变。1921 年 9 月，1921 年 9 月，他在名为«5*5=25»的展览中展出了五件作品：两件 线性主义 风格的作品（其中《线条》和 《网格》未保存）和三件题为 «纯蓝»、«纯红»、«纯黄» 的作品。这一系列作品被命名为《纯色》（图 142)，参加这次展览的还有斯捷潘诺娃、柳波芙·波波娃（Любовь Попова)、亚历山大·维斯宁（Александр Веснин)、亚历山德拉·埃克斯特（Александра Экстер）这五名艺术家，每人展出了五件作品，艺术家们的作品力图放弃对外部世界的描绘，这次展览的目的在于宣布非客观性绘画的终结，并确立了平面在构成设计的内在价值[164]，通过这场展览，罗德琴科也宣布了“所有都结束了，颜色是最基础的[165]”，结束的不只是绘画，在艺术史上，也标志着他对于形式探索的终结，这次展览是俄罗斯前卫艺术史、构成主义艺术史上的一次重要事件，虽然在当时并没有特别大大反响，但罗德琴科这三幅油画和他的宣布引起了艺术文化研究所（因库克)的艺术理论家尼古拉·塔拉布金（Николай Тарабукин）的注意，为此他宣读了题为《最后一幅画已经完成》的报告，因库克的成员们也因此展开了对于后革命时代俄国的艺术价值的激烈讨论。10 月，第二次“5*5=25”展览开幕，这次展览践行了第一次提出的理念，加入了一些复杂的建筑类图纸，罗德琴科设计了展厅中的灯具，其中一盏灯可能是一个顶部悬挂、边缘延伸的立方体（莉莉娅·布里克曾收到一个类似的纸质灯

[164] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. М.: Фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.39.
[165] Родченко, А. М. Опыты для будущего : Дневники. Статьи. Письма. Записки. – М.: Грантъ, 1996. С.218.

罩，并挂在她的房间里），另一盏灯则类似于某种台灯[166]（图 143)。其实自参与皮托斯克咖啡馆的项目时起，灯具便经常出现在罗德琴科设计中，其中包括草稿和模型，除此之外，他还与柳波芙·波波娃装饰了展厅入口，这已经到了现实空间内的空间探索了。早在 1918 年，罗德琴科就制作了一些《站立》（图 144-图 145)系列用片状纸板相互嵌入制成的非客观性雕塑，这些雕塑像为这次展览设计的灯具和皮托斯克咖啡馆的灯具的设计一样，除了非客观性之外，还秉持着对称性、垂直化的原则，他在参加 1919 年人民教育委员会等部门艺术劳动分部（Подотдел художественного труда Отдела Изо Наркомпроса）组织的设计报刊亭的比赛时，在绘制的设计图中也同样保持着这些原则，报刊亭底部采用棱柱体形状，作为整个结构的支撑，除此之外，他提出了以资讯中心代替普通商店的想法，摒弃了传统售货亭的封闭空间，采用开放的结构：功能性的附件有时钟、投影荧幕、标语牌、用于演讲的屋顶露台，垂直附加于报刊亭之上。

空间结构实验

罗德琴科的绘画、空间探索和摄影的边界是模糊的，在时间上也没有绝对的分割线，对于空间的探索其实从绘画时期就开始了，时间回到 1919 年 4 月，那是“5*5=25”展览的前一年，展览“非客观主义者与至上主义者”（«беспредметников и супрематистов»）被斯捷潘诺娃看作其实是马列维奇和罗德琴科的竞争，在这次展览上，马列维奇展出的《白上白》（图 146)深刻触及了如“虚无”、“无限”等哲学诸题，将意识流的深邃内容赋予了绘画，面对这一现象，罗德琴科以其《黑上黑》（图 141、147-148)系列作为回应，旨在挑战马列维奇所倡导的观点，尽管表面上看似采取了相似的形式手法，罗德琴科的作品却透露出一种与马列维奇绝对对立艺术理念：通过表现黑色的多重质感：“这些闪亮的、无光泽的、枯萎的、粗糙的、光滑的表面部

[166] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. – М.: Фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.40

分，形成了一种不同寻常的强有力的构图，它们如此强烈[167]”，这些可见、可触的质感形成了一种独特的现实主义表达，它们对马列维奇将哲学注解融入绘画的做法提出了明确的反驳，展示了艺术中对抗性与多样性的无穷可能，创作工具上，还是使用了直尺和圆规，罗德琴科对圆的实验也是绘画中空间实验的阶段之一。关于这次的《黑上黑》，斯捷潘诺娃在日记中写道：“我认为，Anti[168]《黑上黑》事物的分析工作中存在着一种综合——一方面是对他之前运动的综合；但作为一种理念，它们本身包含着一种新绘画的开端，只有真正的绘画，这是安蒂早在 1913 年就计划好的，而直到现在才实现。[169]” 黑上黑——是与外部空间合作的最后阶段[170]。

1919 年 8-9 月，他在日记中记录了十幅线性作品的计划、记录了草图[171]。同年的《黄色背景上的构成》（图 149)在纯黄色的背景上，线条富有动感和表现力，构图中着重强调了白色线条的方向性和各个短线条之间的相互作用，并在画面上营造出运动感，黄色背景比黑色背景更让人惊异，象是一种来自太阳的能量，和白色的线条对比强烈，如果赋予黄色背景以“太阳”的意义，可以把白色线条看作一束太阳光，穿过某些空间，向下，到达地面；同样也可以把这些白色的线看作一座向上盘旋的高楼，对应罗德琴科之后对城市建筑的理念。1920 年他第一次提出了“城市上立面”，这是一个突破性的理念，贯穿了罗德琴科之后的所有项目：绘画和图形、雕塑、摄影蒙太奇和报道摄影，预示着他对创新表达形式的追求，线条不仅是构图的元素，也是传达空间动态、节奏和结构的一种方式，作为一种单独的风格出现之后，探索线条对形式和空间感知的影响、强调线条在创造构图平衡和传达视觉图像的运动或方向方面成为了罗德琴科工作的重点。线条成为实现抽象和新视觉传达模式的一种手段，这些线条作品首次在第 19 届

[167] Степанова, В. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Варвара Степанова; [сост. А. Лаврентьев, Е. Лаврентьева]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С.90.
[168] Anti 是罗德琴科的昵称，反映了他对标准解决方案的拒绝和对世界规则的挑战。
[169] Степанова В. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы / Варвара Степанова; [сост. А. Лаврентьев, Е. Лаврентьева]. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2023. С.90.
[170] Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. М.: фонд «Русский авангард», «Архитектура-С», 2007. С.34.
[171] Родченко А.М. Опыты для будущего. Москва: Издательство ГРАНТЬ, 1996. С.73-75.

国家展览上展出，全被由纯色背景和线条组成（图 150)，但罗德琴科在这次展览的表现并未获得赞赏，如官方杂志《创造力》（«Творчество»）认为："……罗德琴科对质感的实验占满了展览的整个大展厅，在这位艺术家那里，"发明"成了一种崇拜，他宣称'线条和色彩'是绘画的基础，这一原则本质上是正确和现代的，但在他的绘画中，他却将其抽象化，以至于整个问题被简化为'手工艺'本身，这里无疑蕴含着一种活力，一种被浪费掉的能量。[172]"但不可否认的是，确实是构成主义正式登上艺术史舞台的前奏。1920 之后，根据的理念，罗德琴科继续现实中的空间构成实验探索——《悬挂》系列和《站立》系列。《站立》被命名为《根据形状相同原则》系列（图 151-154)，不同于 1918 年非客观性雕塑系列的《站立》的不断垂直上升，这次比之前更具稳定性，具体表现为：使用一些基础的具有体积的木块进行对称地搭建拼接，使其拥有格状的内部空间和开放式的外部空间，这是绘画的现实化、是戏剧和电影场景设计的原始化雏形，更是罗德琴科对于城市"上立面"[173]诠释的另一种方式；《悬挂》系列被他命名为"反射光线的平面"（图 155-158)，包括 6 件悬挂式的作品，他们分别由木板裁剪而成的常规的圆形、椭圆形、正方形、六边形组成，每件作品用一条细线在顶部悬吊，主体按照相同的比例间隔，伴随角度的变化向它们共同的中心递减，最后形成立体的结构，现存的唯一作品是椭圆形状的《椭圆中的椭圆》（图 155)，据俄罗斯艺术史学家亚历山大·拉夫连季耶夫（А.Н Лаврентьев）记载，1950 年代，罗德琴科将《椭圆中的椭圆》的各个部分交给了收藏家格奥尔基·卡斯塔基（Георгий Кастаки)，斯塔基后来将这件作品捐赠给了纽约现代艺术博物馆，博物馆的专家在修复这件作品时发现了银漆的痕迹[174]，值得注意的是，罗德琴科自 1918 年或更早就对光的追求，"反射光线的平面"这个名称就提醒了我们，作品中简单的几何形状构成了复杂的整体，在光的作用下

[172] Мельников Д. По поводу «левой» живописи на 19-й государственной выставке // Творчество. – 1920. – № 7 – 10. С. 42 – 44.

[173] 上立面: 1920 年代，罗德琴科在的建筑作品中一个独特的主题。理念是把城市抬升到地面以上，并使每栋建筑都成为飞艇停靠的码头。他认为，将来人们会更倾向于从空中而不是从地面的人行道上欣赏城市。

[174] Лаврентьев А.Н. Кумиры авангарда. Александр Родченко : книжная серия. – М.: С.Э. Гордеев, 2011. С. 116.

形成巧妙的阴影，而将银漆刷在作品的表面，会使作品有在阴影之下波光粼粼的效果，类似于月亮的光辉。从此时开始，除了依旧使用直尺这样的工具之外，可以更深层次地感受到罗德琴科作品中的科学、艺术与技术的某种联系：这些图形经过精密的形状比例、重量、交叉点的力学原理计算之后，可以简单的穿插，靠摩擦力组合起来并保持稳定性和坚固性，悬挂时，可能会虽风力旋转或摆动，不同的形状有不同的效果。很难精确地说明它们究竟属于图形、雕塑、家具、建筑甚至是交互装置作品中的哪个具体类目，因为这些作品跨越了传统人为划分的界限，其非客观性性质扩展了使用的可能性，对于的理念和形式可以与任何领域衔接。

线条提供了构造、动态、连接和分割的基础，它可以使艺术家在构成作品时考虑到事物的本质，而非单纯地描绘或创造抽象形式[175]。在文章《线条》（«Линия»）[176]中，可以明白罗德琴科已经开始将艺术视为一种类似于科学技术这样的认知手段，开始从非客观性性绘画的偶然性和不可解释性中解放出来，试图以科学的方式找到视觉表现的秩序，并更加重视艺术作品的新颖性和创造性。

1920 年代，艺术被视为以社会主义思想精神教育和培训民众的有力工具，艺术家们提倡创造新的社会主义文化做出贡献，其中包括教育和培训新一代，很多艺术家开始投身于教学工作，1920 年 10 月，罗德琴科开始在呼捷玛斯的绘画系任教，在创作的构成作品时，他将科学的精确性与艺术结合，在教学工作中亦然。在呼捷玛斯的教学经验加速他定义并优化了构成主义艺术家、工程师和设计师这样的新职业标准，学生们也跳脱最初非客观性绘画和构图的范围，开始做与人民日常生活相关事物、为人们的生活带来便利的设计。1922 年呼捷玛斯金属加工系主任之后，在 1923 年金属加工系第一次展览上，罗德琴科指导的作品是他设计观念在教学成果上的

[175] Авт. текстов А.Н. Лаврентьев. В гостях у Родченко и Степанова. М.: Издательство Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, 2014. С.170.

[176] 1920 年罗德琴科应 ИНХУКАа 委托撰写，文章可见： Родченко А. Работа с Маяковским // Родченко Александр. Опыты для будущего. С. 95-98.

最初展现，罗德琴科的学生扎哈尔·贝科夫（Захар Быков）的可折叠书架（图159)是为数不多的相对简单的、而且拥有大规模生产的可能性的设计，它由精细的线性框架构成，通过力学上的稳定性设计使书架同时具备结构强度、足够的表面空间和可携带性，整个设计对空间的运用十分合理，如果在使用中需要节省空间，可以通过折叠将它变得很小，除此之外，还有便利性和可移动性的特点，可以快速根据所需场地从一个地方移动到另一个地方。这就是罗德琴科对设计的理念，即产品应该满足实际生活中功能的需要和社会需求。

1920 年代，工人角色是社会发展的主要力量，工人们聚集讨论政治和社会问题、培训和文化发展的工人俱乐部被工人们设置在各种建筑中[177]，成为了 1920 年代苏联的一种特色现象。1925 年，应马雅科夫斯基推荐，罗德琴科任巴黎世界博览会“装饰艺术与现代工业” 苏联部分中的“工人俱乐部”（图 160)设计师，参与筹备参展工作。在此项目中，除了椅子之外，几乎所有家具都是多功能或可折叠的，就像贝科夫设计的书架一样，桌子采用可调节结构设计，其台面可实现三种形态转换：水平、倾斜及垂直状态。当使用者需要进行书写或会议时，可将面板调整为水平位置以获得最大使用面积；如需进行文献阅览，则可将桌面调节至适宜角度；需要节省地面空间时，可以调成完全的垂直式以便收纳。长桌旁的椅子并不舒适（图 161)，可能是由于在此之前，罗德琴科从未接受过专业家具设计中的细节和人体工学问题，但是椅子的构成性非常强烈，圆形座位和有竖形几何块组成的高椅背和半圆形的高扶手，几何要素达到最大限度，形成了一个孤立的私人阅读空间。在构成主义的实践中，工业艺术的口号得到了部分实现。构成主义者将资产阶级生活的浮夸奢华与新物体形式的简洁和强调功利性进行了对比，他们认为新物体形式是民主和人与人之间新关系的体现[178]。国

[177] Сидорчук Илья викторович, Ульянова Светлана Борисовна «Семью рабочего – в клуб»: организация свободного времени семейных рабочих в контексте советской досуговой политики 1920-х – первой половины 1930-х гг. // Вестник Омского университета. Серия «Исторические науки». 2023. №4. С. 24-30.

[178] Жердев Е.В. Рабочий клуб конструктивиста Александра Родченко в контексте эпохи // Век конструктивизма : по

际象棋在当时非常流行，他也在工人俱乐部中设计了一套红黑颜色组成的棋桌和棋椅（图 162)，棋椅像长桌旁的椅子一样，有着高高的扶手，压缩空间感，使玩家增加沉浸式的体验，为实现对弈双方棋色互换，设计采用中心轴旋转机制：使用者无需移动座位，仅需将棋具绕其中轴线水平旋转至预定角度，即可完成双方棋色的转换。罗德琴科这次的空间探索将生产艺术紧密结合，在 21 世纪的今天仍然新颖。

新经济政策时期，尽管构成主义者们的理念是优秀甚至超前的，但由于对国家生产力和市场需求在一定程度上的误判，进入生产领域的呼捷玛斯各部门的教师和学生虽然创作了许多工业产品的模型，但他们发现，几乎没有什么机会能够正式从事工业领域的实际工作，直到 1930 年学校关闭，几乎没有设计作品批量投入生产之中。在这之前，为剧院和电影布景、电影片头等成为了他们将自己的设计投入社会生活的另一种途径，也是罗德琴科进行空间实验探索的另一种形式。1928 年底，一场关于新生活方式的广泛讨论展开，工人们需要什么样的住房，日常生活中形成的风格问题被构成主义艺术家解决了[179]，戏剧《英格[180]》讲述了英格·里瑟（Инга Ризер）作为一名女性在苏联社会主义重建时期的奋斗，体现了工人阶级的新生活与资产阶级的旧有生活模式和之间的对比，在戏剧《英格》中，罗德琴科给出了对空间各种模块化部件的运用方案，该剧最初的设计理念是，随着表演的进行，一个两层的舞台装置将逐步变成办公室、工人俱乐部和客厅，所有的物品都能够从墙壁和设备中折叠出来，这个方案非常有趣，但罗德琴科还是转向了剧中单独物品的设计，因为导演认为这样的空间方案太庞大[181]且太过未来主义[182]并未采用，他为女主角英格·里瑟设计了很多新型家

материалам Всероссийской научной конференции с международным участием, 13.12.2020 / авт.-сост.: Лаврентьев А.Н. , Сазиков А.В. – М. : Русский мир, 2021. С.200.

[179] Санькова А.Н., Романов А.Р., Володина Ю.С. История российского дизайна. Избранное. 1917–2023. Московский музей дизайна. Москва: 2022. С. 48.

[180] 1929 年，苏联作家和剧作家阿纳托利-格列博夫的剧本《英格》在革命剧院上演。

[181] Лаврентьев А.Н. Книжная серия «Кумиры авангарда. Александр Родченко» — М.: С.Э.Гордеев, 2011. С. 284.

[182] Виктор Марголин. Переводы: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь, 1917–1946. Пекин: Пекинский университет Пресса. 2018. С.137.

具甚至服装，其中台灯的设计尤为亮眼（图 163)，整体的灰色体现了工业时代的冷静与严肃，由片状平面几何的构成，直线与曲线结合，中和了灰色调的刻板，与罗德琴科在 1918 年左右制作的非客观性雕塑相似，但又比之前添加了用于稳定的符合力学的元素，《英格》中的大多数家具都可以方便的进行组装和拆卸，外硬挺且有力量，没有复杂的花纹或装饰，材料质朴，可用于大规模生产，这是罗德琴科在戏剧中对空间的探索与生产艺术相结合的直接证明。

罗德琴科在电影中的实验可以追溯到与阿列克谢·甘合作的《电影-摄影》，他的摄影亦然，此出版物虽然只存在了一年，只出版了 6 期，但无论是对于 1920 年代俄罗斯的摄影还是电影都是一个特殊的里程碑，吉加·维尔托夫（Дзига Вертов）列夫·库列绍夫（Льв Кулешов）、弗拉基米尔·马雅科夫斯基都曾在其中发表自己的见解。罗德琴科在此首次尝试印刷艺术，其中表现在杂志封面的设计上，是他继构成主义绘画将图形作为形式元素之后又作为修辞元素的初期尝试，罗德琴科将《电影-摄影》视作一个讨论前卫派电影和摄影理论的持续性论坛，而这样的论坛需要其独特的标志性和可识别性，为此，他设计了一种运用粗体字母来强调标题的封面形式封面版式，并且将放大加粗的期刊编号作为构图的主要组成部分，不同于早期杂志设计师在封面中弱化文字并将文字作为构图的装饰化的手法，罗德琴科将文字成为构成画面的主要角色，配合这样的版式，每一期的封面添加不同的图形或其他设计，成功地使《电影-摄影》成为了在 1920 年代脱颖而出的前卫派杂志，在 1920 年代，无论是绘画、家具还是空间探索，直线不仅是罗德琴科自己创意的重要元素，也是他指导的学生的作品的一大亮点，在之后的出版物设计和摄影中也继续着这样的特点。除了在印刷业的开拓，罗德琴科和斯捷潘诺娃的第一部蒙太奇作品也发表于此 - 在第 2 期使用了斯捷潘诺娃拍摄的一张照片从而将卓别林的照片和汽车、钢笔等工业物品的照片并置在一起（图 164)，在《电影-摄影》种种的尝试和实验，也使得

罗德琴科接触到摄影作品，这就是罗德琴科从事摄影的开始。

摄影

本节所呈现的研究成果此前已发表于以下论文：拉夫连季耶娃·叶卡捷琳娜, 许靖珠. 亚历山大·罗德琴科：从摄影实践到印刷设计.斯特罗加诺夫工艺美术大学学报. – 2025. – № 1-2. – С. 183-197.

对于当时的很多艺术家来说，摄影还只是一种认识世界的手段和用作交流的工具时，罗德琴科已经开始从绘画、雕塑、空间的探索转向了摄影艺术的创作，也可以换种说法——扩展到了摄影艺术的创作。他认为“照相机镜头是社会主义社会有文化的人的瞳孔[183]”。1922 年，在制作吉加·维尔托夫（Дзига Вертов）的《电影真理报》电影片头时，他对叙事序列产生了兴趣。[184]他从维尔托夫那里学到了如何使用各种与主题视觉关系不同的电影片段，构建一种新的叙事形式，这样的叙事形式被罗德琴科进一步表现在了纸上，即摄影蒙太奇。[185]

1923 年罗德琴科与马雅科夫斯基合作，与杂志《列夫》的设计工作同时进行，他们接到很多商业设计的订单，在商业订单中他继续了自己构成主义的原则，此时摄影这门技术已经传入前卫派艺术家的圈子内，克鲁西斯等一些构成主义者已经开始将自己的艺术领域扩展到摄影，他们舍弃对于场景的描绘，而是通过摄影这种更直接和务实的方式来向民众、向观众传达自己的理念[186]，奥西普·布里克这样的理论家也认为“摄影有其自身的可能性和形式，与美术的可能性和形式毫无共同之处，摄影的任务是实现其特有的形式和方法，并通过发展这些形式和方法来发展摄影艺术[187]”。此外，

[183] Родченко А. К фото в этом номере // Новый ЛЕФ. 1928. № 3. С.29.
[184] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 184.
[185] 同上。
[186] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 185.
[187] Брик О.М. Фото-кадр против картины. // — Советское фото. — 1926. — № 2. С.42.

《新列夫》杂志已成为讨论和展示生产艺术领域新项目的平台[188]，布里克在该杂志中写道：“摄影有其自身的可能性和形式，这些可能性和形式与美术的可能性和形式毫无共同之处，摄影的任务就是实现这些固有的形式和方法，并通过发展这些形式和方法来发展摄影艺术[189]”。

1924 年罗德琴科购买了“约希姆”相机以拍摄蒙太奇的素材而正式转向摄影，实际上，早在 1922 年，用发明家爱迪生肖像为《电影-摄影》制作封面（图 165)时，就已经显示了罗德琴科从艺术的角度对科学技术的一定的思考[190]，因为爱迪生代表着创新、科学，而罗德琴科也在之后称自己为“发明家[191]”，摄影正是表现罗德琴科这样思考的方式之一。

在今天，如果从蒙太奇照片之后开始系统地回顾罗德琴科的摄影作品，我们会发现罗德琴科作为一名摄影师在不同时期拍摄从而揭示的主题并不多：肖像 - 即拍摄同事和熟人的圈子（《列夫》杂志和呼捷玛斯的圈子），报道摄影，拍摄莫斯科, 1930 年代的体育和动态摄影[192]。

至 1925 年，他已经用“约希姆”搭载“贝尔蒂奥” 130 毫米镜头拍摄了大量的人像照片[193]，有自己的家人、同事和列夫圈子内的朋友们，这些人像大多以半身像呈现，每个人的照片都有着自己特殊的光影、动作配以自己的表情，这些光影和动作大多符合主角的性格特征，不仅如此，他也开始尝试将摄影和照片蒙太奇广泛引入广告领域，这些人像照片为他蒙太奇创作提供了大量的素材，最经典的案例是为列宁格勒国家出版社设计的海报“书籍”（图 166)，海报使用了 1924 年拍摄的《莉莉娅·布里克》（图 167)这

---

188 Лаврентьева, Е. А. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1. 185 с.

189 Брик О.М. От картины к фото // Новый ЛЕФ, 1928. – № 3. С.29.

190 Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 184 .

191 Лаврентьев, А. Н. Исследование мироздания и образы науки и научного познания в творчестве мастеров русского авангарда на примере Александра Родченко / А. Н. Лаврентьев // Язык. Словесность. Культура. – 2022. – Т. 12, № 1-2. – С.5.

192 Лаврентьева, Е. А. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025. – № 1. 184 с.

193 同上。

张照片为素材，照片中莉莉娅戴头巾，在海报中代表了 1920 年代的年轻女性的样子，除此之外，她象是出版社的代言人，鼓励消费者购买和阅读书籍，也对应了 1920 年代的扫盲（Ликбез）行动。其次，她的图像也为海报赋予了声音：逐渐增大的“书籍”字样仿佛从口中呼喊而出，她的手掌放在嘴边，呈喇叭状，这一细节似乎进一步放大了说话的音量。[194]

随着罗德琴科摄影技术的精进，还是在 1924 年，他买了配有 Tessar 镜头的背心口袋柯达相机。 F90，它小巧且便于携带，从此之后，罗德琴科从工作室走向了街头，拍摄了很多自己的住处米亚斯尼茨卡娅大街等地方。此外还有大批莫斯科的拍摄，如《街道浇水》（图 168)、《莫塞普罗姆》（图 169)、《普希金纪念碑》（图 170)等。1925，赴巴黎参加世博会时，他带回了“Sept”相机，可以拍摄单幅画面[195]，单次拍照可达 150 张，但对罗德琴科来说，仍很重、不便携[196]，直到 1928 年，罗德琴科在什韦佐娃（М.Швецовой）的帮助下买到了来卡 3C 型相机，一直陪伴罗德琴科到 1940 年代。

1927 年《新列夫》创刊，继续 1923-1925 年《列夫》时的工作，罗德琴科仍然负责《新列夫》的封面和页面的设计，此时他已经积累了很多的摄影作品，他在此处的设计也开始从文字作为版面主要元素的风格转向了以摄影照片为主要角色[197]，如果没有这些杂志，很难理解罗德琴科为什么要拍摄和发表这些题材的作品，而不是其他题材，列夫党人是他照片的第一批观众和鉴赏家[198]，这些作品展示了某些工业产品、人物肖像、从不同角度拍摄的建筑物图像以及放大的各种物体的抽象细节。在这些照片中，有一些作品带有强烈的政治宣传倾向，如《红军》（图 171）（它既是杂志封

[194] 同上 P186.

[195] Каталог выставки. Логос: голос конструктивизма. М.: Зотов-центр, 2023. С.290.

[196] А. Родченко. Черное и белое. 1939. // Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С.133.

[197] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 193.

[198] Сватухина Е. Н. Родченко А. М. И Левый фронт искусств: опыт сотрудничества // Система ценностей современного общества. 2013. №28. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/rodchenko-a-m-i-levyy-front-iskusstv-opyt-sotrudnichestva （дата обращения: 22.04.2024).

面的蒙太奇，由呼捷玛斯的一名学生的肖像照片和《红军演习》的报道组成，罗德琴科将其描绘成一名身着红军军官制服的红军)、舰炮（图 172）以及蜗杆（图 173）和其他工业物品的图像。罗德琴科努力通过用相机创作的视觉图像来展示一种观察生活的新方式。

在他的项目中，摄影成为主要的交流元素。在呼捷玛斯—呼捷恩的教学中，除了设计，罗德琴科也把他对摄影的理念带入教育工作，电影《雁南飞》[199]的摄影师谢尔盖-乌鲁舍夫斯基（Сергей Урусевский）是罗德琴科的学生，在他的回忆中，罗德琴科在莫斯科印刷学院 （前法沃斯基工作室)为学生们上的摄影课与传统摄影技巧的教授不同，他将重点放在视觉表现的基本方面，如光线、阴影和构图。他用简单的练习向学生展示摄影材料的本质和图像制作的原理（即并不直接使用相机，而是使用灯光、阴影和物体在白纸上呈现，过光影、形状和轮廓进行探索和表达，以达到有趣的效果[200])，让学生以一种有意义的方式将摄影作为一种艺术，事实证明，这比简单地知道如何使用相机更有价值，这种经验保护他们远离肤浅和急功近利的摄影制作方式。[201]

1927 年 12 月，苏共 15 次党代会之后，国家政治气候和文化气氛发生了强烈的转变，所有艺术与艺术批评都变得高度政治化[202]。且此时苏联的物质生产持续落后于西方导致了意识的惰性，意识形态专政化也成为这样的社会情形的必然。[203]

1928 年 4 月，《苏联摄影》中的一封匿名信（图 174)指出了罗德琴科对阿尔伯特-伦格-帕奇（Альберт Ренгер-Патч）、莫霍利-纳吉（Мохой-Надь）

[199] 雁南飞：1957 年，苏联格鲁吉亚导演米哈伊尔·卡拉托佐夫执导的一部关于二战的电影，讲述了卫国战争的残酷。
[200] Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. Москва.: Издательство Советкий художник, 1982. С.134.
[201] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 187.
[202] Виктор Марголин. Переводы: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь, 1917–1946. Пекин: Пекинский университет Пресса. 2018. С. 198.
[203] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 189-190.

的抄袭，指出罗德琴科复制了这些西方的实验性照片，在此时的反西方主义的氛围之下，这无疑是罪大恶极的行为。但从这封匿名信中六幅对比照片所标注的创作日期唯独忽略了对罗德琴科有利的《阳台》（罗德琴科《阳台》的拍摄时间先于莫霍利-纳吉所拍摄的《阳台》)可以看出，《苏联摄影》确实在试图破坏罗德琴科的特有前卫形象和他作为苏联摄影界重要贡献者的地位。罗德琴科在《新列夫》中发表了一篇名为《巨大的无知，还是低级的恶意？》[204]的文章，驳斥了抄袭的指控，认为新时代的摄影师们做着同一件事——即推广新的摄影观点和理念，而形式上的相似是不可避免的，而且如他的《阳台》的发表时间是先于莫霍利-纳吉的《阳台》的，对于抄袭事件的回应使他作为艺术家的诚信与创造力地位得到了捍卫，但是也许他并未意识到，风云乍起，一些强大政治力量正在逼近他和他的生活，这种无形的力量甚至与艺术无关，它开始慢慢的消耗掉罗德琴科甚至所有构成主义者曾经的话语权，这样的事件发生在社会主义现实主义开始登上舞台的年代，所谓的自由空间将随时关闭，因此，事件的发生在苏联摄影史中的讨论远远多于这次事件本身。关于罗德琴科的角度是否切实地对社会现实生活有意义地问题在艺术界也展开了讨论，如《新列夫》的鲍里斯·库什纳（Борис Кушнер）质疑罗德琴科作为艺术家，更多的关注技术，而不是主题[205]，而罗德琴科也曾写文章对他进行对话，内容并不严肃尖锐，更多是实证性的交流，在《当代摄影的方式》[206]中他呼吁“观察我们所看到的[207]”“我们必须摘掉我们眼睛上被称为“肚脐式”的遮蔽[208]”。

1929 年开始，苏联成为一个由强力的中央进行管理、拥有强大劳动力和军事力量抵抗外来入侵的国家，斯大林执政期间，前卫派艺术家在社会主义社会建设中的生存空间一再被挤压，部分前卫派艺术家积极性下降，如 1930 年代，卡其米尔·马列维奇的后至上主义和逐渐古典化的路线（图

[204] Родченко А. Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Новый ЛЕФ. 1928. № 6. С.42-46.
[205] Кушнер, Б. Открытое письмо / Б. Кушнер // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 8. С. 38 – 40.
[206] Родченко А. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31-39.
[207] 同上.
[208] 同上. P.39.

175)、弗拉基米尔·塔特林转向具象绘画（图 176)、尼古拉·拉普申（Николай Лапшин）转向了更简洁的风景绘画[209]（图 177)。罗德琴科的工作范围同样开始缩小，在面临抄袭和形式主义风波之后，1931 年，罗德琴科接受了《建设苏联》给出的任务，即拍摄白海-波罗的海运河，直到今天仍争议不休的国家工程，因节省成本和劳动力的缺失，当局使用监狱劳工进行免费劳动，并施以苛刻的条件，在建设运河的过程中劳工的面临的物质、文化等各种压力与暴力[210]，1933 年，罗琴科曾三次前往卡累利阿，在那里他拍摄了 2000 多张照片。从他的照片来看，可以说罗琴科对运河建设充满了热情，他似乎没有关注到人们艰苦的劳动条件、物质问题以及身体上的疲惫，而是记录下了人们勤奋的劳作，让观众产生工人们积极参与大规模国家建设工程的感觉（图 178 - 179），实际上，这些拍摄不仅反映了运河建设外在的宣传意义，还记录了人的个性重塑过程。在这一庞大系列的摄影报道中，有一组照片原本是要展现斯捷潘·杜德尼克（Степан Дудник）的命运，他因盗窃在运河工地服刑，但后来 “改过自新”，开始从事绘画工作，并且由于出色的劳动后来获得了释放。后来，杜德尼克毕业于莫斯科美术学院，成为了人民艺术家、院士，曾在莫斯科高等工艺美术学校（原斯特罗加诺夫学校）任教（1967 年至 1974 年），还曾担任莫斯科美术家协会理事会主席，然而，关于这个故事的照片只是部分被采用，而这个故事也未出现在杂志的页面中。[211]

需要指出的是，西方历史学家对斯大林统治时期社会主义艺术的美学价值并没有达成共识，例如鲍里斯·格罗伊斯（Boris Groys）[212]与西方一些

[209] Воскресенская, В. В. Отечественное искусство 1930-х годов и трансформации творческого сознания / В. В. Воскресенская // Художественная культура. – 2019. – № 4（31). С.241-242.
[210] Draskoczy J. The Put'of Perekovka: Transforming Lives at Stalin's White Sea-Baltic Canal[J]. The Russian Review, 2012, 71（1): 30-48.
[211] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 190-191.
[212] 鲍里斯·格罗伊斯：生于 1947 年，俄裔德国人，作家、艺术评论家和哲学家。

历史学家的不同意见，在英译版格罗伊斯的«怀疑之下：媒体现象学»[213]的译者序言中可以看到：格罗伊斯认为，社会主义现实主义继承了欧洲前卫派的遗产，并使之激进化[214]；其他艺术史学家却认为，格罗伊斯的“文化修正主义”抹杀了真正的艺术与政治宣传之间在美学和意识形态上的重要区别，因此，西方将斯大林时期的文化视为媚俗或毫无美学价值的政治宣传[215]。[216]

罗德琴科对待运河建设的主观态度不得而知，这些照片中的大多数还是包含角度和动态感，意味着这些作品并没有摆脱所谓的形式主义的诟病，在这期《建设苏联》的系列蒙太奇中，也产生了两级分化的评论，加州大学的研究者阿格拉亚·格列博娃（Aglaya Glebova）[217]的论文《不再是图像，更非概念：蒙太奇与亚历山大·罗德琴科‘古拉格’摄影作品中的不连贯》[218]指出：“然而，罗德琴科的摄影作品是奇怪的，有时甚至是贫血的宣传品：它的布局经常是模棱两可和多义的，无法提供单一的宣传性解读。这些图片中的许多都留下了图像的痕迹，进而也留下了政治的痕迹。[219]”指出了这次项目的不连贯和模糊性，即便如此，她也肯定了罗德琴科对于蒙太奇的技术能力，如对于《地面进击》的分析（图 180)。[220]自这个项目之后，罗德琴科的摄影作品很少再出现在《建设苏联》中，不仅如此，他公开出版的摄影作品数量也急剧减少，在 1930 年代具代表性的作品有《少先队员-小号手》（图 181)、《拿来卡的女孩》（图 182)等。《建设苏联》是罗德琴科 1930 年代长期工作的地方，也是自白海-波罗的海运河拍摄项目之后，罗德琴科

[213] Boris Groys. Under suspicion: a phenomenology of media[M]. trans. Carsten Strathausen. New York: Columbia University Press, 2012. — 199 p.
[214] 同上. P 9-10.
[215] 同上. P 9-10.
[216] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 191.
[217] 阿格拉亚-格列博娃（Aglaya Glebova): 就职于加州大学，艺术史论研究者，研究欧洲前卫艺术和苏联艺术、摄影史和理论。
[218] Glebova A. ‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’: Montage and the Failure to Cohere in Aleksandr Rodchenko's Gulag Photoessay[J]. Art History, 2019. 361p.
[219] 同上. P. 335.
[220] Лаврентьева, Е. А. Сюй Цзинчжу. Александр. Родченко: от фотографической практики к дизайну печатных изданий // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2025.–№ 1-2. -С. 191-192.

的工作中心转向了与斯捷潘诺娃一起的杂志排版的工作。

对于摄影，他认为摄影是一项清晰而精确的任务的设置——他以清晰的工作流程组织来回应他为自己设置的这项任务。比如当涉及到报道摄影时，选择一台相机，考虑了潜在重要场景的顺序和内容。对于罗德琴科来说，照片是清晰、和谐组织工作的结果。今天的马克西姆·马穆尔（Максим Мармур）是罗德琴科的追随者，他的创作类型多样，涵盖时尚摄影、新闻报道等领域，展现出鲜明的几何构图与独特的视角运用，延续了罗德琴科的视觉风格（图 183)。

整个 1930 年代，在摄影领域，罗德琴科专注于报道摄影，拍摄运动会（图 184)、游行（图 185)等，在 1930 年代的苏联，体育被视为重要的社会工具，政府大力建造体育场并推广体育活动，罗德琴科对于运动的拍摄不仅展示了技术上的创新和艺术上的深度，还强调了体育在苏联社会和文化中的重要性。不得不说即使在政治高压时代，罗德琴科仍产出优质且前卫的摄影作品，直到 1940 年代的这十余年他参与摄影展览约 14 次[221]，几乎都是报道摄影作品[222]，但他对于新作品的兴趣也转向剧院和马戏团的拍摄（图 186-187)，并开始撰写回忆录，其中包括与塔特林、马雅科夫斯基有关的。

晚年时期，他并没有走出在政治环境的阴霾，很少再参与艺术的讨论，他更感兴趣的是分析自己作为艺术家发展期间，俄罗斯艺术发生了什么。他努力了解艺术风格和潮流的形成方式，并把握自己在这一复杂而矛盾的过程中所扮演的角色[223]，在艺术上，他又回到了具象绘画的领域，与 1920 年代不同的是，他不再讨论创造、发明与构成，而是在作品中加注情绪，

[221] “十月”联盟摄影展（1930 年、“十月”摄影组展览（1931 年)、“摄影蒙太奇”展览（1931 年)、莫斯科-伏尔加运河、德米特罗夫建设现场摄影展（1932 年)、“波兰摄影学会”展览（1934 年)、苏联摄影大师作品展（1935 年)、“马内斯”国际摄影沙龙（1936 年)、第三十二届国际摄影艺术沙龙（1937 年)、首届全苏联摄影艺术展（1937 年)、苏联摄影艺术展（1938 年)、第十二届《虹膜》国际摄影沙龙（1938 年)、献礼第十八次党代会的摄影展（1938 年)、1938 年摄影艺术展、第八届国际艺术摄影展（1938 年)。

[222] Родченко, А. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / сост. В. А. Родченко. – М.: Советский художник, 1982. С.191 – 192.

[223] Selim Omarovich Khan-Magomedov. Rodchenko: the complete work[J]. Massachusetts: MIT Press. 1987. p 276.

色彩浓郁、曲线随意（图 188)，像他曾批判过的画家那样作画。

从喀山到莫斯科，由绘画到空间探索开始的探索，罗德琴科作为构成主义艺术家，在美术领域的实验不仅创造了自己的创作体系，也为视觉文化的创新方法奠定了基础。基于几何原理（线条、形状和抽象设计），罗德琴科开发了一系列构造模型，这些模型成为任何平面和体积物体组成的关键。最简单且同时流行的是对角线，它指的是桥梁的工程结构。强调构图的动态和方向。这种技术在印刷设计和摄影中得到了广泛的应用，作为构图敏锐度的象征和现代主义时代摄影中公认的技术。

对于罗德琴科来说，从绘画到摄影的转变不仅仅是媒介的改变，更是一次探索和实验新技术和可视化方法的机会。对他来说，艺术变成了一个实验室，他可以在这里应用和改进他的想法，并通过各种媒体实现它们。这个过程是非线性的：罗德琴科将每个新项目视为发展和进一步深化他的研究的机会。他创造图像的方法，其中每个元素都旨在传达深刻的意义和沟通，将他的作品变成了独特的视觉文本，至今仍然激励着设计师和艺术家。他的创作系统成为一种通用工具，适用于从摄影到平面设计的各个活动领域。他的遗产继续影响着当代艺术，不仅证实了他作为创新者的角色，而且证实了他作为一位能够在他那个时代的技术和文化变革的背景下重新思考视觉艺术的大师的角色。

2.2 郎静山与新文化运动[224]

本节所呈现的研究成果此前已发表于以下论文：许靖珠. 二十世纪上半叶中国新文化运动背景下的郎静山：生平与摄影研究. 格泽尔国立大学学报. - №6, 2024 г.– С. 361-376.

20 世纪初的中国，正处于社会变革的关键时期。辛亥革命[225]推翻了清朝的封建统治，但新生的中华民国[226]并未能立即稳定国家，社会政治动荡、

[224] 本节（包括 2.2、2.2.1、2.2.1.1）所呈现的研究成果此前已发表于以下论文：许靖珠. 二十世纪上半叶中国新文化运动背景下的郎静山：生平与摄影研究. 格泽尔国立大学学报. - №6, 2024 г.– С. 361-376.

[225] 辛亥革命是中国历史上的一次重要事件，发生在 1911 年，旨在推翻清朝统治，结束中国长达两千多年的封建帝制，建立一个民主共和国。辛亥革命由孙中山领导的同盟会发动，最终成功推翻了清朝，并在 1912 年 1 月 1 日成立

军阀混战等问题依然困扰着人民。在这种背景下，中国的一些先进知识分子开始反思传统文化，寻求新的思想和文化模式，以推动社会进步和现代化。新文化运动成为这一时期思想文化变革的重要标志。[227]

新文化运动由陈独秀、鲁迅、刘半农等有远见的知识分子发起，他们主张全面革新文化。[228]陈独秀等人在《新青年》[229]杂志上发表了一系列文章，倡导民主与科学，呼吁打破封建礼教，建立一个自由、民主、科学的新社会。新文化运动不仅影响了中国的政治和社会结构，更在文化、艺术、科技等领域引发了深远的变革。这场运动的兴起首先起源于对科学的重视——20 世纪初期，中国的科学技术水平远落后于西方发达国家。因此新文化运动的一个重要方面是对科学技术的推崇，新文化运动的倡导者们意识到，科学技术不仅是国家强盛的基础，也是文化进步的重要动力，因此，他们极力主张引进和发展现代科学技术，反对灵学，倡导理性思维和科学精神。科学知识的普及、科技教育的发展以及对现代科技成果的应用，都成为这一时期的重要课题。

在艺术领域，新文化运动倡导艺术的创新与自由，陈独秀等人主张必须进行美术革命[230]，鼓励艺术家们打破传统的桎梏，探索新的表现形式和内容。传统的艺术形式如文人画、古典诗词等被认为与封建思想紧密相连，因而受到激进者的批判[231]，但也有一部分人认为应该取其精华，去其糟粕。与此同时，欧洲的现实主义的创作观念和方法对中国艺术发展产生了较大

了中华民国，孙中山成为临时大总统。

226 中华民国是 1912 年 1 月 1 日成立的亚洲第一个民主共和国，是辛亥革命推翻清朝统治后建立的国家。中华民国的历史可以大致分为几个时期，包括北洋政府时期（1912-1928 年）、南京国民政府时期（1927-1949 年）以及迁至台湾后的台湾时期（1949 年至今）。

227 Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 361-362.

228 Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 362.

229 《新青年》是 1915 年由陈独秀创办的杂志，是中国新文化运动时期的重要阵地。它提倡民主、科学，反对封建礼教，推动了白话文的普及和文学革命。该杂志在新文化运动中发挥了关键作用，后期成为传播马克思主义的重要平台，影响了中国现代思想的发展。

230 尚可. 中外绘画融合论研究. 南京：南京艺术学院, 2006. 27-28p.

231 陈长田.论新文化运动时期国画变革者的激进话语策略. 广州：美术学报,2017（06):104-107.

影响，也推动了艺术向大众化方向发展。印象派等画风被在欧洲和西方留学的学生们引入中国，并逐渐被接受和融合，鲁迅、刘海粟、傅雷等人也都译介或研究或编辑印象主义的论文和画册[232]，推动了中国画坛的变革。文学与艺术并兴，在文学领域，白话文运动如火如荼，鲁迅的作品充分吸收和借用了文言的白话，通过创造新的词语和句子结构，建构了现代汉语的基础[233]，郭沫若则受 19 世纪美国诗人沃尔特-惠特曼（Walt Whitman)[234]的影响，一改中国传统文学的含蓄深沉的风格，而将自己内心情感激烈地表达，文学作品句子长而口语化。他们的作品成为时代的强音。[235]

新文化运动伊始，倡导者们就提出国家发展应大力提倡科学，具体表现为在《新青年》杂志中对达尔文的进化论于科学观念传播、对科学进行社会化利用的途径，虽然这些传播的第一目的是为了消除灵学和迷信[236]，对科学理论的应用并不是特别紧迫，但这提高了人们对科学的兴趣和理解，对西方自然科学、社会科学成果在中国的发展的确也产生了深远的影响。

在科技的进步和对传统艺术进行反思的背景下，摄影技术的引入和普及成为现代科技应用于艺术创作的一个显著例证。摄影作为一种新兴的艺术形式，带来了视觉表达的新可能性。摄影技术的快速发展，使得艺术家能够利用新的手段进行创作，探索光影的表现力和技术的可能性。郎静山正是在这样的时代背景下崭露头角。少年时期，他开始学习摄影，并在上海等地逐渐出名。他的职业生涯始于多家报社的摄影工作，积累了丰富的经验，并逐渐形成了自己的独特风格。于 1920-1930 年代之交创造了属于自己的“集锦摄影”技法，将中国传统山水画的意境与西方摄影技术相结合。[237]

---

[232] 邱锋.美术革命与新文化运动. 兰州：兰州大学学报（社会科学版).2019.47（03):54-62. P.60.

[233] 王彬彬.鲁迅与现代汉语文学表达——兼论汪曾祺语言观念的局限性. 上海：社会科学文摘,2022（03):65-67.

[234] 沃尔特-惠特曼（1819—1892): 美国诗人、人文主义者。以歌颂个性、人体和普通人而著称，著有《草叶集》.

[235] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 362-363.

[236] 陈首. 新文化运动与科学化运动中的“科学”. 北京：二十一世纪. 2007 （104): 57-68.

[237] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 363.

新文化运动之后，沙飞和张印泉等人因为战争的影响放弃了对画意摄影的追求，转向了纪实摄影[238]。例如，张印泉的作品《骇浪惊涛将系舟》为配合抗日救亡的宣传改名为《力挽狂澜》（图 189)，这也标志着他由画意摄影转向纪实摄影。然而，郎静山等一些摄影艺术家依然坚持摄影的艺术性，不愿将特别明显的政治表达放到摄影中。他们希望继续探索个性和民族的艺术道路[239]。

1927 年国民政府政权南移，1928 年北京改名为北平，“光社”解散，北京的摄影活动几乎停止并向南方转移。直到 1937 年，一些上海摄影师来到北京，与当地的摄影师们交流，并举办了第一届北平摄影联合展览。在这次展览中，大多数艺术家的作品都注重个人情感、审美和艺术表达，其中郎静山的风格尤为显著。尽管郎静山并没有像沙飞、张印泉一样直接将摄影主题与政治挂钩，但他依然组织同仁通过摄影活动为战区的人民提供支持，例如 1932 年的“三友影会义赈摄影展览”。

所以郎静山其实并不是新文化运动的激进分子，但在坚持艺术独立性方面，与新文化运动存在相互联系。[240]

2.2.1 中国新文化运动中的郎静山

在 1920 年代，尽管新文化运动对传统文化中的糟粕进行反思和批判，但并非全盘否定传统文化。事实上，新文化运动强调在批判与继承中寻找现代化的路径。郎静山的摄影艺术正是这种批判与继承的典范。他并未完全抛弃传统，而是在保留其精华的基础上，融合现代艺术理念和技法，创造出具有时代特色的作品。

这种文化融合的思路与欧洲的“新视觉运动”有相似之处。新视觉运动强调用现代技术和新的视觉语言表达艺术理念，这种观念在郎静山的作品中得到了很好的体现。郎静山的作品不仅在于技法的创新，更在于他对中西

[238] 邢千里.中国摄影简史. 杭州：浙江摄影出版社.2020. P.92.
[239] 同上. P.130.
[240] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 363.

文化融合的深刻理解，他的摄影作品中，既有中国传统文化的美学特质，又融入了西方艺术的技术和表现手法，体现了新文化运动倡导的个性解放和思想自由。这种融合不仅让他的作品在中国备受追捧，也在国际上获得了广泛认可。

1892 年，郎静山出生于江苏淮阴（原名清河县）的一个封建官僚家庭——也许是因为他出身的家庭，他并没有成为新文化运动的主要参与者。郎静山的父亲热衷于中国传统绘画和戏曲艺术，十分喜欢收藏字画。自幼年起，郎静山便在其父的艺术熏陶下成长。父亲对传统书画艺术的热爱，以及对西方新兴事物的开放态度，深刻影响了郎静山的艺术启蒙。父亲曾为邻居拍照，每次外出也都带回一些旅游的照片，郎静山对于摄影的兴趣也是父亲所指引的。彼时，郎静山住所周围已有几家照相馆，他经常会跑到照相馆观看晒印相片。当时他也会在相馆中看见一种特别的“分身像”[241]。这种照片通常拍摄两幅同一个人物，服饰态度各不同，然后合制为一张。除了用两张底片合成的办法制作外，还有单张底片采用二次或多次遮挡曝光的方法。例如，两个自己如宾主或如主仆，名曰“二我图”（图 190-191)。若一个自己端坐一旁，一个自己在对面谦卑地跪拜，名曰“求己图”（图 192-193)，有“求人不如求己”之意[242]。[243]因此郎静山自幼便受到摄影、中国传统思想和文化艺术的共同熏陶。

1904 年，12 岁的郎静山只身前往上海南洋中学念书，他在这里遇见了图画教师李靖兰，他在李靖兰处学习摄影原理、冲洗和晒寅技艺，从此正式进入了摄影的实践[244]。

新文化运动时期，即 1917 年-1921 年间，中国的新办报刊多达 1000 种以上，单五四运动后的半年中，中国新创刊的白话文刊物就有 400 种之多，

[241] 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究. 杭州：杭州师范大学. 2008. P.4.
[242] 鲁迅.鲁迅全集 第 1 卷.北京: 人民文学出版社,2005.P.193.
[243] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 364-365.
[244] 程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. P.19.

包括了现代知识和生活的几乎所有的重要方面[245]。《申报》和《时报》在上海地区风靡一时。1911 年郎静山进入上海《申报》业务部工作，拍摄新闻报道。1920 年，他拍摄了一组风景照片《哈同花园风景区》（图 194-195），这组作品受到了《时报》的分支《图画周刊》的赏识。在那时候，摄影在中国发展缓慢，由于经济困难而很少见，即使存在也只是为了时事或广告，风景和建筑的照片也只是零星的。因此，《哈同花园风景区》尽管当时只是“拍照”，并不具备突出的艺术性，但却成为了一件伟大的作品。[246]

1926 年，他加入《时报》从事报道摄影，由此开启专业摄影生涯。1928 年，《时报》经理黄伯辉将一台卷筒纸报机带到上海，这时，《时报》利用新设备和郎静山等人的才华，创建了中国第一支摄影记者团队，其中郎静山被聘为摄影记者，这可能是中国历史上第一位摄影记者[247]。[248]当时，郎静山收到了朋友送的一台美国产的 GRAFLEX 相机[249]，这是一台当时在中国很少有人买得起的 4x5 大负单反相机。在此期间，他频繁参与新闻采访工作，主要拍摄时政题材。尽管对纪实摄影缺乏浓厚兴趣，但这一领域却成为其影像创作的开端。此时的郎静山已在上海摄影界逐渐确立了自己的专业地位，这种看似矛盾的经历，恰恰反映了艺术家早期职业生涯的特殊性。

据《中国摄影》杂志 1948 年中的一文载道:“大概远在 20 余年前，北平许多爱好者首先公开结社，研究摄影艺术，定名光社，举行展览，因此引起了京沪一带爱好者的情绪，上海即有华社和中国摄影学会接踵成立，因此摄影的社团相继而起的不下数十……[250]”郎静山也推动了这次摄影的潮流。彼时，生活在上海的他知道中国北部有一个摄影家协会，叫“光社”，总

[245] 周武,张光润.文化市场与新文化运动. 上海：探索与争鸣. 2017（11):129-136.P.135.
[246] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 366.
[247] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 366.
[248] 程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. P.36.
[249] 同上.
[250] 中国摄影. 第 14 期. 1948-3-25. 上海. P.2.

部在北京。而郎静山也在“天马会[251]”展览中与光社的发起人陈万里相识，他们计划在南部地区也成立一个摄影家协会，这个想法立即得到了胡伯翔、张珍候等上海摄影家的热烈回应，1928 年，以郎静山为主导，他们共同发起成立了“中华摄影学社”，简称“华社”。华社的成立在上海算一大创举，同年，在《时报》的支持下，“华社”在《时报》的大楼中，开设了第一次摄影展览，这也是上海的第一次大型摄影展览，展出了社团成员的 100 余幅作品，每天约五千名观众涌进《时报》大楼；同年三月，郎静山举办了自己的个人作品展，这是中国第一次个人的摄影展览。在新文化运动的背景之下，“华社”的成立对中国 1920-1930 年代的摄影发展起着重要的推动作用——1928 年对于郎静山无疑也是重要的一年，这是一个新的起点。[252]

在新文化运动的背景之下，郎静山的艺术创作与新文化运动的主流表现形式有所不同，但他在艺术创新上的探索精神与新文化运动追求思想解放的精神有着深刻的共鸣。通过摄影这一现代技术手段，对传统文化进行了创造性的诠释和再现，为新文化运动中的文化创新贡献了力量。

2.2.1.1 从绘画到摄影

由于战争和政治等，郎静山的绘画作品几乎没有保存下来。然而，他的每幅摄影作品中都能看到他的绘画的理念和技法，这些理念主要体现在他对构图的敏感和对意境的追求上，这也是中国传统文化和绘画的基础。因此，分析他的摄影作品可以揭示出中国传统绘画的共有理念、来源和原则，甚至中国人传统的世界观。

除此之外，在新文化运动的氛围之下，民国时期大批的中国留学生到西方和日本留学，西方的油画被引进到中国，使得民国时期的艺术呈现出明显的西化特征[253]。1920 年，画家刘海粟在美术院校提倡写生裸体模特，

[251] 天马会于 1919 年在上海成立，由江新和丁悚等人发起，旨在推动艺术运动和促进文化发展。他们主张艺术应展现人类特性与美感，反对保守与模仿，倡导与时俱进的艺术创新。1927 年因资金问题和社会动荡而解散。

[252] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 367.

[253] 陈池瑜. 五四新文化运动与中国美术大众化转向. 北京：美术. 2019（01):6-11. P.8.

直接推动了人体摄影在中国的产生[254]。随后郎静山、黄伯惠等一些摄影家开始了对人体的探索，他们所拍摄的摄影作品受西方油画影响较为明显，郎静山在 1928 年拍摄了中国现存的最早的人体艺术摄影《静默有忧思》（图 196)，这幅人体艺术摄影与提香的油画《乌尔比诺的维纳斯》（图 197)在构图上极为相似。1933 年的《抱瓮凝思》（图 198)则与新古典主义大师让·奥古斯特的油画作品《泉》（图 199)在形式上也有许多共同之处。这些作品借鉴了西方油画的光影与写实技巧，以及西方摄影师的构图原则，使作品既有中国传统韵味又具现代感，展现了中西融合的艺术探索。[255]

摄影史学者陈申认为，郎静山的摄影作品可以分为六大类：女裸体、肖像、以纸为基底的仿中国画摄影、写实摄影、现代摄影和集锦摄影[256]。这样的划分为进一步研究郎静山的摄影艺术提供了一个清晰的框架，反映了郎静山创作题材的多样性。

1931 年，郎静山在上海开设了“静山摄影室”，郎静山的一幅作品《柳丝下的摇船女》（又称《柳荫轻舟》）（图 200)被选入日本国际摄影沙龙（沙龙具体名称不详），这是他的摄影作品开始走出中国的里程碑。此时的上海处于新文化运动的余波中，文化氛围活跃，摄影得到了发展和推广，静山摄影室专门从事人像摄影，作品构图以半身居多[257]，主要模仿西方古典绘画的形式。代表作有 1930 年拍摄的《乡村长者》（图 201)，该幅作品于 1935 年被选入比利时安特卫普（Antwerp)摄影沙龙。其他如《金陵司牧》（1940 年)（图 202)《齐白石像》（1946 年)（图 203)等，人物特点表现鲜明，神态自然，也属佳作。此时郎静山也开始思考，将中国的传统文化结合摄影流传至世界。

254 冯思雨. 民国时期模仿绘画的“美术摄影”研究. 杭州：浙江师范大学. 2023. P.48.
255 Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 368-369.
256 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. P.97-101.
257 同上. P.102.

他将摄影与中国传统绘画的六法[258]理论相结合，以集锦照相的技法，试制了集锦照片。1934 年，他的作品《春树奇峰》（图 204)问世，这幅作品极像一幅国画立轴，远山近树都非常清晰，层次丰富而不失纵深感，再现了黄山的风景特点，一株挺拔茂盛的大树在黄山高大嶙峋的山体之前，云海穿插其中。郎静山对后景的山和前景的树这两张底片进行剪裁、拼贴以及在暗房中利用不同的遮挡手段控制相纸的曝光[259]，实现了画面之间的完美融合，并借鉴国画落款的书法和印章，这幅作品于 1934 年在英国展出（展览具体名称不详），郎静山的作品第一次走出亚洲，这也是他的第一幅通过集锦摄影技法所作的作品。

在影像创作过程中，摄影师可通过视角选择规避自然景观的不足，从而提升画面效果。然而，要完全突破客观条件与器材的局限，则需借助暗房工艺中的“集锦法”，这种技法将多张底片的特定部分合成于单一相纸上，使作品摆脱了物理空间的制约[260]。关于郎静山与暗房合成技术的关系存在误读。实际上，这种影像处理方式早在 19 世纪中期就已出现，是西方画意派摄影师的常用技法。瑞典摄影师雷兰德 1857 年创作的《人生的两条道路》便是典型例证，该作品融合了三十余张底片。将郎静山称为“集锦摄影”首创者的说法，主要是为了突出其将中国传统绘画理念融入暗房工艺的独特贡献，即具有东方美学特征的“郎静山式集锦法”。并不是强调他是这种暗房技术首创者，更多的是凸显的他将中国传统精神意念与摄影结合的首创[261]。中国研究者陈申在《摄影大师郎静山》[262]一书中也指出了“集锦法”和“集锦摄影”两种概念的差别：“所谓集锦法，英文是 composite，是拼凑合成的意

[258] 六法: 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。

[259] 杨军武. 郎静山“集锦摄影”艺术思想对当代高校的美育价值. 北京：旅游与摄影. 2021(22):117-119. P.119.

[260] Гэ, С. Эстетика фотографии: границы, особенности трактовки и роль в творческом процессе / С. Гэ // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 1-2. – С. 172-186.

[261] 陈璟. “南郎北张”之思考. 南京：南京师范大学. 2013. P.14-15.

[262] 陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. P.102.

思，即指摄影中的多张底片合成或剪贴照片，集锦摄影则特指具有某种风格特征和表现形式的摄影艺术作品[263]”。陈申指出，郎静山的影像创作体现了中国传统绘画美学与摄影技术的有机融合。[264]

在 1930 年代，他始终探索着具有民族文化特色的影像表现手法。这种创作方式与水墨艺术存在深刻联系，正如郎静山所言：“虽然摄影与国画分属不同媒介，前者依赖光学仪器，后者运用笔墨纸砚，但二者皆为平面视觉艺术。若要使照片呈现国画意境，可借鉴传统绘画的构图原理与美学理念。”[265]。这一理念是在摄影传入中国后，由郎静山及其他一些摄影师在实践中逐渐发展和完善的。

1937 年-1941 年间，由于日本入侵，郎静山所在的上海进入了“孤岛时期”。许多文艺工作者回到江南老家或迁至内地，而郎静山迫于生计来往于上海、昆明、重庆三地，在研究集锦摄影的实验的同时受各大报刊如《今日中国》、《展望》的委托从事新闻摄影，拍摄了许多宣传性照片，如重庆政府新闻简报及四川经济发展情况，用以对抗日本宣传。他在重庆举办了摄影展览，展示了西南风景和战时上海等地的状况，这些作品包含了被战争割裂或未割裂的国家风光和风土人情，包括《华西盐井》（图 205)、《长江》（图 206)、《万瓦层层》（图 207)等为国民政府心中的国土江山，也为处于被割据状态的民众对家国整体的想象提供了视觉的连接。展览期间，重庆政府各大要员纷纷莅临捧场，包括蒋介石、于右任等。1939 年，他应中国旅行社的聘请，出版了名为《西南揽胜》的摄影画集，画册中包括《北碚在嘉陵江右岸》（图 208)、《缙云山之山田》（图 209)、《温泉附近》（图 210)，在出版之前，画册中的照片在上海震旦大学和上海大新百货公司的画廊展出，《申报》的展览评论激情澎湃地呼吁室息在孤岛上的人们：“你们不应该自馁，尤其是大上海沦陷二周年纪念的今日：你们春

[263] 同上. P.100-101.
[264] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 372-373.
[265] 李晓博. 二十世纪初中国摄影艺术本土化研究. 南京：南京师范大学学. 2019. P.50.

怀着自由的中国，想念着整个活跃的西南，今天当以热烈的心情，去参观这有意义的摄影展览。[266]”

在新文化运动的影响中，正如沙飞在鲁迅左派木刻版画和左派文学的影响下，从画意摄影转向报道摄影一样，郎静山也受到了光社等新文化运动活跃者们的启发。光社成员之一、新文化运动的先驱刘半农，在其著作《半农谈影》中，强调了摄影创作中创作者主观能动性的重要性。他提出，“摄影创作乃是要把作者的意境，借着相机表露出来，意境是人人不同的，而且是随时随地不同的，但是要表露出来，必须有所寄籍的。被寄籍的东西，原来是死的，但是作者把意境寄籍上去之后，就变做了活的[267]”，刘半农的观点提倡摄影应超越简单的记录功能，转向表达摄影师的内心世界和情感状态，强调摄影应超越纯粹技术层面，转向更深层次的艺术表达，这一理念在当时是对传统摄影观念的重大挑战，它主张摄影不仅是技术和工艺，更是一种艺术表达。这一观点与郎静山在摄影作品中追求意境的理念不谋而合。作为处在中国传统文化与新文化运动思潮碰撞交汇之时的年轻艺术家，郎静山不仅扎根于中国传统艺术的基底，而且积极发展新文化运动中如刘半农的的现代艺术理念。[268]

通过这一过程，郎静山成功地将中国传统绘画的理念和技法与摄影艺术相结合，将摄影推向了新的高度，展现了传统与现代理念的有机融合与创新。

1949 年，中华人民共和国成立之前，众多国民党官员离开中国大陆，迁往台湾。这波移民不仅包括国民党官员，还有寻求稳定安全的环境，以便继续专业和艺术活动的非政治性质的知识分子和艺术家，他们因对共产党未来政策的不确定和恐惧而被迫离开，尤其是那些曾与国民党有联系的人，郎静山也加入了这批迁至台湾的群体。在台湾，1950 年代，郎静山在

[266] 防风.记郎静山影展.上海：申报.1939.11 .13.
[267] 刘半农. 半农谈影. 北京：中国摄影出版社. 2000.P.1.
[268] Сюй Цзинчжу. Лан Цзиншань в контексте китайского Движения за новую культуру первой половины XX века: жизнь и исследования в области фотографии // Вестник ГГУ. Сетевой электронный научный журнал Гжельского Государственного Университета–№6, 2024 г. С. 374.

《烟波摇艇》（图 211)中使用了典型的集锦技术，呈现了一幅如梦如幻的景象：一艘小艇在烟雾缭绕的湖面上摇曳，背景是云山和水天一色的留白效果。前景的芦苇来自郎静山在台北板桥的家附近拍摄的素材，而小艇则是在逃往台湾时拍摄的，背景的云山则是他在上海时期去黄山拍摄的。这幅作品通过多重曝光和剪贴拼接，将不同时间和地点的素材融合在一起，这是郎静山人生经历的蒙太奇式记录，又可以解读卖成时局寓言。既表达了传统文人山水的意境，也暗含了郎静山个人的逃难经历与内心的漂泊感。

晚年的郎静山受曼雷的影响，开始尝试现代主义的影绘创作[269],如《女有所思》（图 212)、《从花争艳》（图 213)、《鹿形文字》（图 214)、《疏林雀噪》（图 215)等作品，但大众对此的评价并不高。除此之外，郎静山的晚年并没有放弃中国传统绘画风格的集锦摄影，1981 年的一幅大型集锦摄影作品《湖山揽胜》（图 216-220)，展现了他集锦摄影艺术的巅峰。这幅作品横跨三米，融合了来自世界各地的风景元素，如法国的树石、韩国的古亭、黄山的山峰等，构成了一幅如传统中国山水画般的长卷。作品中，张大千以古装高士的形象出现在画面的开头，仿佛引领观者游历整幅山水。这幅作品不仅展示了郎静山对中国传统艺术的深刻理解，也表达了他在创作中对时空和文化的跨越与融合。

从上海到台湾，“从绘画到摄影”不仅是一个技艺的转变，更是郎静山艺术理念的深化与拓展。早期深受中国山水画影响的他，将传统绘画中的构图和意境融入到摄影创作中，开创了独特的“集锦摄影”风格。这种摄影方式不仅保留了中国画的美学精髓，还打破了传统绘画的视角限制，赋予作品更丰富的空间层次。这种摄影风格不仅是郎静山个人艺术理念的体现，更是他对中国文化和传统艺术的深情表达。

[269] 陈文轩. 前卫与传统——多重历史视角下郎静山集锦摄影的话语建构形态.美术界. 02.2020. 88-89. P.89.

2.2.2 中国传统画的表征与郎静山摄影

对于中国传统绘画来说，不可忽视的是中国哲学的影响，与西方文化中重学理、重分析，以致出现了对光的科学分析而产生了红、黄、蓝三原色等概念不同，中国哲学以宏观看待世界，所以产生了八卦[270]、阴阳[271]等最早的辩证思想，这些思想通过绘画，传递给了郎静山，直接而深刻地表现在其作品之中。

例如，儒家的“文以载道”思想，通过演绎、升华，将伦理规范和道德标准通过自然万物表现出来，不仅影响了绘画艺术家表达意图和教化意识的方式，同样也深刻地影响了郎静山的创作。在他的《松荫高士》（图 221)中，可以看到郎静山通过演绎的方式把自然物象与人的品德联系起来，同时强调传统美学观念的传承和体现。

道家的“天人合一”和“道法自然”思想，则更多地体现在文人画中，其影响使得摄影师的作品倾向于表现自然和人之间的和谐共生，追求更加抽象和意象化的表达，强调艺术作品中的意境和超然[272]。这种思想在郎静山的《松鹤长春》（图 222)、《坐看云起》（图 223)、中尤为明显，其中摄影师运用抽象和意象化的手法，展现了深邃的意境和超然的艺术感。

而禅宗的思想，如“直指人心”和“自我心灵追问”，则深刻影响了摄影师在艺术创作中的静修和内心探索[273]。在郎静山的作品《千手观音》（图 224)、《临流独坐》（图 225)中，通过运用空灵的用笔和构图，摄影师能够创造出既静谧又超脱的视觉效果，这样的作品不仅仅捕捉到了外在的景象，更是触及了观众的内心世界。

这些哲学思想的融入丰富了中国摄影的语言和表达方式。郎静山的作品是这种文化和哲学结合的典型例证，体现了中国摄影与西方摄影的重要

[270] 八卦源自《易经》，传说由伏羲氏创立，用来解释自然现象。它广泛用于占卜、风水和医药等领域，通过符号组合推演出六十四卦，用于预测吉凶，并在风水中用于环境和建筑布局的分析。

[271] 阴阳概念反映了中国古代对宇宙、自然和人生的深刻理解，强调了对立统一、变化转化的思想。它在多个领域中都有深远的应用和影响，是中国哲学与文化的重要组成部分。

[272] 黄劲.郎静山摄影艺术中的道家美学. 太原：文化产业. 2023,（19):163-165.

[273] 袁歆怡.从《江山如画》看郎静山摄影作品的三重意境. 太原：新美域. 2023（04):16-18.

区别之一，也是其独特美学价值的重要来源。

2.2.2.1 影调与色彩特点

墨是中国画独特的材料之一。在绘画中，通过将水和墨混合成不同的浓度，可以创造出浓墨、淡墨、干墨、湿墨、焦墨等多种笔触，形成不同的黑、白、灰视觉层次。受老子道家思想的影响，历代文人画家往往追求用有限的黑白色彩产生无限的意境之美[274]。

水墨画的飘渺空灵效果和淡雅意境，与道家的天人合一理念紧密相关。墨色作为一种抽象的色彩表现，反映了道家简朴素雅的哲学观念。中国传统绘画，特别是山水画，深受道家影响。道家倡导自然、简朴和无为，拒绝繁复华丽的色彩。老子提出“五色令人目盲[275]”，庄子认为“五色乱目[276]”，他们共同推崇未经雕琢的自然景致所展现的原始魅力，认为“朴素而天下莫能与之争美[277]”。唐代张彦远的观点“墨色如兼五彩[278]”和“运墨而五色具[279]”表明墨色具备了多彩的特性。

中国传统绘画的这些美学思想贯穿了郎静山的一生，其作品中也明显体现了这一点。

在摄影中，光影是创作的基础语言，而影调的操控是塑造摄影形象的关键。高调、低调和中调是摄影创作中的基本调性，通常通过调整灯光或曝光来实现。在郎静山的摄影作品中，他常使用暗房技术来精确控制影调，以确保构图中的元素和谐。这种控制反映了艺术家的主观审美。

郎静山认为，为了精确地在摄影中展现传统中国画的特质，必须深入理解中国传统艺术的特性[280]。因此，他通常根据国画风格进行调整摄影作品中影调的视觉效果。

---

274 张悦.试论中国文人画与西方表现主义之异同. 海口：收藏与投资.2024,15（06):167-169.
275 老子（约公元前 6 世纪), 译者：何占涛. 道德经. 北京：中国华侨出版社. 2014. P.109.
276 庄子（约公元前 369-286), 陈鼓应注译. 庄子今注今译. 上海: 商务印书馆, 2016.P.339.
277 同上. p. 347.
278 张彦远（唐).历代名画记. 北京: 中华书局. 1985. P.302.
279 同上. P.76.
280 陈申. 摄影大师郎静山. 中国摄影出版社. 北京：2003. P.201.

他的大多数摄影作品是黑白的，这一方面是为了将中国传统绘画的精髓融入摄影，另一方面是由于当时冲洗技术的限制。他的作品显著特征之一是“淡”影调，主要采用高调影调，传达优雅、清新和平静的感觉。中国传统水墨画通过黑、白、干、湿、浓、淡的变化和留白来描绘事物，郎静山也运用这种手法，使作品整体呈现“淡”影调，而不是使用灰暗背景和强光的常规方法，以保留国画的留白效果。

郎静山的作品多以风景为主题，通过高调影调捕捉如雨后山景、云和水面烟雾等自然景观，使画面清晰美丽，更好地传达主题。他推崇在均匀光线下拍摄，避免直射日光，利用光影变化丰富画面层次。在 1934 年版本的《晓汲清江》（图 226)中，他使用大量白色和灰色描绘晨雾和江水，强调远山、树叶和汲水者的暗色调，通过这些点、线、面的组合，创造出宁静美丽的视觉诗歌。

2.2.2.2 构图与透视

古代中国人在观察和绘制远山时，并非采用常规的焦点透视法来处理近大远小的效果，而是采用横向排列的方法，通过拉伸山体来传达距离感。基于对传统绘画技法的研究与实践积累，北宋画家郭熙在其著作《林泉高致》[281]中系统阐述了“三远论”这一重要理论，标志着中国画在空间处理方面形成了完整的理论框架，构建了独特的空间表现体系，展现了中国传统绘画特有的空间美学理念。

“三远论”将国画中山水画的构图分为三大类：平远结构、高远结构和深远结构。平远结构的构图特点是将画面分为三个层次：首先是近景，通常会有几棵树作为引入；其次是中景，连接前后的过渡部分；最后是背景，通常为远处的山峦，元代画家倪瓒的作品多采用这种典型的平远式构图，如《渔庄秋霁图》（图 227)，通过这种分层的方法，形成画面的深度和空间感。而高远构图则通常从近处的较低的景物开始，如小溪或山脚下的村

[281] 郭熙（宋), 译者：杨伯.林泉高致. 北京：中华书局. 2010. P.205.

庄，然后画面逐步向上延伸到中景的较大山体或森林，最终到达背景的高山或云雾之中，这样的构图增强了画面的空间感，使得山水景观显得更为宏大和深远，给观者以强烈的视觉冲击，宋代画家范宽以擅长高远构图，他的《溪山行旅图》（图 228)是他高远构图的代表作之一。深远通常以近景的景物开始，如河流或小径，引导观者的视线向内深入，河流蜿蜒向后延伸，两岸配以树木和山石，逐渐引入远处更高的山峰。通过近景的布局来引领观者的视线，逐步深入画面的内部，从而营造出一种空间上的深度和递进感，王蒙[282]的《夏山高隐图》（图 229)结合了“三远论”中的深远和高远。三者的区别在于平远构图更注重水平方向的空间展开，营造平和广阔的感觉；高远构图强调垂直方向的空间延伸，创造出高大和深远的视觉冲击；而深远构图则通过纵深的透视来引导观者的视线从画面的前景深入到远景。

郎静山的摄影深受国画中“三远法”的影响[283]，在构图上巧妙地处理景物间的层次关系，无论是通过拍摄手法还是暗房技术，他的作品都能自然地表现出山水的深远连绵。

然而，从普遍的摄影的视角看，无论是以“三远论”中的哪种构图为基底，摄影师都面临着必须通过一个固定的点使用镜头捕捉一切的局限，由于空间和角度的限制，镜头之外的景物无法同时展示在同一幅作品中。

在追求画面“深远”的表现上，摄影艺术往往需要借助航拍设备或高位取景等技术手段。与之形成对比的是，绘画创作不受物理条件制约，艺术家能够自由组合现实景观与艺术想象，通过多视点构图展现丰富的审美意境。针对影像创作在借鉴传统绘画构图时的技术局限，郎静山提出了解决方案：注重拍摄手法的创新、视角的独特选取以及后期暗房工艺的综合运用[284]。

通过这些方法，郎静山成功地将中国画的传统美学融入现代摄影中，

[282] 王蒙（?-1385 年），吴兴（今浙江湖州）人，赵孟頫之孙。 元末明初才华横溢的山水画家。
[283] 陈文轩. 前卫与传统——多重历史视角下郎静山集锦摄影的话语建构形态. 南宁：美术界. 02.2020. — 88-89 p. P.88.
[284] 李雪聪.诗画之间的影像：郎静山集锦摄影的风格特征研究. 南京：南京师范大学. 2018. P.25-26.

这种摄影技法使他的作品呈现了中国古代绘画的风格，例如，他 1942 年版的《晓汲清江》（图 230)运用了平远构图，近景由林木构成，中景融入人物、船只，远景则展现山峦。而《美丽的山谷》（图 231)和《山居》（图 232)则采用了高远结构，他的画意摄影作品《春树奇峰》（图 233)则是借鉴了深远。这些作品的空间布局清晰且相互衬托，形成了一种天地相融的视觉效果，将照片与中国传统水墨画中的黑白灰调和至一体，达到了“意到而笔不到”的独特意境。

在中国传统绘画中，散点透视是一种常见的透视方法。与西方绘画中的焦点透视不同，国画的散点透视不依赖单一消失点，而是在多个位置设定视觉焦点[285]。这使画面能同时展现近处和远处的景象，如山脉和沙洲，普通相机难以捕捉这种广阔视角。董源[286]的《潇湘图》（图 234)和清代画家查士标的《仿黄公望富春胜览图》（图 235)是运用散点透视的典范，有效展示了广阔的自然景观，因此，散点透视一直是中国传统画家钟爱的透视方法。

清代画家邹一桂[287]曾提到：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近，不差锱黍所画人物、屋树、皆有日影。其所用颜色用笔与中华绝异。布景由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦其醒法。但法全无，虽工亦匠，故不入画品[288]”。从文艺复兴到 20 世纪之前，西方绘画注重透视和写实性，而东方绘画更强调物体的精神和意境，追求写意风格，这反映了东西方艺术观念的不同。邹一桂认为西方透视技法仅停留在工艺层面，缺乏艺术价值，在他看来，这种机械式的表现方式难以被纳入真正的艺术范畴。

特别在黑白摄影中，色调透视是一项重要技术。利用黑、白、灰的色级，可以实现不同距离物体的“近浓远淡”效果，进而创造出空间与深度感。

---

285 高玉倩.浅析中国画“散点透视”. 合肥：书画世界. 2021（05):88-89.
286 董源（？—约 962 年），江南锺陵（今江西南昌）五代南唐画家，最擅长山水画。
287 邹一桂（1688 年－1772 年）清代官员，画家，著有《小山画谱》。
288 王洪伟.知识分子与民族情怀吴冠中的艺术理想及境遇抉择. 北京: 清华大学出版社.2016. P.54.

在透视方法上，传统摄影通常使用“焦点透视”，集中于一个点，而散点透视则使用多个视点，这一方法在中国传统绘画中较为常见。散点透视侧重于二维空间的变化，突出边线的绘制和情感表达，同时允许在构图中加入可能不完全符合现行透视规则的元素，以增强作品的整体效果。

郎静山认为，中国传统绘画透视的核心是展现景物间的匀称比例，并通过改变视角和使用散点透视技术来避免遮挡——传统中国画中很少出现遮挡现象，而且画面的内容往往以远大的视角描绘景物的比例关系[289]。在摄影中，尽管短焦镜头能提供广阔的视野并捕捉更多内容，它们在处理近景时容易导致变形和倾斜。因此，若要摄影达到如国画般的“远近景物间匀称的比例关系”散点透视，他倾向于使用长焦镜头来克服这些限制，并采用与中国画类似的散点透视方法，从而使远近的物象更加匀称，更符合原物象的形貌，以确保摄影作品中景物的均匀和协调。事实上，这种长焦镜头局限了他通过相机观察世界的范围，进而影响了他利用摄影来展现生活现象的能力，但这种长焦镜头地效果却与中国画理极为吻合。

从焦点透视转变为散点透视，需要通过拍摄技术上的调整。常规摄影，无论是单次还是多次曝光，通常在空间深度上会产生透视效果和变形，这使得复现国画风格的摄影作品颇为困难。因此，仅靠拍摄取景往往难以达到理想效果。对郎静山而言，他采用“集锦摄影法”来解决这些限制，该方法通过组合不同景物创作最佳画面[290]。郎静山大多数作品都属于散点透视，最具有代表性的作品有《迎客松》（图 236)、《湖滨秋色》（图 237)和《烟江晚泊》（图 238)。

在郎静山的“集锦摄影法”中，散点透视让他能够突破传统的局限，使作品形式上更接近国画。利用散点透视，他将不同地点的景物以特定比例融合于一张画面中，克服了焦点透视的限制，缩减了视觉上的距离。这种技术让他的影像突破空间限制，捕捉到气势宏大、视野开阔的场景，呈现浓

[289] 解寒冰,余宥萱.郎静山集锦摄影中的模件化构思. 西安：艺术品鉴. 2024（18):132-135.
[290] 同上.

郁的中式传统美学。散点透视的应用在他的作品中实现了艺术表达的自由和视觉舒适度。

2.2.2.3 留白

作为传统绘画的重要表现手法，留白是指创作者有意保留画面中未经着墨的区域。这种艺术处理方式通过展现纸张原色，不仅强化了作品的视觉层次，还营造出独特的空间意境，从而提升了艺术表现力与情感张力[291]。

作为中国传统绘画的一种语言，留白已超越单纯技法层面，发展成为传递艺术理念与情感的核心载体。这种艺术处理方式通过虚实相生、黑白映衬等对比手法，构建出真实与想象交融的审美空间，引导观者深入解读作品内涵。在东方美学体系中，“白”不仅指代纸基本色，更蕴含纯洁、崇高与无限延伸的哲学意蕴。画家通过精心布局未着墨区域，既强化了视觉张力，又营造出空灵悠远的艺术境界，使留白成为构建画面意境与情感表达的关键要素。这种独特的表达方式，使得中国画不仅是一种视觉艺术，更是一种精神的探索和哲学的思考[292]。

中国画的“留白”技艺深受道家“无”的哲学影响，它追求通过无形来表达有形，这种思想在传统书画中得以充分发展[293]。留白不仅是中国绘画的一种独特视觉语言，而且是一种表达方式，通过无墨之处与有墨之处的相互呼应，以“虚”来衬托“实”，达到以少胜多的艺术境界。留白的应用不仅令使得作品的布局更加精炼，画面语言简洁有力，从而营造出一种生动的气韵。作为视觉表现的重要元素，墨色层次与空白布局共同构建了虚实相生的艺术效果，赋予作品生动的韵律感。中国水墨艺术以极简的黑白对比和线条运用为特色，形成了独特的审美体系，就如马远的《梅石溪凫图》（图 239）、现代齐白石的《柳牛》（图 240）。

---

291 潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 上海: 美术. 1978. P.33.
292 陈雅清.留白之美：中国画中的“虚”与“实”. 天津：艺术大观.2024（14):4-6.
293 同上.

郎静山的摄影创作将水墨画技法与道家"虚实相生"理念相结合，他通过精心布局画面中的留白区域，使实体影像与空白空间相互映衬，增强了作品的艺术表现力，突破了传统摄影的写实局限。在暗房制作中，郎静山通过运用高光调节技法，消除画面中干扰主体的冗余信息，从而突出留白区域的表现力，如《晓汲清江》（图 241) 前后经历了在 1934 年（图 242)、1937 年（图 243)、1942（图 244)、1966 年（图 245)的 4 次构图，在 1934 年的作品中，没有显著的斜角构图，而主要突出云雾的效果；到了 1937 年，作品的前景变为一棵较大的柳树，增强了作品的景深感；1942 年的作品则着重于前中后景的层次布局；1966 年的作品采用了精练的斜线构图，稀疏的秋枝从左下角斜向外延伸，中央的水边泥土延续这一斜线直至右上方的山头，作品的中心通过一个背水的挑夫形象和深色调的使用，增强了视觉平衡，使斜角构图更为和谐，这几次构图的共同特点是为了使画面表现出国画一般的“物与景间的虚实链接，将大片的云雾展现出来，做了大量的留白，使得山水间的衔接了无痕迹，按照绘画的思维来创作，这种思想与前人留下的框架密切联结着。[294]”

《烟波摇艇》（图 246) 中，郎静山在创作中刻意弱化了对水纹细节的刻画，转而运用大面积空白来呈现江河意象。这种处理方式使画面呈现出鲜明的视觉层次。天空与水面的融合，营造出一种天人合一的哲学意境。画面中，前景的芦苇丛形成视觉引导线，将观者目光自然引向画面中央的载客小舟。远处山峦在薄雾中若隐若现，呈现出层次分明的空间纵深感，人物在广阔的水域显得渺小，天与水的无缝连接拉开了空虚与实际的界限，烟云和水波，表现出抽象和模糊的形象，也画面中若隐若现的山峦营造出朦胧而神秘的氛围，使观者仿佛置身幻境，这种山岳意象在其多幅作品中反复出现，常被视为艺术家对故土情怀与历史记忆的艺术化表达[295]。

郎静山的对于国画和摄影融合种种实验是新文化运动中文化革新的一

[294] 白琨.浅谈中国画的留白及其渊源. 济南：齐鲁艺苑（山东艺术学院学报）.2008（01).:19-21.

[295] 曹显娜.探讨郎静山摄影的形式美与内容美. 北京：旅游与摄影,2021 (21):92-93.

个缩影，展现了一位艺术家如何通过跨界融合和技术创新，来回应社会文化的变革，推动艺术形式的发展。这种方法不仅刷新了视觉艺术的表现手段，也为中国摄影带来了一种新的表达方式，使其不再局限于西方摄影的影响，而是成为了一个独立且充满中国文化特色的艺术领域。

然而，并不是所有研究者都对郎静山的创造力持积极态度，摄影家、视觉文化评论家、策展人鲍昆认为郎静山的摄影作品本质上属于绘画性质的美术作品，而不是严格意义上的摄影。他批评郎静山违背了摄影艺术媒介的基本属性，如纪实性、瞬间性和现场感等，仅仅是利用摄影技术代替绘画，完成传统绘画的效果和意象。在文章《雪月风花近百年》中，他指出郎静山只是一位“暗房制作师[296]”，这样的评价无疑是贬义的，他否认了郎静山摄影师的身份。

而中国影像史论研究者潘万里则驳斥了鲍昆的观点，潘万里强调郎静山不仅仅是一个从事中国画式摄影的艺术家，他的创作还涵盖了现代主义摄影和现实主义摄影等多种风格。因此，将郎静山仅仅归结为“暗房制作师”的论断是不全面的。此外，潘万里还解释了郎静山在选择“集锦摄影”这一艺术形式时，是为了延续和现代化传统文人画学的美学，而不仅仅是为了简单地模仿绘画。这一选择体现了他对中西艺术的深刻理解和自觉的艺术探索[297]。

第二章小结

罗德琴科和郎静山同属于变革时代摄影艺术领域的杰出人物，他们的实验代表了各自独特的艺术风格，也是各自文化环境和政治背景下的产物。

他们在各自的艺术体系内都根据特定的艺术规则和理念处理摄影创作。

罗德琴科与郎静山将摄影视为一种可被设计的对象，他们将拍摄与画

[296] 鲍昆.雪月风花近百年. 北京：艺术评论. 2004（06):37-45. P.40.
[297] 潘万里. 传统文人画学的自觉延续与现代转化———关于郎静山的“集锦摄影”批评之批评. 杭州：美育学刊. 2023,14(01):85-93.

面的视觉构成过程视作意义与构图空间的建构过程。这一方法体现出设计思维的特征，即摄影不仅是一种表达手段，同时也是视觉信息组织的工具。罗德琴科的艺术生涯和创作密切相关于苏联的政治环境，他的作品直接体现了当时社会主义理念的艺术表达和革命性变化，所以本章对罗德琴科的个人作品与其政治处境进行了梳理，对他的具体作品和展览的分析有助于深入理解他如何通过艺术介入社会政治议题，以及这些作品在艺术史上的地位和影响。

相较之下，郎静山个人早期的具体绘画作品较少得到系统的保存和广泛的文献记载。对郎静山的介绍则聚焦于宏观的中国绘画和传统美学，并更全面地描绘郎静山将传统元素与现代摄影技术相结合的艺术实践，这是因为郎静山的摄影艺术深受传统文化的影响。

从罗德琴科的文字或艺术作品中不难看出明确的政治倾向和社会改革的呼声，这包含了苏联早期的社会主义理想和工业进步的乐观态度。而同样生活在变革时代的郎静山的作品，对于政治的明确表达却几乎为零，这与郎静山的中国古代士大夫式的“避世”思想有关，这样的避世并非简单的逃避现实，而是包含了更深层次的政治和社会批判意义。在郎静山的大部分摄影作品中似乎与现实生活和社会动荡无关的、远离现实的乌托邦式的仙境之下是对现实的不满和对理想社会的向往。这种表达与传统文人山水画的精神内核相似，并且带有对当时社会与历史的深刻反思。

尽管两人的艺术风格和创作理念差异巨大，但他们都共同意识到摄影作为现代媒介的潜力，不仅是一种单纯的图像记录工具，更是一种表达思想、传播文化的重要手段。他们以各自独特的方式诠释了摄影与时代的紧密联系，而这种对现代性和媒介作用的认同，使得他们尽管都以自己特有的方式创作，却都具有相当的时代性和革新精神。因此，罗德琴科和郎静山的摄影艺术，尽管表现形式各异，实则在其内涵上走到了一起。

艺术在全球文化对话中的重要性不可忽视，通过对罗德琴科和郎静山

两位艺术家的比较研究，可以增加对艺术与社会环境互动关系的理解，揭示艺术家如何通过其作品对这些外部因素作出反应。这种分析不仅丰富了对两位艺术家创作活动的了解，而且突显了艺术在塑造和反映社会价值中的核心作用。

第三章 前卫摄影的语言：新摄影艺术的方法和实践

从苏联构成主义到中国摄影师对传统与现代的融合探索，前卫摄影作为一种艺术表达方式的重塑，促使摄影成为一种跨文化的视觉语言，为现代摄影美学奠定基础。

在摄影从传统记录媒介向实验性艺术形式转变的过程中，“新视觉”运动以其独特的视觉感知方式，重新定义了摄影师与现实之间的关系。通过分析直接摄影、新客观主义摄影等不同风格，以及莫霍利-纳吉等艺术家的理论贡献，本章将探讨前卫摄影语言在不同文化语境下的演变，尤其是苏联和中国摄影界对“新视觉”理念的独特回应。

3.1 “新视觉”： 形成现实感知的新视角

摄影被发明之后，通过奥斯卡·古斯塔夫·雷兰德、亨利·佩奇-罗滨逊 等画意摄影师和理论家的努力，作为一种艺术被人们认可，在后来的1920-1930 年代，摄影又迎来一大变革——这个时间段无疑是前卫摄影的里程碑，这是一个激烈实验、创新和对摄影艺术的各种可能性进行大反思的时期，这期间，“新视觉”概念的出现尤为重要，莫霍利-纳吉首先使用了“新视觉”这一术语，在他的理论著作中，20 世纪文化的一个特点即为对新视觉的追求。

新视觉指是一种思想和实践的范围，它是一个广义的概念，旨在以新的视觉感知方法，利用摄影探索和感知周围的现实，可以把直接摄影、新客观主义摄影都看作新视觉的范畴，直接摄影出现的时间最早，保罗·斯特兰德被视作直接摄影的创始人，起初作为一种美学诉求出现，追求不加修饰的精确的视觉记录，直接摄影的重要意义在于，摄影师们终于意识到了摄影自身的价值，为现代摄影美学奠定了基础[298]，安塞尔-伊斯顿-亚当斯和他所主导的 F64 团体主张直接摄影，注重摄影技术的精确性和图像的清晰度，强调真实、直接地表现被摄对象，反映了对摄影本质的深刻理解和探

[298] 顾铮. 世界摄影史. 杭州: 浙江摄影出版社, 2005. P.36.

索，后来衍生成为新客观主义摄影，阿尔伯特-伦格-帕奇是其中的代表人物，他们认为摄影的力量在于其机械性质，强调摄影独有的技术和工具的使用，坚持使用摄影媒介固有的语言特征，追求信息性和资料性，拒绝主观性，通常通过精确的焦点控制和景深应用，以及对细节的精细捕捉，进行对自然和对象的分析和研究，揭示被摄主体的结构和材质。伦格-帕奇的《世界是美丽的》一书中展示了这一观点，书中收录了 100 多张照片，如一些动植物的大特写镜头、人的脸部肖像、一些物体的片段、楼房的局部、机器的构件，近景、清晰度、细节的取景[299]。虽然由于过分强调细部物质表面结构的描写，但为后来的抽象主义摄影提供了萌发的土壤，促使人们对摄影自身的特性进行研究和探索[300]。

直接摄影和新客观主义摄影虽在与莫霍利-纳吉的“新视觉”在实践方法和对摄影工具的态度上有所不同，但同样都是对媒介潜能的探索，也都同属于重新思考传统并开发视觉艺术的新方法。法国摄影研究者安德烈·胡耶也将包括新客观主义在内的“新视觉”的特点列为清晰度和对物体表面的关注[301]。

而狭义的“新视觉”则指代具有实验性的摄影活动，如开发摄影的动态的、非常规的角度、抽象的构图、蒙太奇、甚至不使用相机创作照片，如利西茨基、罗德琴科和曼·雷的作品。

由此可见，新视觉并不是一场同质、统一的运动。在不同的摄影师和流派中存在不同的方法、风格和理论观点，但他们都是以改变摄影和视觉艺术的传统观念为目的。

3.1.1 “新视觉”一词．拉斯洛-莫霍利-纳吉．及其在塑造“新视觉”概念中的作用

20 世纪初在欧洲，艺术和设计领域发生了一系列创新和实验活动，尤

[299] 安德烈·胡耶.译者：袁燕舞．摄影：从文献到当代艺术．杭州：浙江摄影出版社, 2018.P.205.
[300] 叶朗, 顾春芳．艺术与审美．南京：译林出版社, 2023. P.279.
[301] 安德烈·胡耶.译者：袁燕舞．摄影：从文献到当代艺术．杭州：浙江摄影出版社, 2018. P.200-209.

其是在德国和中欧地区。这一时期，艺术界见证了现代主义的兴起，其中包括表现主义、达达主义等各种艺术流派的发展。这些运动共同推动了艺术表达方式的根本变革，强调功能性，以及形式与内容的统一，挑战传统的视觉艺术和审美观念与艺术创作方法的定义和边界。

在这个变革的中心，莫霍利-纳吉发挥了不可或缺的作用，他显然对 18、19 世纪以来形成的知识的分类体系持质疑态度，在他眼中，这导致了政治、经济和文化衰变。诚如他所说的："全世界在社会和经济上混乱不堪，个人在智力、情感和精神上也极其痛苦。……我们这一代人必须接受这个挑战，去重新关注那些健康生活的基本要素，以便将之作为基础，把我们周围的环境状况弄清楚。通过把这些新得到的知识和已有的社会动力整合在一起，我们就能够让我们的脚步朝向一种个体和社会需求的和谐状态迈进[302]"。

在摄影领域，他对摄影媒介的实验和理论贡献匪浅，他将摄影视为一种超越传统绘画的艺术形式，认为摄影作为一种具象艺术，并不是对自然的简单复制[303]，而是能够揭示现实的全新维度，因为摄影不只是记录现实的工具，而是一种能够彻底改变人们看待世界的方式的艺术形式。通过摄影，他探索了光的语言，尝试着将时间与空间融合，创造出一种新的视觉体验。他的实验不仅仅限于传统的摄影技术，还涉猎了摄影蒙太奇和如黑影照片（photogram）这样的无需相机的摄影方法，这就是为什么，安德烈·胡耶认为他并不是摄影师，而是艺术家和理论家[304]。通过他的作品和理论，摄影不再仅仅被视为技术或工艺的展示，而是被重新定位为一种能够表达复杂思想和情感的媒介，莫霍利-纳吉首先把光理解为绘画的一种创造手段[305]，从而探索光线的视觉潜能，进而塑造了"新视觉"的核心理念，更新了人类看待和理解世界的途径，强调视觉经验的直接性、抽象性和动态性。

早在 1925 年，莫霍利-纳吉就在《绘画 摄影 电影》（该书第二版于

[302] 拉兹洛·莫霍利-纳吉. 译者：周博, 朱橙, 马芸. 运动中的视觉: 新包豪斯的基础. 北京:中信出版社, 2016. P.6.
[303] L.Moholy-Nagy. Malerei, fotografie, film. München: Albert Langen Verlag, 1927. P.31.
[304] 安德烈·胡耶.译者：袁燕舞. 摄影：从文献到当代艺术. 杭州：浙江摄影出版社, 2018. C.200.
[305] Laszlo Moholy-Nagy. The new vision and abstract of an artist. New york: George Wittenborn. 1947. P.40.

1927 年出版）一书中首次提到了 “新视觉”：“我力求揭示当代摄影艺术作品中的多义性。在这方面，摄影所提供的手段起着重要作用，尽管如今大多数人仍然没有意识到这一点：拓展对自然景象的表现边界，以及将光线用作一种创作元素——用光影取代颜料。……相机为我们提供了令人惊叹的可能性，而我们才刚刚开始加以利用。视觉感知得到了拓展，……任何手工绘图工具（铅笔、画笔等等）都无法记录下以这种方式所看到的世界片段；同样，也不可能通过手工创作的方式捕捉到运动的精髓。[306]” 接着他总结道：“有了相机，我们就拥有了开启客观观察的最可靠的工具。[307]”。

之后的《绘画 摄影 电影》中继而详细揭示了新视觉对于摄影的原则，摄影不仅被定位为现代艺术的核心力量，更是一个能够改变人类感知世界方式的媒介。其中深入探讨了摄影的力量，强调这种媒介不仅能够作为艺术表达的工具，还是实验、创新和探索新的视觉语言的关键途径。通过摄影，人们可以揭示现代生活的动态本质和那些肉眼无法看到的视角和现实[308]。而且摄影在发展一种跨文化和语言障碍的通用视觉语言中具有重要的地位，是一种反映和塑造社会的重要媒介[309]。

“新视觉”这个名词首先出现在在莫霍利-纳吉的文字作品《新视觉》中，最初名为《从材料到建筑》，主张跨学科合作，将艺术与技术相结合，以在包豪斯教学中对材料的触觉感知为例，主张扩大感知范围，进而到雕塑、建筑，阐述了人们对于非自然的图像的偏见，绘画中对于黑色的禁忌、和对使用如圆规等技术工具的排斥[310]，莫霍利-纳吉倡导艺术媒介的融合，这对传统艺术的界限发起了挑战，也对艺术与技术相融合的未来进行了设想，在教育方面，莫霍利-纳吉主张教育改革，以培养对设计和视觉传达更深层次的欣赏，核心是创造一种视觉语言，超越文化障碍，以增强人类的感知

306 Moholy-Nagy, L. Painting, photography, film. London: Lund Humphries, 1969. P.7.
307 同上. P.28.
308 莫霍利-纳吉, 译者: 张耀. 绘画, 摄影, 电影.重庆: 重庆大学出版社, 2019. P.26.
309 Там же.
310 拉兹洛-莫霍利-纳吉. 译者: 刘小路. 新视觉：包豪斯设计、绘画、雕塑与建筑. 重庆大学出版社, 2014. P. 308.

力[311]。摄影设备和技术使人类的眼睛不能感知或接纳的物体变得可见，但它们被发明之后的许多年，艺术家们并未对摄影这门艺术进行太大的变革——即使有视觉画面上的突破，但一切都基于于达尔盖法，人类用完全不同的“眼睛”观察世界，要通过艺术重新定义人类与视觉世界的互动，就必须开发自身如视觉和听觉等功能之间的深层关系[312]。

莫霍利-纳吉的三个文字作品《新视觉》、《绘画 摄影 电影》和《运动中的愿景》都是新视觉运动在倾向于实验和在摄影表达中使用技术手段的方向的重要理论指导。

在创作上，在无相机摄影的探索中，他将黑影照片看作一种超越了传统摄影对现实的再现的技术，在他的黑影照片作品中，通常突出形式、光线和空间的关系，思考光与影的艺术潜能（图 247）。

美国的曼雷对黑影照片技术的探索，被自己称之为“雷摄影”（“regiograms”），除了像莫霍利-纳吉一样对于工具、光线的实验，曼·雷更加注重将潜意识与意象的图像化（图 248-249）。《玻璃眼泪》（图 250）等作品脱离了摄影传统的实用性和记录性质，转向了纯粹艺术和实验性探索，更加具有艺术家个人风格。

莫霍利纳吉曾对新视觉的道路如此评价：“多亏了摄影（更多亏了电影），我们才有了新的空间体验。在它的帮助下—在这里摄影与新建筑一起发挥作用—我们实现了空间文化的扩展和完善。只是到了现在—部分归功于这些先决条件—我们才能够以一种新的方式审视我们的环境和生活 。[313]”

除了与包豪斯的直接相关，展览《电影与摄影》（《Фильм и фото》）可以被视作新视觉运动中最重要的展览，不仅表现在展览作品中，展览空间借鉴利西茨基的“普鲁恩”（“Проун”）理论，突破了传统静态展示模式，创造了独特的观展体验。

---

311 Там же.

312 拉兹洛·莫霍利-纳吉，译者：张耀. 绘画，摄影，电影. 重庆：重庆大学出版社, 2019. C.25.

313 Мохой-Надь, Л. Telehor. Фотография, объективная форма зрения нашего времени. М.: Ад Маргинем пресс. 2014. С. 37-45

展出摄影作品最多的摄影师是萨沙·斯通（Sasha Stone），共 97 幅作品，分为 6 个系列，曼·雷、西奥多-施尼德斯（Theodor Schnieders）、库尔特-施维特斯（Kurt Schwitters）也展出了黑影照片、汉娜·霍希、保罗-舒特马（Paul Schuitema）等人则展示了摄影蒙太奇。来自俄罗斯的罗德琴科和利西茨基也参与了这次展览[314]。还有斯捷潘诺娃、米哈伊尔·考夫曼、吉加·维尔托夫等一共 30 名苏联艺术家。热姆丘日尼-维塔利-列昂尼多维奇（Жемчужный Виталий Леонидович）在展览目录中探讨了俄罗斯摄影从革命前模仿绘画的“艺术”摄影，转向纪实摄影的过程，“列夫”团体对纪实摄影的理论问题进行了探讨，并产生了重要的摄影改革者，比如亚历山大·罗德琴科。纪实摄影在革命时期兴起，摄影师们通过新的视角和手法记录社会变革，逐渐摆脱对绘画的依赖。苏联的业余摄影圈也广泛参与记录社会现实，为历史和文化研究提供了宝贵资料[315]。苏联馆正是由利西茨基设计，电影与摄影被设计在一起。作为参与者，利西茨基也展出了作品，无论是展馆的设计还是摄影蒙太奇，都可以推断利西茨基关心的并不是摄影本身，而是其构成形式。而罗德琴科的摄影理念与莫霍利-纳吉互相影响，同样参与了这次展览的伦格-帕奇也被罗德琴科视为摄影上的志同道合者[316]。

同样在 1929 年，利西茨基和扬·齐休霍尔德（Jan Chichold）出了《摄影眼》一书。前言是本书重要的组成部分，由“魔幻现实主义”一词的作者、摄影师、评论家和艺术评论家弗朗茨-罗克（Franz Roch）撰写，他解释了新视觉的思想和表现方法，即试图重新定义传统的摄影和艺术方法。强调了摄影实验和新方法在传达现实方面的重要性，重点关注摄影如何成为当代艺术家手中的强大工具，不仅将摄影视为一种纪实媒介，而且将其视为一种能够创造抽象和概念图像的艺术媒介。这本书包含不同作者的 75 张照片，这些照片让人们了解什么是新视觉。

---

[314] Коллективная монография на основе материалов выставки. Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве. // МГХПА им. С.Г. Строганова. – Москва., 2019. С.214.

[315] Jemtfchufchny, W (1929) Russland und Fotografie. Internationale Austellung des Deutschen Werkbundus Film und Foto, Stuttgart. S.14-15

[316] Лаврентьев А.Н. Ракурсы Родченко. Москва: Издательство: Искусство,1992. С. 123.

今天的研究者苏珊娜·斯特拉特林（Susanne Strätling）提出了新视觉在艺术、技术和心理学交汇中发展，突破传统视觉局限，她写道：“新视觉以无处不在的全面监控的幻象拓展了迄今为止已知的可见范围。[317]”

曼雷的黑影照片（图 251-252）无疑是新视觉摄影方法中的代表之一。除此之外，汉斯-芬斯勒 （Hans Finsler）的 《织物》（图 253）通过特写镜头展现了丝绸布料的细节和质感，利用光影效果，强调细节和质感，展示了布料的美学价值，反映了新客观主义对现实的客观观察和探索，保罗-埃德蒙-哈恩(Paul Edmund Hahn)的《演讲者》（图 254）也用了同样的方法强调了演说者嘴唇的质感和纹理。

打破传统的摄影规则，以全新的方式呈现现实世界是新视觉运动中摄影的显著特点，冈特-佩奇霍（Günther Petschow）的粮田（图 255）采用俯拍视角，拍摄了抽象化的田地，照片中田地的作物显得很小，配合阳光和阴影的对比，营造出一种动态的节奏感，使田地看起来充满生命力，除此之外，1920 年代的工业化和都市化进程是整个欧洲的一大特点，这幅作品也反映了当时社会对农业生产和土地利用的关注，具有同样意义的还有《易北河上的拖船》（图 256）。

马克斯-恩斯特（Max Ernst）的《屠杀无辜者（照片和绘画）》（图 257）和威利-鲍迈斯特（Willi Baumeister）的《照片与绘画》（图 258） 则将绘画和摄影相结合，使用线条和裁切技术，创造了具有独特视觉效果和艺术价值的作品，这种方法不仅符合新视觉的核心理念，也通过技术和艺术的融合，展示了现代主义艺术的创新精神和社会影响。

这些摄影师的作品都是实验性的，他们“克服了可见性光学，从而根据新的媒介语法规则对世界进行美学组织的任务。[318]”角度、抽象摄影、黑影照片（ photogram ）、图像裁剪、纹理转移（近距离拍摄）这本书中包括新

[317] Strätling, Susanne. "Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision". Central and Eastern European Literary Theory and the West, edited by Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, Berlin, Boston: De Gruyter, 2023, pp. 930-936. https://doi.org/10.1515/9783110400304-053

[318] Аверьянова О.Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.239

视觉涵盖的摄影领域，这些也是新视觉的方法[319]。

除了利西茨基和扬·齐休霍尔德的《摄影眼》之外，《电影与摄影》的另一本出版物《新摄影师来了!》（《Es kommt der neue fotograf!》）出自德国的维尔纳·格拉夫（Werner Gräff），他也是新视觉摄影运动的重要艺术家，他提出“摄影是一门独立的自由艺术。不要将其屈从于外来且过时的法则，也不要让其成为自然的奴隶。[320]”格拉夫主张，摄影不应仅仅局限于追求“自然真实”，而应通过运用光影效果、失真镜头等手段，展示与日常视觉截然不同的艺术效果。在书中，他对摄影作为一种独立艺术形式的表达自由进行了探讨，并对当时摄影界普遍接受的、源自绘画的传统美学和构图标准提出了批评；此外，格拉夫探讨了摄影与文字、排版的整合，认为在图文结合的应用中，摄影能够更有效地传递信息；由于他的身份之一是工业设计师，他还呼吁对摄影设备进行改良，以便摄影师能够在各种拍摄环境中更加灵活地操作。[321]这本出版物强有力地倡导了对摄影创作的创新性和独立性。

3.1.2 “新视觉”意识体系中的俄罗斯和中国摄影

在摄影领域，无论是俄罗斯还是中国，都开始着对传统写实主义的背离，对构图、透视和光线的实验，强调抽象、蒙太奇和形式的动态，这些无不体现着现代主义中的新视觉趋势。

莫霍利-纳吉并没有到过苏联这片土地，但由于其在前卫运动这场国际化的趋势中立场的不可忽视，所以莫霍利-纳吉的名字为俄罗斯前卫艺术家们周知，他也与俄罗斯的前卫艺术家们建立了许多的联系。1922 年底 1923 年初利西茨基提议将莫霍利-纳吉的作品添加到自己在汉诺威（Ганновер）的展览中，这一决定的动机很可能应该被认为是莫霍利-纳吉的风格与当时的至上主义实验和与利西茨基的“普鲁恩”明显接近[322]。1925 年之后利西茨

[319] Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit. Stuttgart: F. Wedekind, 1929. — 98c.
[320] Gräff W. Es kommt der neue Fotograf![J]. (No Title), 1929. P.34.
[321] Gräff W. Es kommt der neue Fotograf![J]. (No Title), 1929. P.126.
[322] Юрий Герчук. Ласло Мохой-надь в русском контексте. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. Москва: Три

基从欧洲回到苏联，他与莫霍利-纳吉在新视觉上的表现开始不同，这样的转型体现在他《建设苏联》中的表现，如第聂伯河的大坝与水电站主题，如在 1932 年第 10 期，利西茨基以施工现场的照片的蒙太奇（图 259），两只推动着电闸的手占领了主视角，条幅上写着列宁的话，这双手把领导人的意识形态转变为宏伟的工程的人格化，在这个摄影蒙太奇中推动电闸的双手，令人想起利西茨基在 1924 年的《构成主义者（自画像）》（图 260）中握着圆规的手，到了现在这双手所握的已不再是圆规，而是第聂伯河河的宏伟力量[323]。可以把这样的改变看作利西茨基个人的改变，也可以看作新视觉意识形态在 1920 年代末至 1930 年代年之后苏联背景下的转变。

除了利西茨基，罗德琴科也与莫霍利-纳吉有联络，他们各自对构图的特写、抽象、几何进行探索，将非客观艺术用于摄影，对事物的通常观念进行忽略，并将其引向纹理、轮廓、符号[324]。与利西茨基不同的是，除了前期为家人和列夫圈子的同事们拍摄的肖像照片，罗德琴科在从室内走向街道拍摄时，就开始为“新视觉”理念在俄罗斯前卫派艺术与俄罗斯独特的政治背景下提供了独特的阐释，这一阐释不仅与德国在技术和视觉创新方面的重视相呼应，而且在俄罗斯，更加明显地突出了对政治表达的深刻关注，其中对于角度的重视体现了这一点，这与视角的变化、垂直方向作为视觉平面的发展、技术、建筑和人物的空间急剧缩小的展示有关[325]。极大地扩展了视觉表现的边界，通过特写镜头揭示技术的细节质感，还成为积极宣传新生活方式的工具，表达了建设的激情（пафос строительства）[326]，加以独特透视的辅助，美国研究者维克多·马格林（Victor Margolin）指出“1920 年代，几乎所有罗德琴科的摄影作品，没有一件作品的形象是脱离了社会或自然背景而作为纯粹的形象出现的，即使普希金诺森林中的树木也是具

квадрата. 2023. С.36.

[323] Виктор Марголин. Переводы: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь, 1917–1946. Пекин: Пекинский университет Пресса. 2018. С. 230.

[324] Лаврентьев А. Н. Мохой-надь и Родченко. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. Москва: Три квадрата. 2023. С.52.

[325] 同上. P.69.

[326] 同上.

体地理形貌的一部分[327]。”（图 261）相反，德国摄影师则更加关注摄影作为一种通用的视觉语言，强调其在各种活动中的应用能力以及对普通人的可及性，这与俄罗斯有着截然不同的发展路径。

但不可避免的是，在 1920-1930 年代，新视觉运动理论和新思想的兴起还是带来了全球摄影形式上的趋同，如罗德琴科所说：“飞机是各国制造的，彼此之间差异不大。摄影师同志，不要想着独特的东西和杰作！[328]”这种全球摄影风格反映了一种全新的艺术和文化对话，摄影师们通过这种语言共享和传播新的视觉和表达方式。 在几乎同一时期，“新视觉”意识形态体系在中国摄影中呈现了截然不同的状态，这来自于西方先进技术给予中国艺术家和摄影师们的启迪，也来自于传统文化与西方现代主义的碰撞。在中国当时外对交流落后的背景之下，郎静山这样的富家子弟是率先接受西方技术成果与艺术潮流的群体之一[329]。他们的父辈在政府任职的同时，也有接受西方文化和相机这样的商品并带给自己子女的便利，以郎静山为代表的一批摄影师是从模仿中国传统绘画开始做起的，不同于西方典型的画意摄影，这不是西方印象派或浪漫主义的继承，而是始于是水墨的山水画和文人画的理念，强调“意境”和“留白”，郎静山创建的集锦摄影，即利用蒙太奇手法，在暗房中将拍摄到的各种不同的元素放大、缩小或拼在一起，形成一种新的构图和新的意义[330]。这样的构图，展示了摄影技术新的可能性和对摄影媒介潜能的探索与扩展，在当时面对战争和社会的危机，传统文化艺术面临的挑战是不可以停滞不前，更不能被彻底放弃，集锦摄影展现了一种文化融合的艺术实践。

除了郎静山之外，一些摄影师是无产阶级的拥护者，苏珊娜·斯特拉特林在文章中写道“新视觉强调从不同视角、以一种新颖和意想不到的角度看

[327] Виктор Марголин. Переводы: Чжан Фумэй, Чжан Чанчжэн, Чжу Чэнь. Борьба за утопию: Родченко, Лисицкий, Мохой-Надь, 1917–1946. Пекин: Пекинский университет Пресса. 2018. С. 172-173.
[328] Родченко, А. (1928c) Крупная безграмотность или мелкая гадость? // Набросок статьи. Архив Родченко-Степановой.
[329] 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究. 杭州: 杭州师范大学. 2008. P.4-6.
[330] 程刚. 郎静山传. 江苏人民出版社. 南京：2012. P.54.

待事物的可能性（和必要性）[331]”，这些摄影师将这样的手法与工人、农民的生活相结合，比如通过特写镜头、非传统的角度和强烈的光影对比，在日常生活中寻找独特和有表现力的瞬间，从而揭示这些人物的尊严与美，从而深化观众对无产阶级生活的感知和理解，如吴印咸（图 262）、刘半农等。

战争和社会动荡的时期，虽然充满了不确定性，却也成为国家从相对封闭到逐渐开放的催化剂，张印泉等一批懂外语的艺术家也极快地接触到西方文化和摄影趋势的变化，这样的变化主要是从画意摄影向现代主义的转变，早在 1924 年光社的展览时，他就认为不该提倡灰暗、模糊不清的作品，而是应该发挥相机这种机械的作用，拍摄清晰的照片，这符合了直接摄影和新客观主义的理念。1934 年之前，张印泉和郎静山一样着迷于模仿中国画的摄影（图 263），除此之外，受到九一八事件的影响，他也开始拍摄纪实摄影。1934 年，张学良[332]游欧归来，任张印泉为少校，执行为自己随行拍照的任务。张学良在游欧洲期间是否曾接触到欧洲的新视觉运动，是否将新视觉的理念和方法间接传递给了张印泉，没有文献记载，但在 1935 年，张印泉的摄影风格开始了大的转变，不仅从画意摄影彻底转向了摄影报道，其光影，角度等形式性的东西都与新视觉理念相符，1935 年的《力挽狂澜》（图 264）就是转折点。摄影史学家内奥米·罗森布鲁姆评价：“他一直试图将欧洲“新视觉”的实验思想与具有社会意义的主题融合起来[333]”，其实这也是战争之后，中国摄影师们的缩影之一。

[331] Strätling, Susanne. "Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision". Central and Eastern European Literary Theory and the West, edited by Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff, Berlin, Boston: De Gruyter, 2023, p. 931. https://doi.org/10.1515/9783110400304-053

[332] 张学良（1901－2001）生于辽宁省。国民革命军将领，中国近代著名爱国将领。

[333] Наоми Розенблюм. Перевод: Бао Сяо, Тянь Цайся, У Сяолин.Всемирной истории фотографии. Пекин: Китайская фотопресса. 1997. С.560.

3.2 前卫摄影语言的显著特点：扩展这一概念的边界问题[334]

本节所呈现的研究成果此前已发表于以下论文：许靖珠, 拉夫连季耶娃·叶卡捷琳娜. 前卫摄影语言的特征——关于该概念边界扩展的问题. 欧亚艺术. – 2026. – № 1.[电子资源л]. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.018.

前卫摄影是在艺术实验的背景下发展起来的，它时而与艺术领域的新发现并行发展，时而又滞后于这些发现。拉夫连季耶夫分析了摄影前卫派的发展与演变："摄影经历了……几个发展阶段：从印象派（摄影领域中这一风格的变体可视为画意摄影），到抽象几何构图（在物影照片或照片静物画技法中运用的抽象形式构图），再到摄影构成主义。……当经典的绘画前卫派已经完成其发展历程之时，摄影前卫派才崭露头角[335]"。拉夫连季耶夫强调，在前卫派绘画探索的可能性已被耗尽之后，摄影成为了进行实验和研究的新领域。这更广泛地反映了艺术界对旧有风格和技法进行重新思考，并使其适应新环境的趋势。因此，摄影前卫派试图通过实验性方法和创新性视觉语言，来突破传统摄影的传统美学规范和技术限制。

本章将以现象学与结构主义的视角对前卫摄影的边界进行探索，它们在今天被用于前卫摄影的分析是一种科学且合理的方法。

现象学侧重于个体观看体验的主观性，通过前卫摄影师独特的表现形式引发观者的情感和思想反应，探索图像对人类感知和意识的影响。

而结构主义可以提供一个系统的框架，用于分析摄影作品的形式特征及其内部元素的相互关系。通过研究构图、角度、抽象元素、蒙太奇等视觉元素的结构和安排，结构主义能够揭示出这些元素如何协同作用来创造和传达特定的意义。

将这两种方法结合使用，可以同时从主观体验和客观结构的角度进行

[334] 本节 2.2（包括 3.2.1, 3.2.2, 3.2.2.1, 3.2.2.2, 3.2.2.3 и 3.2.2.4）所呈现的研究成果此前已发表于以下论文：许靖珠, 拉夫连季耶娃·叶卡捷琳娜. 前卫摄影语言的特征——关于该概念边界扩展的问题. 欧亚艺术. – 2026. – № 1.[电子资源л]. https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.018.

[335] Лаврентьев А. Н. Эксперименты: фотографический конструктивизм. Александр Родченко. Фотография – искусство. М.: Издательская программа Интерроса. С.242.

分析，既通过现象学关注摄影作品在观者心中产生的思想和情感效果，也通过结构主义理论考察其通过视觉语言实现这些效果的具体机制。

3.2.1“前卫摄影语言”的定义

本节所呈现的研究成果此前已发表于以下论文：拉夫连季耶娃·叶卡捷琳娜, 许靖珠. 俄罗斯画意摄影的主要阶段和发展方式.斯特罗加诺夫工艺美术大学学报. – 2023. – № 3-3. – p. 150-174.

研究者奥尔加·阿弗里亚诺娃（Ольга Аверьянова）在研究曼·雷的创作道路时写道：“19 世纪末 20 世纪初的科技革命对现代意义和艺术形式的形成过程产生了重大影响。新技术手段的创造影响了另类视觉艺术形式的诞生、新语言的塑造和新表达方式的建立[336]”。

前卫摄影是视觉艺术中充满活力和实验性的一个方面，但似乎已经无从考证究竟是哪个艺术家最先开始使用前卫摄影语言，世界各地的艺术家都在尝试突破传统摄影的形式和技术。作为苏联构成主义的先驱，罗德琴科在创造前卫摄影语言的创造中扮演着重要的角色，他的作品中几乎包含着 1920-1930 年代前卫摄影语言所有元素，如对角线构图、极端角度、非常规视角和蒙太奇等。他的作品通常强调动态的抽象形式和几何的复杂性，经常从高处向低处或从低处向高处拍摄主体，挑战传统的“肚脐眼”式[337]的视角。这种方式不仅打破了观者的视觉惯性，还引导观者从全新的角度重新审视日常事物，从而产生新的理解和感知体验。在现象学的视角下，这种体验的改变正是前卫摄影语言的重要特点之一——它不仅仅是对现实的再现，更是一种对现实的重新构建，通过视觉手段促使观者反思其感知和存在的本质。除此之外，罗德琴科的蒙太奇作品通过反传统和实验，打破常规、挑战观念，并通过视觉手段探讨社会问题，这正是前卫摄影所讨论的话题。

[336] Аверьянова О. Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.109.
[337] Родченко, А. Пути современной фотографии / А. Родченко // Новый ЛЕФ. – 1928. – № 9. – С. 31 – 39.

罗德琴科将构成主义原则融入摄影，运用强烈的对比和矛盾元素，揭示了苏联社会的政治和文化张力，图像重组和解构的方式激发观者情感反应，并促使他们反思自己所处的社会和政治环境。

在德国工作的匈牙利艺术家莫霍利-纳吉在前文中已经描述，他具有代表性的摄影技术是摄影蒙太奇、黑影照片（photogram）。对光与影的实验重塑了摄影主题和构图，使大众摄影可以超越单纯的表现，成为一种抽象的媒介，不仅挑战了传统摄影的静态再现功能，更通过视觉实验使观者脱离习惯性认知，产生新的感知模式；

朵拉·玛尔（Dora Maar）的摄影常与超现实主义结合，关注人类潜意识，这位法国艺术家的名字最常与毕加索联系在一起。除了蒙太奇外，她经常描绘支离破碎的身体（图 265）、不寻常的角度和意想不到的构图，反映人类意识的碎片化和复杂性，探索现实与虚幻的边界，而且在 1937 年，她拍摄了毕加索创作《格尔尼卡》（图 266）的每个步骤，在传统意义中，纪实摄影被视为观察性和被动性的。而朵拉-玛尔参与拍摄《格尔尼卡》挑战了这种看法，表明了摄影师可以是创作过程的参与者之一[338]。朵拉-玛尔的此类作品模糊了纪实摄影与艺术表达之间的界限，增加了艺术品的叙事性，使观者生成对艺术创作本质的新的理解和意识，反映了前卫派运动对创新和打破传统界限的重视；

同样，对前卫语言的使用还存在于一些新闻摄影师的作品中，除了苏联伊格纳托维奇家族的三位摄影师，还有如美国的玛格丽特-伯克-怀特（Margaret Bourke-White），她是 1930 年代第一位被允许进入苏联并拍摄的摄影师[339]，还目睹和拍摄了苏联卫国战争、印度独立运动、朝鲜战争等。在摄影作品上，她通常以戏剧性的构图关注人文、工业和建筑题材，作品通常传达出一种规模感和人类工程的胜利，风格上以锐利的线条和清晰的

[338] L'Enfant J. Dora Maar and the art of mystery[J]. Woman's Art Journal, 1996, 17(2): 15-20.
[339] Johnson J R. Pictures for the Taking: Margaret Bourke-White's Soviet Photographs in Magazines[J]. The Journal of Modern Periodical Studies, 2022, 13(1): 1-42.

纪实手法为特征，如《俄罗斯的收获》（图 267），这张在苏联拍摄的农场女农民的照片，通过对普通人的崇高感、女性劳动者的突出强调，体现了前卫摄影语言的特征。尽管采用普通的平视构图，照片仍然通过视觉和思想上的前卫性，挑战了传统摄影的规范，扩展了摄影作为艺术表达的边界。在二战背景下，这种跨文化的拍摄实践不仅记录了异域文化，虽然单看照片并没有太多政治意味，但这还是促进观众反思了自身的文化和政治观念，体现了摄影和意识形态上的探索；

对行为艺术的记录也可以被归类为前卫摄影的一种，使作品成为“行为”的不仅仅是最初观众的出现，而是通过将其记录下来的行为将其定格为“行为”[340]。虽然在这个领域人们关注的更多是行为艺术家与他们的表演本身，但不能否认摄影师的重要性，摄影师通过选择特定的角度、时刻和技术，对行为艺术进行再解释和再创造，他们的视角和处理方式可以强化甚至改变原有表演的感知和解读。如 1950 年代汉斯-纳穆斯（Hans Namuth）对杰克逊-波洛克（Jackson Pollock）的行为绘画的记录[341]，通过记录波洛克的创作过程，纳穆斯揭示了艺术家的个人和创作空间，不仅揭示了波洛克的技巧，也将其抽象表达与观众的理解联系起来，弥合了艺术家意图与观众接受之间的差距，使观众能够与艺术家的主观体验产生共鸣，甚至使观者可以在原始事件之外的环境中重新体验和解读这些作品。通过对绘画的摄影记录，实现了摄影与绘画、视频艺术的跨媒介融合，充分拓展了摄影的表现方式和艺术维度，使摄影成为一种更具互动性、过程性和思想深度的艺术表达形式。

在亚洲，日本的岩田中山[342]（Iwata Nakayama）深受现代主义和前卫艺术的影响，注重对抽象和纯粹形式的表达照片通常以简单的几何构图和对

[340] Melim R. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais[J]. Revista Crítica Cultural, 2008, 3(2): 29-31. P.30.
[341] O’connor, F. V. (1979). Hans Namuth’s Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation. Art Journal, 39(1), 48–49.
[342]岩田中山（1895-1949 年）日本前卫派摄影师的先驱，作品特点是将现代主义与日本传统元素融为一体，活跃于 1930-1940 年代。

光影相互作用的关注为特色，如在《构成（ヌードとガラス、1935 年）》（图 268）中，通过多层的玻璃板、剪纸、蕾丝、光线等元素的重叠，创造了一种具有深度和立体感的影像[343]。这种手法不仅仅是为了创造一种视觉上的错觉，而是试图重新构建观众对空间和身体的体验，摄影师通过这种方法探索了观众如何通过不同的视角和层次来理解和感知一个物体，这反映了摄影师对主观感知和多维体验的关注。

中国的郎静山则将西方现代主义美学与中国传统山水画技法融为一体，呈现出一种现代和传统的融合。通过将来自于西方的摄影技术运用与中国传统山水画中的形式、意境相结合，郎静山的作品创造出一种多维度的感知体验。观众不仅仅是在“看”一幅摄影作品，还在“感受”东西方文化和美学的碰撞与融合。引导观众超越图像的表面，进入一个更加复杂的审美和文化感知层次。同样有此特点的还有野岛康三（Yasuzō Nojima）的肖像作品，通常强调人体的触觉和感官特质，他用如柔焦、戏剧性的光线和特写构图，使人注意到皮肤的质感、光线在肉体上的作用以及人体的轮廓[344]，如 1931 年的《无题》（图 269）。这些元素看似是画意摄影的一些形式，调动了观众的感官知觉，创造出一种超越视觉欣赏的身体体验。观众被邀请去 “感受”主体的存在，去感受皮肤的温暖或光线的柔和，从而与图像建立更深、更亲密的联系，更具沉浸感，与前卫派对新艺术语言的探索相相符。

根据对罗德琴科等人摄影作品的观察不难发现，郎静山的作品与他们的有着很大的差别，通过作品的表征，郎静山在大多数时候被称为画意摄影师，他使用了非常传统的中国绘画的形式，然而，正是这种看似传统的表达方式，使得郎静山成为前卫摄影语言边界扩展的重要代表。郎静山的前卫性体现在他通过对传统艺术形式的现代化再造，尽管他的作品表面上看起来是对传统的延续，但实际上，它们打破了传统与现代之间的界限。

[343] Nakayama I. Iwata Nakayama Portfolio 2010[M]. Tokyo: Sei Nakayama, 2010. P.10.
[344] Charrier P. Nojima Yasuzō's primitivist eye:‘Nude’and ‘Natural’in early Japanese art photography. Japanese Studies, 2006, 26(1): 47-68.

通过将中国传统绘画与现代技术相结合，不仅挑战了摄影作为视觉再现工具的角色，还展示了其作为跨文化和跨时间对话工具的潜力。他通过“集锦摄影”这一创新手法，不仅重视画面的构图与意境的营造，还通过多重曝光和图像拼接技术，打破了单一时间和空间的限制，创造出一种超越现实的视觉体验；在构图方面，郎静山运用了散点透视这种传统的中国绘画所使用技法，这种构图打破了西方摄影中常见的单点透视，传统的单点透视强调了客观世界的统一视角，而散点透视则反映了人的多重视角和感知的复杂性。这种构图方式让观众从多个角度同时体验同一景物，强调了感知的多样性和流动性，揭示了存在的多层面性；他将书法元素融入摄影作品，可以看作是对文字和书写行为的探索，书法不仅是视觉的艺术，更涉及到动作、笔触和情感的流动。通过书法，郎静山将这种书写的身体经验和艺术表达融入摄影中，丰富了作品的感知维度，使得作品的意义不只是静态的图像，还包括了动态的创作过程和个人表达；而使用中国印章不仅仅是对传统文化的引入，更是对物质和符号的独特处理。印章的加入将物质的触感和文化的象征性融入摄影作品中，使得摄影不仅仅是视觉的呈现，还包含了触觉和文化记忆的维度。

郎静山的作品通过融合传统与现代，这种多层次的体验促使观者进行深度的文化反思和个人意义的生成，正符合现象学关于体验和意义生成的理论。

在艺术的广阔领域中，“前卫”通常与突破常规、创新技术和表达方式联系在一起，而“传统”则代表维护和传承历史悠久的风格。然而，在摄影领域，定义往往变得复杂，摄影的“传统”不应该完全依照绘画、雕塑等的标准来定义，因此，在摄影领域，“传统”可能更多地体现在技术和表现手法上，而不仅是内容和主题。因此当我们拓展前卫摄影的边界时，除了纪实摄影之外，一部分画意摄影作品也可以被归类为前卫摄影。今天的美国研究者托马斯·克洛重新定义了“前卫艺术”的概念，使其能够容纳大众文化，形成一种

新的历史叙事，他对印象派绘画的新看法可以使我们嫁接到画意摄影中，克洛认为，印象派画家如莫奈和雷诺阿等人，通过挪用和重新赋意大众文化元素（如中产阶级的休闲场景、时髦的服饰、舞厅、咖啡馆等），展示了他们对社会变迁的敏感性和批判性。在他的专著《视觉艺术中的现代主义与大众文化[345]》中他指出："感觉与判断的分离并非艺术家的发明，而是新兴的休闲产业所设计的，它使个人生活显得更加自然和自由。休闲在资本主义经济中的结构性划分提供了一个无形的框架，使这种分心的体验凝聚为愉悦的形象。[346]"即印象派作品中表现的离散和自然感受，是现代资本主义休闲文化和消费经济的产物，而不是单纯的艺术创造。这些作品通过将这种离散感表现出来，实际上是在批判和揭示这种"自然、自由"背后隐藏的社会和经济框架。印象派的前卫性由此表现为对当时社会现状的敏锐洞察和批判性表达。

即便如此，在 20 世纪初，艺术中前卫派运动的出现及其随后对摄影的影响（摄影处于艺术语言的影响范围）还是导致了欧洲图画摄影时代的结束。在俄罗斯，画意摄影比欧洲持续了十年。与欧洲的画意摄影有所不同，1920-1930 年代，在俄罗斯的社会和政治环境中，摄影被视为一种强有力的宣传工具和教育手段，俄罗斯的画意摄影经常使用更为细腻和情感化的手法来表现农民、自然以及社会的日常生活（图 270-272），从而在一定程度上符合社会主义现实主义的艺术要求——这样的特点并不能被视为对政治的妥协，以农民为主题、对日常场景进行诗化的俄罗斯画意摄影，深受白银时代诗歌、文学、艺术和音乐的影响，体现了白银时代艺术特征的"融合"精神[347]。这种带有社会使命的画意摄影并未像欧洲的画意摄影那样被前卫派运动埋没，反而在一定程度上被赋予了新的政治意义和社会功能。

---

[345] Crow， Thomas. Modernism and Mass Culture in the Visual Arts． Modern Art in the Common Culture． New Haven: Yale University Press, 1996．—246 p．

[346] Там же. С. 23.

[347] Лаврентьева Е. А. К вопросу о возникновении понятия «пикториальная фотография». Пикториальная фотография в России, основные этапы и пути развития / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-3. С.166.

早些时候，亚历山大·格林伯格所创作的情感丰富、感人至深的肖像画对于21世纪的我们具有巨大的教育价值，无论肖像描绘的是谁——男人、女人还是孩子，格林伯格总能找到传达一个人的情感状态的最佳方式——他是心理肖像流派的代表，可以通过戏剧化的状态来实现，这些图像不仅代表现实，而且向观众揭示人类经验和意识的更深层次（图 273-274），因此，他的照片并不是简单地记录外部世界，而是让观看者沉浸在复杂的经历和情感状态中，这样的作品突破了传统的框架，符合前卫摄影通常所追求的创新和探索精神[348]。格林伯格在暗室中拥有出色的技术技能，不断学习冲洗照片的新方法，并将他的知识传授给他的学生，这种追求实验和打破传统技术的实践正是前卫运动的典型特征。

从肖像到风景，瓦西里·乌利廷的照片都带有一种黑暗神秘的基调，或许得益于他高超的照片处理技术，这些照片就像俄罗斯古老的传说，充满深情的故事感，他的图像中经常出现的云、雾等元素可以说是某种预兆或神秘力量的化身[349]（图 275-276)，这些元素不仅在图像中起到视觉效果，还成为一种象征性的符号，暗示着某种神秘力量或未来的不确定性，观者在解读这些符号时，会在现实与想象、清醒与梦境之间来回切换，这种多层次的体验过程打破了传统艺术表达的界限，使作品具有多义性和开放性。这种开放性和多义性属于前卫摄影的范畴，它通过挑战观者的传统理解和感知，探索新的艺术表达和意义生成的可能性。

到了 1920 年代，到了 1920 年代，正是前卫派运动在俄罗斯盛行的年代，安德烈耶夫却没有像一些报道摄影师一样去拍摄不寻常角度的大小街道，尼古拉·安德烈耶夫（Николай Андарев）也欣赏画意摄影，他使用单镜片摄影镜头[350]，用它实现了柔和的轮廓和被光环包围的看似发光的物体

[348] Там же. С. 162-164.
[349] Там же. С. 164.
[350] 单镜片摄影镜头是一种简单的摄影镜头，由一个双凸-凹面透镜（也称为“мениска”透镜）组成，安装在一个镜头架上。这种镜头的特点是它集合了多种光学畸变，但正是这些畸变赋予了照片独特的视觉效果，包括清晰度、柔和度和形象的立体感。单镜片被广泛认为是最受欢迎和最易获得的“魔法”镜头之一，能够创造出空灵、发光、表现主义的图像效果。

的效果。对于安德烈耶夫来说，光和光学效果很重要，是眼睛看到的、内心体验到的，但相机无法捕捉到的。例如，为了增强斜雨的效果，他使用了版画，包括刮画（图 277-278)[351]。他的照片是悲伤抒情的，正如巴尔蒙特（К. Бальмонт）的诗句所描述的那样——“俄罗斯的大自然中有疲惫的温柔，隐藏的悲伤的无声痛苦，悲伤的绝望，无声，广阔[352]”。这种情绪是俄罗斯诗歌文化的一部分；情感表征，而不是对主题的描述，是理解图画照片的实质和意义的关键概念[353]。艺术作品的意义不仅在于其表现的内容，还在于它如何通过观者的文化背景和个人经历在意识中生成新的体验和理解。安德烈耶夫的摄影作品利用文化符号和情感表达，引导观者进入一个新的情感体验空间，使他们在观看过程中感受到作品深层的文化内涵和精神意境。在我们考察的是作品如何通过这些内在体验和象征性元素产生新的意识和理解，而不仅仅是其表面的视觉特征时，那么这类作品应该被归类为前卫摄影。

在今天的学术研究中，两位法国哲学家让-保罗·萨特和米歇尔·福柯的不同理论观点为 1920-1930 年代的前卫摄影语言提供了新的视角，从而推动了其边界的不断拓宽。

让·保罗·萨特在他的理论中认为，摄影与“绘画”一样，都是属于作为“物”的图像，且无法把它们与意识事实区分开来[354]。在他的著作《想象力》（《L' Imaginaire》）(1940 年法文首版，2001 年英文译本)[355]中，萨特将图像理解为一种“完美的类比[356]”或替代物，意味着它是对不在场的事物的一种再现。这种再现通过想象力的活动得以实现，因此图像被视为与现实的直接经验

[351] Лаврентьева Е. А. К вопросу о возникновении понятия «пикториальная фотография». Пикториальная фотография в России, основные этапы и пути развития / Е. А. Лаврентьева, Ц. Сюй // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. – 2023. – № 3-3. С.164.

[352] Бальмонт К.Д. Безглагольность. 1900 г. — URL: https://classica-online. ru/catalog/bezglagolnost-stikhi-balmont/ (дата обращения: 10.05.2023).

[353] Баннэл П. Пикториальная фотография. // Записки Художественного музея университета Принстон. – 1992. – Т. 51, №2. – 11 с. (Bunnell Peter C. Pictorial Photography. // New Jersey: Record of the Art Museum, Princeton University. – 1992. – Vol. 51, no. 2. — 11 p.)

[354] 米歇尔·普瓦韦尔,张慧.摄影是“图像”吗？. 北京：中国摄影, 2024(08):124-129. P.127.

[355] Жан-Поль Сартр, Переводчик М. Бекетовая. Воображаемое. Санкт-Петербург: Наука, 2001. — 318 с.

[356] Там же.

（即感知）不同的存在。当人们看到一幅图像时，他们意识到它并不是真实的事物，而是事物的替代品或模拟物。因此，图像是在一个不在场的背景下产生的，它依赖于意识去想象一个不再直接感知到的对象。萨特的理论强调图像的象征性和间接性，影响了前卫摄影语言对“缺席”和“虚幻”概念的重视。这种思维模式使摄影向符号性和象征性语言发展，支持摄影师使用摄影来表现那些不可见、不可说的事物，或探讨主观意识、内心世界以及潜意识的表达，为象征性和超现实主义的前卫摄影提供了基础，使摄影成为探讨内在体验和主观情感的工具。

米歇尔·福柯在 1954 年的《梦想与存在》（《Rêve et l' existence》）[357]的中对萨特这样的理论进行了思考，其中他反对萨特的“缺席”理论，通过现象学的反思，福柯重新定义了图像的概念。他认为图像不是一种“非真实的模式”，而是一种“现实的模式”[358]。图像的意义不再是对某物的替代，而是作为一种自主存在的表达方式。福柯提出想象和现实之间的关系可以是共存的，而不是简单的否定或对立关系。图像不仅能在他者不在场时出现，也可以在他者在场时出现。福柯的理论将图像从虚幻性的定义中解放出来，使前卫摄影的语言更加关注图像本身的独立性和现实性。这一观点支持了前卫摄影在形式上更加多样化，突破传统再现模式，强调图像的风格化再现和视觉表达的独立性。

3.2.2 前卫摄影语言的构成

前卫摄影通过其实验性的图像语言，重定义了视觉体验。例如摄影师运用极端的拍摄角度、非传统的构图方式以及创新的形式表现，形成了一系列独特的符号系统。在结构主义的视角下，这些元素的选择与排列不仅仅是图像的创造，更是一种符号与符号关系的构建过程，通过这一过程，观

[357] Michel Foucault, trans. Forrest Williams. “Dream, Imagination, and Existence,” in Dream and Existence. Seattle: Review of Existential Psychology & Psychiatry, 1986. P.29–78.
[358] 同上. P.70.

众解读符号及其关系，构建出作品的深层意义，显示前卫摄影不仅是图像的生成，更是意义的结构性生成。

在这个领域中，视觉元素之间的关系和组合方式不仅影响图像的整体表达，还在生产和复制上具有改变认知和感知的技术潜力[359]。如，通过对角线或非对称构图打破传统的中心对称，摄影师创造了动感和表现力更强的视觉体验。此外，抽象的形式和蒙太奇手法通过组合不规则的形状和图像元素，挑战了传统艺术的具象表现，为观众提供了新的解读空间。

这种创新既体现在视觉上的变化，又推动了观众探索图像背后的复杂观念，从而拓宽了摄影艺术的表现边界。

3.2.2.1 角度

拍摄角度是一种视觉手段，也是摄影师主动介入现实与观念表达的一种方式。通过角度的选择，摄影师能够引导观众的视觉旅程，激发他们在图像解读过程中的主动性和探索性。

“前卫摄影建立在变形、视觉悖论和错位的基础之上，它通过使熟悉的事物和场所变得“不可识别”，并打破以线性透视法则构建的经典再现传统[360]”，摄影师通过使用非传统的角度，打破了观众的视觉惯性，使他们无法依赖单一的焦点进行观看。这样的视觉策略迫使观众在图像中进行主动探索，从而在新的符号系统中寻找和构建意义。这种做法显示了摄影师对观众主体性的重视，他使得观众不仅是被动的观察者，更是图像意义建构的积极参与者[361]。在郎静山在 1933 年拍的《吴门归棹》（图 279）中，采用了俯视的拍摄视角，画面的底部呈现出船的一部分，暗示了摄影师的拍摄位置，即他本人正站在这艘船的上方（或桥上）。这种构图方式不仅揭示了拍摄的空间关系，更显现出摄影师对作品的主动参与和介入。摄影师作

[359] 康在镐. 译者：孙一洲. 本雅明论媒介. 北京: 中国传媒大学出版社. 2019. P.110.
[360] Фоменко, А. Н. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства : монография / А. Н. Фоменко ; Андрей Фоменко ; М-во образования и науки Российской Федерации, Федеральное гос. бюджетное образовательное учреждение высш. проф. образования "Санкт-Петербургский гос. ун-т технологии и дизайна". – Санкт-Петербург : СПГУТД, 2011. С.184.
[361] 李扬.电视摄影画面构图技巧分析. 北京：记者摇篮,2021(05):163-164.

为画面内在元素的一部分，与被摄对象建立了直接的联系，打破了传统的旁观者视角，使得摄影师在作品中成为一个角色，而非局外的观察者[362]。

此外，通过非常规角度的选择，如极端的俯视、仰视或倾斜角度，前卫摄影挑战了传统摄影中的视觉符号规则。传统的摄影通常依赖于中心对称和水平视角，这些规则反映了人类日常的视觉习惯。前卫摄影师通过打破这些视觉习惯，如玛格丽特-伯克-怀特 1930 年代年拍摄的《克莱斯勒大厦》（图 280），使用了仰视的视角拍摄，让建筑似乎延伸至无限，突出了建筑的线条和结构，挑战了观众对建筑的传统平视和整体的观察习惯。这种解构和重构过程不仅改变了图像的外观，还拓展了图像的解读空间，使观众重新审视图像内容，并在新的视觉语境中寻找和建构意义。

在 20 世纪初，第三次科技革命前夕，拍摄角度在前卫摄影中被用作一种象征工具，来重新构想和表达未来人类的生存空间。通过角度的变化，摄影师不仅仅是在表达视觉上的创新，更是在传递对社会结构和文化意图的新的理解[363]。

前文中已经提到罗德琴科在 1920 年代关于《上立面》（“Верхний фасад”）在建筑作品中的理念。在摄影作品中，他也通过使用极端的俯视和仰视角度，探索了现代城市的发展和未来空间的多层次结构，展示了对未来城市化的独特视角，象征着社会的动态变化和垂直扩展。俯视角度（图 281）可以表现出对整个社会结构的全面观察和理解；而仰视角度（图 282）则展现了一种向上的发展趋势和对未来的探索精神，反映了人类对科技进步和社会发展的渴望。这些视觉符号帮助罗德琴科构建了一个充满可能性的未来世界。

3.2.2.2 对角线框架结构

人类的视觉系统更倾向于寻找水平和垂直的线条，因为这些线条代表

[362] 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.165.
[363] 傅焱平.影视摄影构图艺术应用探讨.北京：电视技术,2022,46(01):88-92.

了日常生活中稳定和常见的结构。在前卫摄影语言中，对角线构图在大多数情况下与角度结合使用，如鲍里斯-伊格纳托维奇的《新建筑》（图 283）以俯视的角度引入斜线，打破了静态平衡，创造出一种动感和不稳定性，进而增加了画面的视觉张力。

对角线构图在空间关系的表现上具有独特的优势。它能够在二维平面上创造出三维空间的效果，增强画面的纵深感和立体感[364]。通过将元素沿对角线排列，摄影师可以在画面中创造出前景与背景的对比和互动，使得静态的图像在观众眼中产生空间的层次感和动态感。如郎静山在 1930 年代拍摄的《金波泛筏》（图 284），除了俯视的角度之外，还用了自左下到右上的对角线构图。波光粼粼的河面使观众感受到时间的流动，构图体现了由对角线产生的空间延伸，泛筏人向远处划竹筏的动作隐喻了人类在时间与空间中不断前行的状态。这种对时间和空间关系的再现，使得对角线构图在前卫摄影中成为表现复杂叙事结构的理想方式。

此外，对角线构图能够有效地进行画面元素的分割与整合。例如，通过在画面中使用交叉的对角线，摄影师可以在一个画面中同时表现出动与静、明与暗、强与弱等多重对立关系。使不同的元素在画面中形成视觉上的呼应和互动。通过对角线的引导，观众的视线可以在画面中不断移动，发现不同元素之间的联系和对话，米哈伊尔·考夫曼曾说：“电影组织对现象的感知，而摄影组织对瞬间的感知[365]”。罗德琴科的《示威游行》（图 285）以鸟瞰的角度和对角线构图结合，示威游行的队伍和在阳台上观看的人们在动作上形成了动与静的对比，在光影上形成了明与暗的对比，用一条线“捕捉”三维世界中垂直的东西——阳台的水平侧和垂直的墙[366]。这种视觉上的整合使得图像不仅仅是几个独立元素的简单相加，而是一个具有内在逻辑和结构的整体，从而增强了作品的表现力和层次感，丰富了作品的解读

[364] 沈秀珍.摄影构图的技术形态及原则浅探.杭州：科技信息, 2011(07):453-464.
[365] Журнал «Советское кино», № 6-7, 1926. С.11.
[366] Моисеева Алина. Балконы: почему они у нас такие. − М: Издательство Музей современного искусства «Гараж», 2023. С.75.

空间。

3.2.2.3 抽象摄影

与传统摄影关注具象世界的直接再现不同，抽象摄影打破了观众对现实的直接预期，转而使用符号的自由组合、开放的意义生成和对观众感知的深入探索，诸如最大限度地贴近主题，实现自然的非物质化、 引发对更广泛的对物质客观本身和哲学问题的思考。

在传统摄影中，符号通常与其代表的具体内容密切相关，例如，一朵花有时表达自然美的符号。而在抽象摄影中—— “对固定物体的再现，使它们不再是它们自己，它们必须变得几乎不可读，失去其独特性或意义”[367].

而抽象摄影的物质性体现在对形式和构图的强调上。摄影师探索形状、线条和颜色的组合，不再局限于现实世界的直接描绘。在解读罗德琴科作品的过程中，对美国研究者维克多·马格林来说，罗德琴科的《玻璃与光》（图 286-288）系列是最难解读的一组。根据罗德琴科将艺术性活动和社会生活结合的理念，这组抽象摄影的角度的选择、灯光的选择和轮廓的清晰度将观者的注意力集中在物体上，而非在情绪或感受上[368]。在他的自传《艺术家的重塑》中，他谈到了“回归抽象”的问题[369]，这种对形式的关注使得作品的物质性和视觉结构本身成为观众体验的焦点。通过这种方式，抽象摄影不仅挑战了观众的视觉习惯，也强化了图像作为物质对象的存在。

在另一方面，抽象摄影在意义生成的多样性方面，通过放弃具象的叙述和明确的象征，赋予了观众在解读作品时更广泛的自由度。这种方法的核心是放弃对一元化意义的追求，转而采用一种更加开放和多元的视角。抽象摄影作品往往不会告诉观众如何理解或感受，郎静山的《疏林雀噪》

---

[367] Ковалев А. С. Современная абстрактная фотография / А. С. Ковалев // ДИСК-2021 : Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 22–26 ноября 2021 года. Том Часть 3. Москва: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство)", 2021. С. 86-90. С. 87.

[368] 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.177.

[369] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 5 (1/2025). С. 159–190.

（图 289）就是用抽象绘画在一张模糊的底片中绘制，创造了一个空间，让不同观众根据自己的经验和情绪来填充意义。

在艺术形式与观众感知机制方面，抽象摄影的核心之一是对观众的感知和认知过程的探索。在这种探索中，抽象摄影作品常用不寻常的形状、对比强烈的色彩或意料之外的构图来打破观众的预期，迫使他们在尝试理解所见时重新配置自己的感知和认知框架。中山岩太的《福助足袋》（图 290）是一幅广告摄影作品[370]，但不失为抽象摄影的典范，通过抽象化的图像，引起观众对既定形式和色彩认知的重新考量，促使他们在认知上做出调整。

3.2.2.4 集锦摄影

在现代艺术中，前卫摄影重要的语言之一是蒙太奇，而集锦摄影先于蒙太奇出现 50 余年，但并不是以“前卫摄影”的工具形式出现的。相反，早期的集锦摄影是作为一种传统的艺术手法，主要用于创造美学上理想化和浪漫主义的场景[371]。

与蒙太奇强调冲突不同，集锦摄影追求的是图像的和谐与连贯。通过多重曝光、底片合成等技术将多个独立的图像通过技术手段组合成一个视觉上连贯的整体，制造出不可能存在的现实，通常追求一种内在的和谐美感，而不是对比和冲突[372]。集锦摄影中的每个图像素材都是符号，它们通过组合，构成一个新的符号系统，观众需通过这种符号系统来解读作品的整体意义。图像之间的关系比单个符号更重要，集锦摄影强调的是图像之间的连贯性和互动性。奥斯卡-古斯塔夫-雷兰德是集锦摄影的先驱，他的作品《两种生活方式》是集锦摄影的经典范例。

20 世纪之后，尽管集锦摄影在前卫摄影中没有蒙太奇那样广泛，但它并没有消失。集锦摄影继续作为一种实验性的语言也被一些前卫摄影师使

370 Nakayama I. Iwata Nakayama Portfolio 2010[M]. Tokyo: Sei Nakayama, 2010. P.6.
371 孔斌. 基于解构主义视角下的集锦摄影创作实践研究. 济南：齐鲁工业大学,2024.P.6-22.
372 Wue R. China in the World: On Photography, Montages, and the Magic Lantern. History of Photography, 2017, 41(2): 171-187.

用，尤其是在那些强调技术实验和视觉和谐的作品中。杰里-乌尔斯曼（Jerry Uelsmann）是 20 世纪后期集锦摄影的重要代表人物。乌尔斯曼在暗房里以手工创作自己的照片，增减图像以及观察图像显影成像的具体过程，创造出超现实的场景，将现实和梦境无缝融合[373]。他的作品延续了集锦摄影的传统技术，但带有强烈的超现实主义风格，诸如《无题》(1963)（图 291)、《符号变异》（图 292)等。这种对多重曝光的使用，表明集锦摄影仍然作为实验性语言被使用。

在中国，集锦摄影的理解与西方存在差异。大多数情况下，人们倾向于将其与郎静山的摄影风格联系起来[374]，即以中国传统绘画美学为基础的表现形式。郎静山的传统与现代结合的做法是对符号系统的再建构。他通常借用中国山水画中的符号——如云、山、水、松树等进行画面的组合（图 293)——这些符号在中国文化中有着深厚的象征意义，通常象征着人与自然的和谐、宇宙的无限等。而符号的意义源自其在文化系统中的位置和关系。郎静山将这些传统符号从古老的语境中提取出来，重新安置在现代摄影的框架中[375]，使它们与现代艺术形式发生互动，赋予了它们新的意义。

今天的杨泳梁已经使用了视频影像和虚拟现实将中国古代山水画转化为动态的影响，也是郎静山“集锦摄影”的延伸（图 294）。

3.3 作为一种特殊“写作”体系的前卫摄影语言。摄影蒙太奇在前卫摄影语言中的地位和作用

1920 年代莫霍利纳吉将摄影图像进行蒙太奇实验，根据他的定义，印刷照片（“Typophoto”）是排版和摄影图像的综合体，它创造了一种既是文字又是视觉的新传播形式。用他的话说，“印刷照片（“Typophoto”）是视觉上最精确的交流方式[376]”。

---

373 杰利·尤期曼. 译者: 中华世纪坛世界艺术馆. 想象的时空. 北京: 中国摄影出版社. 2007. P.29.

374 林路. 郎静山摄影与西方渊源之比较.中国美术馆.“郎静山摄影艺术特展”前言.2018.[电子资源: https://www.namoc.org/xwzx/zt/langjingshan/langjingshan5/langjingshan6/201405/t20140507_276687.htm](访问日期：2024.9.10)

375 董良.郎静山和安塞尔·亚当斯的风光摄影美学特征研究.太原：太原理工大学,2014. P39.

376 Laszlo Moholy-Nagy. Translated by Janet Seligman. Painting Photography Filmc. London: Lund Humphries. 1969.P39.

印刷照片（“Typophoto”）和摄影蒙太奇这两种技术在对摄影的实验性使用和对传统视觉形式的挑战方面有着共同点，他们都源自现代主义对静态线性表现的拒绝。正如照片蒙太奇通过分层多个摄影元素来破坏单一、连贯图像的概念一样，印刷照片（“Typophoto”）打破了文本和图像之间的界限。

机械复制的兴起，尤其是摄影，是印刷照片（“Typophoto”）和照片蒙太奇的核心。开创照片蒙太奇的达达主义者和构成主义者正在回应一个日益受摄影、广告和大规模生产影响的世界。同样，莫霍利纳吉的印刷照片（“Typophoto”）是对印刷和摄影媒体技术进步的直接回应，在这两种情况下，技术不仅仅是一种工具，更是艺术视野背后的驱动力。机械复制使艺术家能够超越传统工艺，使他们能够在工业规模上处理图像和文本。

对于达达主义者来说，摄影蒙太奇在一定程度上成为展示生活 “里子”的一种手段，而对于 1920-1930 的苏联文化来说，则是对其 “面子”的反映[377]。而对于东亚，日本的村山富市表示：“摄影不是从照片中剥夺或柔化写实性，而是进一步增强真实性，达到‘更加巨大的真实性’，这是摄影的真正道路。[378]”这话之后还引用了里希斯基的蒙太奇例子[379]，这表明了于他而言前卫摄影本质不再是简单的复制现实，而在于如何通过视觉语言深化对现实的理解和体验。这对当时很多摄影师都产生了影响，包括渊上白阳，他及他周围的摄影师都被称为构成主义者，但实际上日本人对于蒙太奇的使用相对平和，即使渊上白阳及仿照苏联杂志《建设苏联》的形式创刊的《满洲图》(《満州グラフ》)（图 295-296)也并没有罗德琴科或利西茨基激进的前卫风格[380]。中国则由郎静山的集锦摄影为代表，更趋向于将蒙太奇

[377] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31.

[378] «Новые возможности фотографии». Камера Asahi. 05.1926

[379] 藤村里美. コラージュとフォトモンタージュ--写真黎明期のフォトモンタージュから日本の写真におけるコラージュの受容まで[J]. 東京都写真美術館紀要/東京都写真美術館 編, 2007 (6). p27-38. - p32. 电子资源 https://topmuseum.jp/contents/images/info/journal/kiyou_06/06.pdf 访问时间 9.18.2024

[380] Там же. P.33.

与传统文化相结合。

本章将分析罗德琴科和郎静山的照片蒙太奇，包括两位作者是如何在照片蒙太奇的基础上创造出一种视觉交流系统。他们使用图像的组合，将独立的图像相互连接，但罗德琴科使用刻意 “尖锐”的组合(无论是在意义上还是在用剪刀和胶水创作构图的技巧上，都刻意强调了独立图像的界限)；郎静山则使用“柔和”的组合，将一个图像印入另一个图像，创造出一个类似于现实的和谐空间。

他们各自的蒙太奇是一种平行关系，即摄影蒙太奇作为一种插图和文字解释的手段，可以作为创造图像、使图像形象化和艺术化的一种技术，也可以展现文学作品和文本本身的特质。

3.3.1 罗德琴科的摄影蒙太奇

本节所呈现的研究成果此前已发表于以下论文：许靖珠. 作为一种特殊“书写”体系的前卫摄影语言：以亚历山大·罗德琴科与郎静山的摄影为例/ SNK-2025：莫斯科理工大学第 75 届国际学生学术会议论文集》. 莫斯科. 2025 年 3 月 17 日–4 月 23 日. – 莫斯科：莫斯科理工大学出版社，2025. – p. 545-553.

从 1920 年代中期开始，罗德琴科的蒙太奇照片变得更加复杂，从简单的照片组合转向多层次的叙事构图。其次，法国哲学家雅克-朗西埃（Jacques Rancière）认为图像不仅是视觉呈现的工具，它们还蕴含政治意义。通过重新组织图像，蒙太奇可以揭示或挑战现存的权力结构和意识形态，在《美学的政治学： 感性的分配》中，朗西埃探讨了艺术如何通过重新配置感知和意义来改变人们对现实的理解，而蒙太奇正是一种实现这一目的的方式[381]。[382]

如在 1923 年为马雅科夫斯基的诗歌《关于它》（《Про это》）制作的蒙

[381] Jacques Rancière. Edited and translated by Gabriel Rockhill. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. London: Bloomsbury Academic. 2013. P.31-37.

[382] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 546.

太奇，罗德琴科并不是简单地编辑图像，而是构建了复杂且常常自相矛盾的场景，将现实与想象结合在一张画布上。这首诗的排版和文本结构具有十九世纪小说的传统元素，如从正文中提取的小标题。但同时又有非标准形式的文字 “阶梯”、“电化”的语言、事件、场景和人物情绪的极端化[383]。

副标题“为了她和我”表明这本书具有自传性质，罗德琴科所创作的蒙太奇以马雅科夫斯基和莉莉娅-布里克为主角，也进一步证明了它反映了作者的个人经历。[384]

《关于它》包括 8 个蒙太奇，由诗中提到的真实人物和家居用品的照片碎片组成：电话、床、浮冰、镜子、茶炊、北极熊、桥梁、银器。马雅科夫斯基和莉莉娅-布里克的照片由斯特伦伯格拍摄[385]，提供照片的还有瓦赫切曼（Ваччерман）和卡普斯坦斯基（Капустянский）。

第一幅插图的主题为“爱”（图 297），诗的内容以书写 Балладе 的形式出现，其中包含了“我”的民谣中的“他”和“她”，文字选取了“她躺在床上。他。桌子上有电话”，这样的短语创造了一个平凡的家庭场景的形象[386]，在罗德琴科创造的蒙太奇中也抽象还原了这个家庭场景，但其中并没有“他”，而是只有由莉莉娅-布里克扮演的“她”，四个“她”的表情严肃，眼睛全都注视着观众，观众则转变为了“他”，也就是“我”，与蒙太奇中的“她”对视，四个她有面部特写也有全身像，像“他”在生活中捕捉到的一些场景。构图右侧有一座看不见尽头的房子，跟巨大的电话相比显得渺小且压抑，可能是诗中的“监狱”，这里对应着：“他”是我，“她”是我的，”这些话强调了一个人属于另一个人，这是形式上的，且是深刻的情感，甚至可能是痛苦的，强调了被困或限制的感觉。讲述了与人际关系有关的内心冲突和焦虑，探讨了爱

[383] Александр Лаврентьев. «ПРО ЭТО»: Маяковский–Родченко. С.48. [电子资源] https://eupress.ru/uploads/files/L-141_pages.pdf 访问日期：2024.9.14.

[384] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 546.

[385] Родченко А. Работа с Маяковским // Родченко Александр. Опыты для будущего. С.224–225.

[386] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547.

与孤独。[387]

“电话交谈”（图 298)插图是直到今天摄影蒙太奇的典范之一，右上角是一个带有电线的巨大电话听筒，马雅科夫斯基坐姿的侧面照片附于电话听筒之前，他和左下角中的他所爱之人的公寓之间被一条细长的带子连接，带子上展示了一座城市的广阔照片, 有一只恐龙将头伸向马雅科夫斯基，恐龙是一种视觉性的符号，可能是诗中提到的从绳索中爬出的嫉妒“怪物”的符号化。

第三幅构图中有两个马雅科夫斯基（图 299)，一个站在桥上平静并向下俯视，桥梁通常象征着一种联系，从一种状态到另一种状态的过渡，或者可以代表障碍或挑战，这座桥可以看作是马雅科夫斯基内心斗争和决定的场所，另一个马雅科夫斯基捂着耳朵好像很痛苦的样子，诗中提到的如“百层牛”、“崛起”等词语都象征着工业，这创造了一种雄伟且近乎神秘的视觉图像，强调了所描述的场景或物体的规模和力量。在罗德琴科的蒙太奇中也巧妙地结合了工业元素。北极熊则也是马雅科夫斯基对自己形象的象征，漂浮在空荡的自然环境之中，两个马雅科夫斯基的人物一个在工业生活中，一个在自然环境中。诗的内容也是主角听到自己的声音从恳求转变为威胁，着显示着主人公想要改变自己生活的愿望与对未知或变化的恐惧之间的斗争，这也体现在他对试图改变他的外在力量的抵制上。蒙太奇深刻还原了诗中主人公内心的二元性。《关于它》是马雅科夫斯基具有个人色彩的作品之一，其封闭性可以理解为他在个人与公众、私人生活与社会期望之间内在冲突的体现。

“抓住平衡，恐惧地挥手。”（图 300)是关于灵魂与半死的蒙太奇，马雅科夫斯基被描绘在伊凡大帝钟楼的圆顶上，站在高处表现了诗内容中精神极度紧张或恐惧的状态，他双臂向两侧伸展，还有一架飞机相组合，取

[387] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547.

代了十字架和上面一个被钉在十字架上的人的形象，实际上是在诠释诗句“我抓住了平衡，我挥手得很厉害”。钟楼上有一个轮子，可能与飞机呼应加入的工业元素，也可能是是为了强调作者内心的不安全感。研究者列昂尼德-卡西斯（Леонид Кацис）认为罗德琴科的这幅蒙太奇没有任何框架，他也指出了这些变化的复杂性和模糊性，并引用了马雅科夫斯基出席过的诗歌语言研究学会或诗歌语言理论研究学会（ОПОЯЗ(общество изучения поэтического языка или общество изучения теории поэтического языка)）的一次宣讲，那里对罗扎诺夫书的风格进行的讨论，即虽然罗扎诺夫用独立的、看似毫无意义的句子来写作，但这本书的主要情节是成长本身，因此他用这些互不关联的短语来表达自己的文体方式，这产生了一种文学题材[388]。图像中没有框架突出了其特殊意义。在现代主义和前卫运动的背景下，这种处理图像的方式反映了一种打破传统界限和规范的愿望。这不仅仅是一种形式，而且感知和诠释艺术的新方式。无框架图像可以为观众提供更直接、更综合的感知，强调摆脱传统束缚，鼓励与作品文本或背景进行更自由的互动。罗德琴科通过结合文字与视觉元素，创造了一种全新的视觉诗歌形式，重新定义了文字与图像的关系，并改变了作家与观众的互动方式。这不仅增强了作品的表达力，还要求观众积极解读，将其从被动的接受者转变为互动的参与者。通过这种多层次的视觉结构，观众被引导更深入地理解文字与图像的内在联系，从而对视觉艺术和文学产生了深远影响。英国艺术史研究者唐-阿德斯在他的著作《蒙太奇》中总结到：“摄影蒙太奇一直以其对观众的亲和力而备受推崇，它正日益成为艺术、反艺术、广告和流行文化之间多重交叉和富有成效的互动场所。[389]”这一趋势无论是在1920-1930 年代，还是在当下，依然延续并有效。[390]

[388] Леонид Кацис. Лекция «"Про это" Владимира Маяковского и Александра Родченко».Ссылка: https://youtu.be/mjX3K_hThAc

[389] Дон Адес. Перевод Наталья Решетова. Монтаж. М: Ад Маргинем пресс. 2023. С.207.

[390] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547.

罗德琴科在 1927 年为马雅科夫斯基设计名为《与审计长谈诗歌》的诗集，诗集中的内容反映了马雅科夫斯基与那个时代的构成主义诗人的理念，即诗歌的创作是一种生产艺术的形式，与工厂或是农场的其他体力劳动同源。他在 1928 年的某次演讲中也曾表示，团结作家的原则应是生产性的，而不是文学性的，作家和诗人们应围绕当今与某一生产部门相关的具体需求团结起来创作[391]。这样的理念这正契合了罗德琴科对待摄影和设计的态度，即艺术必须作为生产生活的一部分，有着实用性和功能性。这次诗集的设计理念承接了曾经《列夫》杂志封面的特点，即使用夸张的尺寸，但此次不是以字母展现，而是转化为摄影图片。封面蒙太奇（图 301)的组成由真实的照片构成，马雅科夫斯基手上拿着一本书或诗集的照片，下方则是正准备向诗人征税的税务检查员，这体现了当时苏联社会的现状：官僚主义的繁琐和诗人的专注与犀利。诗集封底（图 302)由马雅科夫斯基的头部照片组成，罗德琴科将地球的图形放在马雅科夫斯基的头上，地球的周围是几架飞机，展示出地球是诗人头脑的一部分的视觉效果，暗示了诗人脑中的创造力与生态、工业生产有关。[392]

1924 年，罗德琴科负责为 1920-1930 年代俄罗斯未来主义和构成主义诗人、艺术理论家阿列克谢-奇切林（Алексей Чичерин）的《交换所有》（《Мена всех》）一书制作蒙太奇（图 303)，这本书标志著文学构成主义在 1924 年初达到了顶峰[393]。罗德琴科十分重视这次设计，还是使用在当时最为前卫的摄影蒙太奇的方式，画面中的人物角色是不同角度、尺寸和动作的作者本人，在制作照片蒙太奇的前期，罗德琴科先是拍摄和收集用于蒙太奇的素材，也就是为奇切林拍摄照片，奇切林是一位激进善辩的作家和诗人，罗德琴科根据他的性格特点引导他做不同的夸张动作，包括大幅度

[391] Маяковский В.В. Доклад «Левей Лефа», 29 сентября 1928 года. URL: ru.m.wikisource.org/wiki/Выступления_по_газетным_отчетам_и_записям_современников_1918-1930_(Маяковский) (дата обращения: 22.04.2024).
[392] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 547-548.
[393] Логос: голос конструктивизма : Каталог выставки. – Москва : Зотов-центр, 2023. С. 32.

的走姿和手握锤头的攻势，在拼贴时制造奇切林与自己争辩的场景，完成整个构图后，罗德琴科在画面前方放置了不同角度的透明玻璃切割而成的几何图形，用作反射周围的环境光源，对整个画面进行二维和三维的分割，以增加画面空间的无限纵深感，这些几何形状与空间构造的结合，呼应了构成主义的表现形式。[394]在许多版本的罗德琴科照片蒙太奇上都出现了该作品集的标题“交换所有”——它是尼古拉-库普列亚诺夫为该作品集封面创作的排版构图的精确复制品。[395]

在《交换所有》这本书的背面，奇切林重重地标明自己为本书的构成者，在此处，他借鉴了罗德琴科、埃尔·利西茨基等构成主义艺术家的在自己项目中对自我的定位[396]，即在构成主义的设计项目中，这些构成主义艺术家、作家们也都是以这样的形式标注自己的作者身份和项目特点的[397]。

罗德琴科等构成主义艺术家的摄影蒙太奇作品，在书籍和杂志封面等处使用摄影图像，“合法化”了构成主义与表现主义、与绘画主体之间的联盟[398]。

在蒙太奇的另一个方面，罗德琴科还通过作品推动了新的视觉叙事模式的探索，如在 1926 年，罗德琴科和斯捷潘诺娃为谢尔盖-特列季亚科夫的儿童诗歌《纸兽游戏》（Самозвери）所做的图像（图 304-305)是罗德琴科所有摄影作品中特别的一组，它是罗德琴科的雕塑与摄影结合，其中的光影与角度体现了罗德琴科之后在摄影中的某些特征。《纸兽游戏》是特列季亚科夫的一首诗，讲述了孩子们如何用食槽、树枝和其他简易材料在院子

[394] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 548.

[395] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31. DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-8-31

[396] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 548-549.

[397] Лаврентьева Е. А. Александр Родченко, Густав Клуцис, Эль Лисицкий. Пространственный фотомонтаж как аналог современных медиа // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 1 (1). С. 8–31. DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-1-8-31

[398] Сидорина, Е. В. Лики конструктивизма / Е. В. Сидорина // Искусствознание. – 2007. – № 3-4. – С. 425-466. – KUBBCF.

里模仿动物园，将自己变成大象、海豹和海龟的故事，为了设计一个单独的书籍的插画，罗德琴科和斯捷潘诺娃使用胶水、剪刀和纸张，用最简单的几何图形制作了诗中的孩子们的角色，罗德琴科在不同的光线下，从不同角度拍摄纸人，人物投射出不同形状的阴影，使这首诗歌得到了具象的体现。

在本论文分析苏联摄影在定期杂志中的表现时已经论述，相比于利西茨基通过插图的大小和秩序向读者传递信息，使书的页面成为一个宏大的史事综合体，罗德琴科，包括斯捷潘诺娃则更偏向于戏剧性叙事，而他们的摄影蒙太奇少有的例外在 1940 年《建设苏联》的第 7 期，这期的主题是纪念马雅科夫斯基逝世 10 周年，在所有页面中，马雅科夫斯基的形象高大，并配有马雅科夫斯基的作品和他生前所使用的证件等，显示马雅科夫斯基生前为国家所作的贡献，罗德琴科和斯捷潘诺娃使用了如此史实性的叙事方法来证明这位诗人是斯大林的坚定支持者[399]（图 306-312)。而另一页，马雅科夫斯基双腿分开站着，背景是纽约的布鲁克林大桥，手上拿着一本特大号的苏联护照，被配有文字：“看，羡慕吧，我是苏联公民”这张照片的原件是罗德琴科在 1924 年为马雅科夫斯基拍摄的（图 313)，但这页的照片已经过大量修改，原照片中他手里握着一沓信纸。[400]

在这期杂志中，马雅科夫斯基的确被塑造成一位爱国人士，美国研究者维克多·马格林则认为这与真实情况不符——“尽管这位诗人一直致力于布尔什维克的事业，但他也非常重视艺术的独立性.....1920 年代末，无产阶级作家群体攻击前卫派，这让马雅科夫斯基惶恐，这件事也许导致了他 1930 年的自杀[401]”。[402]

---

[399] 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P.267.

[400] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 549.

[401] 维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. P. 269-270.

[402] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского

3.3.2 郎静山的集锦摄影

相比于罗德琴科作品的激进，郎静山更倾向于柔和的意境，这来包括绘画在内的中国传统文化。唐-阿德斯指出，摄影蒙太奇以各种形式伴随着摄影的发展及其与绘画在世界各地的暧昧关系[403]，郎静山以中国传统绘画为模板的集锦摄影就证明了这一点。[404]

中国绘画与西方绘画有一个显著区别：西方绘画通常通过画框或附加的说明将主题置于作品之外，而中国绘画则将主题直接融入画面构图中。这表现在传统的中国艺术家不仅会在画作上题写明确的主题，甚至会逐步发展到在画中加入诗词和题跋，借此丰富和拓展作品的意境。此外，为方便作品的记录和识别，艺术家还会在画作中标明自己的姓名和创作时间，并且使用印章，从单纯的姓名章逐步发展到更具个性化的闲章。这些元素的加入，不仅美化了作品，也增强了作品的文化内涵和历史价值。

诗文、书法和钤印在中国传统文化中相辅相成[405]。诗文讲求内容和形式的和谐美，书法展现汉字之美，钤印则合实用与艺术，“钤印”的意思是“盖印章”，以篆刻技法体现独特的文化内涵[406]。特别是印章的朱红色调，沉稳鲜明，具视觉张力。在画面题款下使用一方或两方名号章，能提升整体精神力，起首章和压角章也能破除平庸，平衡画面，使作品更丰富、更具形式美，从而突出中国绘画的独特风格。

在摄影中加入题款和钤印是1920年代中国画意摄影师作品的一个潮流，这不仅是对传统中国艺术形式的继承，更是一种创新的视觉和概念融合。这一手法有效地将摄影从单一的视觉记录媒介扩展到了一种复合的艺术形式，其中包括了视觉、文学、历史和哲学元素。通过将题款和印章融入摄

Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 549.

[403] Дон Адес. Перевод Наталья Решетова. Монтаж. М: Ад Маргинем пресс. 2023. с.13.

[404] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 549.

[405] 孙建亮.当下中国绘画的题款与钤印.2023 教育理论与管理第三届“创新教育与精准管理高峰论坛”论文集(专题1).Ed.. , 2023, 562-565. P.562.

[406] 秦晓明.钤印之美——书法创作的点睛之笔. 上海：书法教育, 2024(03):8-13. P.8.

影作品，艺术家能够在单一的图像中引入额外的语义层次。题款通常以诗句或短语形式出现，这不仅增添了情感深度，还引导观众进一步思考图像背后的意义，从而拓宽了摄影的表达范围。例如，一个简单的风景照片，通过加入反映个人感悟的题款，可以转化为一种情感丰富、含义深远的艺术作品。

同时，印章作为一种独特的艺术签名，加强了作品的个人特色和文化身份。将题款和钤印加入摄影的实践，不仅丰富了摄影的艺术表现力，也为摄影师提供了一种展示个人艺术身份和文化立场的方式。通过这样的融合，摄影被提升为一种能够跨越文化和媒介界限的综合艺术形式，展示了更为广泛的表达可能性。[407]

郎静山在摄影作品中添加题款，通常是精选的诗句或自己的感悟，这些文字与影像相结合，增加了作品的诗意和哲理深度。题款常用书法形式书写，显示了他对中国书法艺术的热爱和造诣。这种结合不仅使得视觉艺术作品更加完整，也使摄影超越了纯粹视觉表现的层面，触及更深层次的文化和情感交流。

而钤印在郎静山的作品中承载着标识和装饰的双重功能。像中国古代的国画画家一样，他的印章通常也包括姓名章和闲章，闲章往往刻有他的艺术理念的文字，印文精美，篆刻精湛。郎静山的作品几乎都是黑白影调，红色印章的视觉张力与黑白的主色调的对比产生了特色的视觉效果。早期的《花枝弄好音》（图 314)、《假寐》（图 315)、《抱瓮凝思》（图 316)照片以纸为底，将摄影图像冲洗其上，加入印章，并以书法的形式标注创作日期或诗词，精确再现了中国画的神韵与意境，将摄影赋予了新的意义。《坐看云起》（图 317)加盖了一个方形印章，恰好盖在了构图的空白处，形成了舒适的视觉效果：画面的左上方是一片空白，而构图的右边则布满

[407] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550.

了厚重的深色影调，画面存在比重不平衡的问题，加盖印章之后打破了这种不平衡。墨色的深黑与右侧的山林浓密相交，有出一种视觉上的压力、沉闷的感觉，从这些细节上可以看出郎静山的构图技法：画面通过将右下角的道士与左上角的印章对齐在一条对角线上，达到了视觉上的平衡效果。这些印章被巧妙地安放在作品的适当位置，使作品呈现出一种独具匠心的个人风格，同时也强化了作品的文化属性和艺术价值。[408]

题款和钤印在郎静山的摄影艺术中不仅是形式上的装饰，更是深层次文化意义的体现，使得每一幅作品都蕴含着丰富的文化内涵和艺术深度。

在另一方面，从使用的方法和技术上看，郎静山的《朝暾夕照》（图318)是一个例外，作品的主题暗示着意图展示建筑在晨曦和黄昏的变化，但单一的照片无法展现出主体在早晚两个时刻的场景。通过将同一对象在不同时段、视角及光影条件下的影像进行叠加，营造出昼夜交替、明暗交织的视觉效果，具体操作是将现成的照片剪下后重新组合，再通过翻拍制作成新照片。[409]

类似的作品还有《桥曲三水春渠一》（图 319)，这样的作品非常少。与罗德琴科直接使用现成照片进行拼贴的方式不同，郎静山的集锦摄影更偏向于运用复杂的暗房技术来实现影像的合成[410]。

其中以套放合成为主要技法。主要利用多张底片来创建单一图像。套放技术涵盖了利用多张底片进行图像放大和合成，从不同时间和地点拍摄的底片中选取所需片段，从而打破传统的时空限制。根据摄影师的创意构思和画面布局，通过对这些选定底片进行多次独立曝光，最终将它们合并到一张放大的纸上，创造出一个连贯且完整的视觉作品。合成则是通过涂红、遮蔽等技法，将套放而成的底片中不同的影像元素无缝接合在一起，

[408] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550.

[409] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550.

[410] 庄灵.郎静山先生和近代中国摄影.北京：中国摄影.1990(4):11-12.

达到自然融合的效果。套放合成削弱了传统摄影的再现功能，更注重表现和情感的传达。

套放合成一般包括三个步骤：绘制草图、试样和套放。

制作初步草图是因为需要确保影像整体的正确布局。郎静山通过对比多个底片中的景物、光线和角度，并在纸上用铅笔详细规划景物的位置与交叉，确保画面的统一性。通过这种精细的草图引导，他能精准地安排各底片的影像构图，使每个元素有机融合。这种方法与晋代画家顾恺之提出的“巧密于精细[411]”非常一致。在合成过程中，首先根据草图来确定影像的构图与布局。郎静山会先确定每个影像的放映尺寸，并将底片按照顺序放入放大机底片夹中，调整焦距和定位，然后在纸上勾勒出影像的轮廓并记录放大机的高度。《松鹤长春》（图 320)就是运用这一技术的典范，这幅创作融合了四个时空的影像素材：1910 年摄于上海的鹤、1911 年苏州的山坡景观、1933 年黄山天都峰景致，以及 1934 年北京的古松。通过将分散在不同时期的底片进行整合，历时 33 载，最终于 1943 年完成[412]。

试样是一个重要步骤，因为每张底片的拍摄条件各异，放大过程中的影调和密度需相应调整。郎静山通过对每张底片进行单独的曝光测试，确保通过远景的浅淡和近景的深重来营造出丰富的层次感；

最终步骤为套放，通过多次局部曝光将影像整合到同一张放大纸上。在此过程中，需要采用遮蔽法确保局部影像的曝光实现平滑过渡，以避免产生明显的接合痕迹。

在进行套放合成的过程中，郎静山极为重视影像的拍摄角度、光线方向和透视的合理排列，确保作品符合自然规律，显得自然而平滑。他认为，虽然集锦摄影技术允许自由地剪裁和组合，但必须经过精心的设计，以使最终的作品看似自然生成，避免显得过于刻意。此外，他还特别指出，在

411 出自东晋画家、绘画理论家顾恺之的绘画理论著作«魏晋胜流画赞».意为: 技艺的巧妙在于它精细的处理，强调作品在细节和技术上的完美与精巧。

412 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究.杭州师范大学.2008. P.17.

阴天拍摄的底片由于光线柔和、平均，更适合用于影像的接合，这样在合成时可以较少地考虑光线方向的影响，有助于实现无缝的视觉效果[413]。

基于套放合成，他经常使用涂红法和遮蔽法。

郎静山的集锦摄影作品均为黑白色调，涂红法就成了郎静山最喜欢的技术——它是摄影师将黑白色底片进行合成时常用到的暗房技术。涂红法的原理是由于黑白摄影感光纸对红色的光不敏感，涂红部分在最终曝光的照片上呈现为空白或影调较浅的区域。郎静山在他的《集锦作法》中详细描述了这一技术："接合两景之底片放映时方法可用者有二：一为涂红法，一为遮蔽法。涂红者如一片中之物只取其下端者，则将上端用红笔涂去，如只取其一部者，则将不需要之部分全行涂去[414]"。

涂红法涉及使用诸如修底架用于固定底片、毛笔以及半透明水彩颜料、红墨水甚至稀释的化妆胭脂等简单工具和材料。这些易于获取的资源简化了集锦摄影的制作流程，尽管这种方法对摄影师的细致性提出了高要求。这是一项需要精确控制的细密工作，涂抹时应从浅开始，逐渐加深，直至达到所需的视觉效果。过重的涂抹可能导致需要重新冲洗底片，从而增加额外的工作量和可能的风险。

该技法的关键作用在于改变底片局部区域的明暗层次，通过提升特定部分的浓度来实现画面某些区域的减淡效果。常被用于创造云海或雾景效果，或是描绘江河湖泊等自然景观，这些效果往往难以仅通过摄影本身的客观再现来实现。允许摄影师根据自己的构思，删减多余的影像部分或添加新的视觉元素。在实际操作中，较薄的涂抹使影调变淡，而较厚的涂抹会导致影调消失，因为涂抹过的区域在放大和曝光过程中不会感光，实现了图像的部分去除或替换。

此外，涂红法还能够调整影像的影调深浅，尤其能够增强远景的透视效果，使其显得更加浅淡，从而增强画面的空气透视感。空气透视是一种

[413] 廖新田. 气韵之用：郎静山摄影的集锦叙述与美学难题. 台中：台湾美术. 2016: 4-23.
[414] 郎静山. 静山集锦作法. 台北: 中华丛书委员会. 1958. — 68 p.

视觉现象，其中远处的物体由于空气中微小粒子的反射或透过作用而看起来较为模糊和淡化。涂红法利用这一原理，精确调整影调结构，以增强画面的纵深感和艺术表现力。在郎静山的作品《春树奇峰》（图 321)中，涂红法被应用于调整不同距离山峰的色调，实现了丰富的视觉层次。远景的山峰通过轻微的涂红处理，色调被降低，使得山峰显得更加遥远和朦胧；前景山峦呈现出最浓重的色调，中景山体则相对较暗，这种明暗过渡有效增强了作品的空间深度。此外，郎静山还利用涂红法增强了树木与山峰之间的云雾效果，有效地遮蔽了一些杂乱的视觉元素，使得画面更加集中于树木和山峰，体现了题名“春树奇峰”中对春天树木与奇特山峰的主题强调。郎静山认为，集锦摄影应与传统绘画同样，不仅仅是对现实的简单复制，而是要“取其所好，弃其所恶，并灌注个人的思想，绘成理想的境界[415]”。

除此之外，这一技法也可用于突出画面核心元素，同时弱化次要背景的干扰，在《蜻蜓知绿草》（图 322)中，他运用涂红法虚化了青草根部，去除了背景细节，从而让画面变得更为简洁而突出主题。两株青草轻盈而优雅，根部的虚化处理不仅清晰了主体，还与中国传统绘画的审美相契合。如果此画作以水墨风格呈现，几笔就能描绘出草和蜻蜓的轮廓，虽构图简洁却意蕴深远。蜻蜓点缀其间，既破除了视觉单调，又添增趣味。通过涂红法，郎静山在这幅作品中实现了对影像细节的精确控制，使得摄影作品超越了简单的机械复制，而是通过后期的精细加工，展现出理想的视觉效果。

涂红法不只是用来调整影调和突出主体，它还可以去除画面中的多余元素，增强作品的艺术感染力。这种技术给予郎静山极大的创作自由度，让他的摄影作品不仅仅局限于拍摄时的客观环境。

遮蔽法和涂红法在效果上基本相似，都能随意消除或保留画面中的影像，并控制照片影调的深浅。但遮蔽法相比涂红法具有更高的操作灵活性

[415] 郎静山.集锦照相.中国摄影.1990(4):5.

和容错率。涂红法涉及直接在底片上使用颜料涂抹，一旦操作失误，底片可能永久损坏，难以修复。相对地，遮蔽法通过在曝光过程中控制光线，不直接作用于底片，因此更加安全。如果操作中出现错误，可以通过调整遮挡物的位置来修正，特别适用于需要多次微调的场景。

遮蔽法的工作原理是使用不透明的物体(如黑纸)来遮挡放大机镜头和感光纸之间的光线，从而精确调整照片中特定区域的亮度。这种方法能够使部分区域变亮或保持某些部分的影调平衡，实现画面上的理想效果。

郎静山在描述遮蔽法的操作步骤时提到："首先需观察照片以确定哪些区域的曝光不足或需要调整影调。接着，在曝光过程中，将剪裁成合适形状的黑色纸片放置在放大机镜头与感光纸之间，遮挡那些需要减弱曝光的部分。这些黑纸可以被裁剪成如圆形、方形或其他不规则形状，甚至可以在纸片中开孔以适配不同的曝光需求。在操作时，摄影师需要灵活移动黑纸，以避免遮挡痕迹过于明显，并确保曝光过渡自然。这种技术的使用不仅提高了照片质量，还增强了艺术表达的细腻度，使得作品的光影效果和层次感更加丰富和细致。[416]"。

在题材选择上，郎静山在其集锦摄影作品中经常采用山水景象，通过这些自然的表现，深刻地体现了他对自然的理解和感悟。他的作品不仅流露出对古代美学的怀旧之情，还表达以更为抽象的方式表现自己的情感世界。

他作品的核心主题是人与自然的和谐。在 1920-1930 年代，除了中国传统文化的影响之外，郎静山和其他中国艺术家受到西方"返回自然[417]"思潮的影响，通过拍摄或绘制自然风光，传递对生命和艺术的崇高追求。郎静山的大部分摄影作品都使观众能体会到大自然的灵动与生命的轮回。[418]其作

[416] 王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究.杭州师范大学.2008. P.22.

[417] 1910 年代末 1920 年代初，陈独秀、胡适等人将卢梭的政治理念引入中国，其中涵盖了个人自由与平等、人民主权等核心思想，同时也包括其"回归自然"的主张，这一思想对部分艺术家产生了深远影响，包括郎静山。

[418] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 550-551.

品《张大千像》（图 323)、《旷观大宇》（图 324)、《松荫高士》（图 325)尽管构图以张大千扮的道士形象为中心，但人物与自然在画面上却融合无间，展示了“天人合一”的哲学理念。在作品中，张大千似乎与山水自然进行对话，静心观察宇宙万物，实现了内心与宇宙之间的和谐统一。

在郎静山的集锦摄影作品中，除了道士这一形象，还经常融入田野牧童、村野樵夫等角色。这些人物形象在古代文人画和诗歌中常见，象征着中国传统文人对自然的深切追求和向往[419]。[420]

这些典型的人物植根于道家思想，道家思想作为中国艺术精神的核心，深刻影响了郎静山的创作理念和日常生活，在生活中，他常穿布履和长衫[421]，也体现了其对自然生活的执着追求与道家思想的深刻影响。

在郎静山的集锦摄影作品中，除了人物，还经常出现一些特定的动植物元素，例如松树、林中的鹿和各种形态的鹤。在历代文人的作品中，这些元素常被用来表达诗歌、绘画和文学中的深层主题，寓含各种象征和情感价值。在郎静山的作品中，松、鹿、鹤和的影像超越了其自然形态，转化为承载丰富社会文化意义的符号，展现了其在中国文化传统中的独特地位和意义。

松树被视为极其神圣的植物，常常被赋予深厚的情感和象征意义。孔子曾经赞誉松树的坚韧：“岁寒，然后知松柏之后凋也。[422]”这句话体现了松树在士人心目中的高洁与坚韧象征，对郎静山来说更是如此。松树被视为正直的象征，代表着坚韧的品格。其独特的形态和力量使松成为郎静山作品中理想的象征，通过其影像寄托了他的情感并表达了他对崇高人格和节操的追求。松常与鹤一同出现在郎静山的作品中，如《松鹤万年心》（图

419 吴孟泽. 郎静山人像摄影的中国传统文化元素研究. 徐州：江苏师范大学,2018. P.39-41.

420 Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 551.

421 郎毓文.父亲郎静山的家. 上海：世纪, 2016(01):49-51.

422 杨伯峻. 论语译注. 北京: 中华书局. 2006. P.109. 俄语被译为：«Становится известно, как стойки сосна и кипарис, лишь с наступлением холодного сезона.» Перевод фразы принадлежит И.И. Семененко. – См. Семененко. И.И. Конфуций. Я верю в древность. – М.: Республика, 1995.С.100.

326)。[423]

鹤以其洁白无瑕的羽毛代表纯洁和神圣。鹤的黑白羽色分明，增强了它超凡脱俗的气质。鹤的行为举止也颇具特点：休息时常单脚站立，头部藏于背羽之间，行动时规整有序，舞动优雅且富有韵律，飞翔则高远且悠扬，其性情幽静而淡泊[424]。这种清雅脱俗的气质使得鹤长久以来被视为君子的象征，文人常借鹤来喻指君子的高尚品德和行为规范。在郎静山的作品中，鹤经常作为主题出现，如《三山仙子》（图 327)便是以鹤为中心，展现了鹤的优雅与神秘。此外，作品如《松荫双侣》（图 328)等[425]，也通过鹤的形象承载了郎静山对宁静而致远、清幽雅致生活的向往与追求。

鹿与鹤相比也具备了这样的特点，因其谐音“禄”而被用作代表福气的象征。鹿喜居于幽静的山林，以良草为食，其性恬淡清净，盛世的鹿驯良温婉，可亲可近；乱世的鹿，战栗机警，四蹄飞奔[426]。例如，在郎静山的作品《鹿苑长春》（图 329)中，通过描绘鹿的形象，体现了他对社会秩序与和谐的追求和社会理想状态的渴望。[427]

第三章小结

现代主义的诞生，标志着 20 世纪初艺术发生根本性变革的开始，艺术家的实验、创新，使用各种形式和技术反映着不断变化的世界，这一时期工业的快速发展、城市化以及科学和哲学新思想的出现，共同导致了人们对传统艺术和文化观点的重新思考、急需变革的社会特点，这都预示着新视觉运动是艺术史发展的必然产物。

在艺术理念方面，莫霍利-纳吉与苏联 1920 年代的很多前卫派艺术家都

[423] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 551.

[424] 南楠.中国传统造型艺术中鹿形象研究. 西安：西安美术学院, 2014. P.29.

[425] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 552.

[426] 韩英杰.中国传统艺术中有关鹤的文化符号探析. 南京：艺术百家, 2012. 28(02):228-229. P.229.

[427] Сюй Цзинчжу. Язык фотоавангарда как особая система «письменности»: на примере фотографий Александра Родченко и Лан Цзиншаня // материалы LXXV международной студенческой научной конференции Московского Политеха. Москва: Московский Политех, 2025. – С. 552.

相契合，最值得一提的是他与利西茨基的关系，他们的裂隙出现在1924年，利西茨基在给家人的信中强烈抗议莫霍利-纳吉对于 1920 年之前前卫艺术的削弱。继而在 1925 年，利西茨基对于莫霍利-纳吉的抽象黑影照片（абстрактных фотограмм）始于自己的言论进行了反对[428]。他们二人的矛盾也正显示了艺术合作的乌托邦理想和个人主义的现实之间的矛盾，这是当时许多艺术运动和团体的特点，艺术家之间的互动存在着复杂性，他们既是追求创新的盟友，又是争夺艺术史地位的竞争者。正如在中国的1920-1930年代，涉及到艺术家在社会中的角色定位以及对艺术目的的理解的矛盾，即摄影师究竟应该不问世事的拍摄一些陶冶性情的画意作品，还是应该致力于参加到政治变革中去的争论。诸如此类的竞争不休，更促进了艺术家们的不断地创新，推动了摄影艺术的不断发展和演变。

当艺术家们发现，除了作为记录现实的工具，摄影还可以作为一种表达复杂思想和情感的媒介时，摄影就成了具有独特符号意义的“书写”形式，其中，摄影蒙太奇通过图像的拼接与组合，以符号化的手法打破了传统的叙事结构，赋予了摄影新的表现维度，也成为了一种创新的视觉叙事手段——这就是摄影前卫派语言，它不仅在形式上不同于传统艺术，还在内容上探讨了人与社会、科技和自然之间的关系，形成了具有象征性和隐喻性的“视觉文本”。正如奥尔加·阿弗里亚诺娃（Ольга Аверьянова）所写：“摄影作为一种具有艺术品质的实践活动，不可能脱离总体文化和历史进程以及个别艺术潮流的美学而孤立存在[429]”。

每一幅图像本身都可以看作是一个符号，它不仅承载着表面的视觉信息，还具有特定的内涵。当摄影蒙太奇将表面上毫无关系的不同图像符号组合在一起时，新的意义通过这些图像的排列和对比得以生成。罗德琴科在《关于它》中，利用了多层次的图像组合，通过机械与人体、现代建筑

[428] Юрий Герчук. Ласло Мохой-надь в русском контексте. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. Москва: Три квадрата. 2023. С.40-42

[429] Аверьянова О.Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2021. С.114.

与自然风景的对比，展现了工业化对人类生活的冲击。这些看似矛盾的图像在最终并不是孤立存在的，它们相互关联，形成了一个复杂的符号系统。

郎静山的集锦摄影也是通过将多幅独立的风景照片拼接在一起，创造了具有中国传统山水画意境的摄影作品。每一幅单独的照片不仅是一处风景的再现，它们在组合之后形成了一个全新的、统一的视觉符号系统，传达出人与自然和谐共存的思想。这种拼接手法不仅是技术上的创新，也反映了对自然哲学的深刻理解。

除此之外，前卫摄影的语言与传统的文字叙事方式也有相似之处。每一个图像元素可以被视为一个词汇，通过组合这些“词汇”，摄影师创造了视觉上的句子和段落。这种图像与文本的融合，使得摄影作品具备了“文学性”。

在《关于它》中，罗德琴科利用蒙太奇的手法，将不同的图像符号有机地结合起来，创造了一种视觉上的诗歌。作品中的每一个符号都代表着不同的意义，通过这些意义的拼接，罗德琴科讲述了一个关于工业化社会中人类命运的复杂故事。这种叙事方式与传统的文本叙事类似，但罗德琴科通过图像的方式，使得观众能够直接感知到这种叙事中的情感张力和社会批评。

而在郎静山的集锦摄影作品中，不同的自然景观符号如同一首诗的句子，通过有序的排列和组合，表达了对自然和谐的赞美。观众不仅仅是通过视觉感知这些作品，还需要在心理上与这些符号产生互动，理解作品背后的深层次含义，具有类似于中国传统诗歌的结构和节奏，每一幅作品都是一段独特的视觉文本。

在摄影前卫派的普世语境中，罗德琴科无疑是当之无愧的前卫摄影师，从本章提到的《关于它》、《与审计长谈诗歌》、《交换所有》、《纸兽游戏》等作品的形式、内容、意义中都很明显地展示了这一点。然而，今天当我们重新审视并扩充前卫摄影的边界时，可以发现一些未曾广泛讨论的艺术家也具备了与罗德琴科相当的前卫特质。郎静山便是其中一位，甚至

1920-1930 年代的俄罗斯画意摄影师们同样以突破性实验和创新的技术革新，推动了摄影作为艺术媒介的发展。他们的作品虽然与罗德琴科的激进性有所不同，但在技术创新和艺术表达上同样前卫。

郎静山被扩充为前卫摄影师，不仅是因为他使用了新的暗房技术，更是因为他在视觉符号系统、时间与空间的超越性以及观众与作品的文化感知上，开辟了全新的摄影语言。他的集锦摄影通过打破传统摄影的单一视角，将多个时空拼接在一起，创造出具有时间流动感的视觉意象。这种打破线性时间的方式正是符号系统中的一种“差异性”,即符号通过差异和并置产生新的意义。这种差异与对比使得作品具有多重解读的可能性。例如，同样的山水符号可能同时代表了历史与当下，代表了个人的内心世界与外在的自然。这种符号的多重性使得郎静山的作品可以在不同的文化和历史背景下被重新解读，超越了他所处的时代局限。

罗德琴科、郎静山等摄影师通过实验所形成的前卫摄影语言，确立了新型版式设计的方法与文字信息处理的原则。在这一语境下，如角度、对角线式构图、抽象摄影以及摄影蒙太奇等视觉手法尤为重要。这些手法推动了非对称版式的形成，促使在平面设计中更积极地运用对角线结构，并强化了文字与图像之间的互动关系。

结论

作为20世纪前3分之1时期艺术中形象艺术表现手段实验的重要组成部分，摄影先锋派不仅形成了视觉媒体领域的创新，更成为对社会、政治和文化变革的回应。本研究有助于深入理解两国摄影先锋派的艺术特征，并拓展了摄影作为艺术形式的边界。

第一章探讨了在20世纪初新视觉运动的背景下，苏联侧重于蒙太奇和报道摄影以进行革命宣传，而中国则通过画意摄影、广告摄影和展览，推动摄影艺术在文化和商业中的应用。

在苏联，摄影蒙太奇是新视觉运动的核心手法。摄影师如罗德琴科、古斯塔夫·克鲁西斯运用蒙太奇将图像重新组合，形成独特的视觉叙事，服务于政治宣传。这一技法被广泛应用于《青年卫士》和《列夫》等期刊，极大增强了革命宣传的视觉冲击力。1928年，利西茨基在科隆展览中展示了体积蒙太奇（Фотомонтаж в объеме），将这蒙太奇从平面拓展到三维空间，使摄影表现更加丰富；фоторепортаж在苏联也迅速发展，成为记录社会现实的重要工具，摄影师如阿尔卡季·谢赫特和鲍里斯·伊格纳托维奇用镜头捕捉工人生活与社会变革，代表作《菲利波夫一家的24小时》通过对普通工人家庭的记录，展示了无产阶级的日常生活；苏联的期刊如《建设苏联》、《Dayesh!》等进一步推广了这些报道摄影作品，结合蒙太奇的手法，将摄影与社会主义宣传紧密结合。

相比之下，中国的摄影更注重文化与艺术的融合，画意摄影成为中国摄影的重要风格。郎静山、陈万里、吴中行等摄影师积极参与其中，他们的作品探索了画意摄影与现代摄影的结合；同时，广告摄影在中国迅速崛起，随着商业需求的增加，摄影成为商品宣传的重要手段，杂志如《飞鹰》和《摄影画报》刊载了大量广告摄影作品，推动了摄影技术在商业中的应用；此外摄影团体如光社、华社、黑白影社等在推动摄影艺术发展的同时，组织多次展览，为摄影师们提供了更多表达与交流的平台。

第二章探讨了两位摄影师如何在各自的艺术体系中通过摄影进行创新表达。罗德琴科的艺术之路从喀山艺术学校的绘画学习开始，在象征主义、未来主义的影响下，他早期的作品展现了几何抽象和线条主义的特点。他的绘画不仅限于二维空间，而是通过对线条和形状的探索，开始尝试空间的实验，罗德琴科的几何绘画系列，如《线性-圆形组合》，为他后来的艺术发展奠定了基础；1920 年代在构成主义之下，罗德琴科的艺术实践逐渐从绘画扩展到空间实验，这种对空间的实验不仅表现在他的雕塑和设计中，也推动了他对摄影的兴趣；转向摄影后，罗德琴科将几何构图、空间结构与摄影结合，发展了具有独特视觉风格的摄影作品。他在拍摄中使用极端的俯视、仰视角度，通过几何构图和光影的运用，展示了工业和城市景观的动态；1930 年代，罗德琴科的作品逐渐受到苏联社会主义现实主义的影响，特别是在拍摄白海-波罗的海运河时，他的摄影被用作国家宣传工具。罗德琴科的摄影作品既是对构成主义在视觉上的延续，也是其对社会现实反映的实验。

郎静山则在中国的新文化运动背景下，开创了具有中国传统文化特色的集锦摄影。他通过融合中国传统绘画的六法和现代摄影技术，发展了“郎氏集锦摄影”，将多张照片再照片实验室中合成为一幅作品，根植于儒家、道家和禅宗思想，使他的摄影作品既有现代主义的表达，又保留了传统文化的精神内核。在艺术上也为中国摄影开辟了融合中西的独特道路，为现代摄影提供了传统与现代结合的范例。此外，郎静山将中国传统绘画的表征融入摄影，主要体现在三个方面：影调与色彩、构图与透视、留白。他在黑白摄影中通过影调的层次变化，类似于水墨画中的“墨分五色”，表现景物的立体感和意境。构图方面，他借鉴了中国画的“三远论”，使用散点透视法拍摄多张照片并合成为一幅，展现空间的深度与层次感。注重留白，创造出类似中国画中的虚实对比和无限的想象空间，赋予摄影作品独特的东方美学。

第三章探讨了前卫摄影语言的特点及其方法和实践，并试图扩展前卫摄影语言的边界。1920-1930 年代，前卫摄影随着技术和社会变革打破了传统摄影的美学和技术限制，强调创新的视觉语言和实验性手法，重新定义了摄影的构图、视角和表现形式。结合现象学和结构主义的理论来分析前卫摄影：在此现象学关注个体的观看体验，探讨图像如何通过感知过程唤起观者的情感反应和主观理解；结构主义则提供了系统的框架，分析摄影作品中视觉语言的结构和安排，揭示这些元素如何传达特定的意义。通过这两种方法，既考察作品对观众的主观影响，也分析其视觉结构。

具体的前卫摄影语言包括拍摄角度、对角线构图和抽象摄影的创新。摄影师通过非传统的角度打破了传统的视觉惯性，迫使观者主动探索图像；对角线构图通过打破传统的中心对称，增强了画面的动态感和视觉张力；抽象摄影则利用符号化的视觉表达，邀请观众从多角度理解作品。

蒙太奇技术在前卫摄影中的应用也得到了重点分析。文中深入探讨了罗德琴科的蒙太奇摄影作品，他通过使用简单的工具——剪刀/胶水等，打破了单一叙事框架，表现出复杂的社会问题和个人情感。其中选取了罗德琴科为马雅科夫斯基的诗集《关于它》的例子，其中的蒙太奇通过多层次的叙事结构，结合诗歌的内容，表达了马雅科夫斯基的情感与思想内核，形成一种新的视觉诗歌形式；与之相比，中国摄影师郎静山的作品则使用了集锦摄影，将西方摄影技术与中国传统山水画美学结合，分析了他在集锦摄影中常使用的道士、松树、鹿、鹤等经典元素，这些元素象征着中国文化中的自然与和谐；还融入了书法和印章，丰富了视觉层次，增强了作品的文学性和历史韵味。

最终，这篇文章采用了比较分析法、文献分析法、图像分析法、风格分析法和图像学分析法，对 1920-1930 年代中俄两国的先锋摄影进行了深入探讨（此外，本研究也延伸涵盖了郎静山直至 1990 年代去世前的作品）。不仅揭示了罗德琴科与郎静山在摄影语言和艺术风格上的异同，还分析了

他们作品背后的社会、文化和历史背景。这样的综合方法不仅使我们更全面地理解了中俄先锋摄影的艺术特点，还为未来的摄影与艺术研究提供了参考和启发。

一般性结论

1. 新视觉运动的核心在于对传统视觉感知方式的重构，并通过摄影与电影实验建立新的视觉语言体系。摄影不再只是对现实的简单记录，而转化为重组与改造现实的工具。

2. 新视觉应置于广阔的社会文化语境中加以理解，它不仅是艺术语言的更新形态，更是社会与意识形态变迁的产物。摄影技术实验作为艺术手段的同时也是社会传播工具，使摄影成为审美教育、文化启蒙与政治动员的重要媒介。

3. 1920-1930 年代苏联摄影呈现出艺术实验、技术探索与意识形态功能相结合的特征。摄影蒙太奇与摄影报道作为视觉传播体裁迅速发展，构建起具有叙事性的视觉表达体系。摄影蒙太奇成为书籍设计、海报与展览视觉构成的核心工具，而摄影报道则承担起呈现社会变革与工业化进程的重要使命。

4. 1920-1930 年代中国摄影的发展主要围绕艺术表现、商业广告与社会宣传三个方向展开。画意摄影融合传统绘画美学与现代摄影技术，形成具有民族特征的独特艺术风格；广告摄影以视觉语言推动消费文化的兴起，塑造现代社会的新形象；摄影展览则通过展陈、影集等形式突破精英文化边界，使摄影艺术进入更广泛的社会层面。在民族危机背景下，摄影的社会功能不断扩展，并逐渐成为重要的宣传动员工具。

5. 郎静山的艺术感知与摄影语言深受其中国传统绘画修习的影响，使其作品呈现出独特的空间视角与审美气质。在中国绘画传统中，通过类似“蒙太奇”的方式建立场景之间的联系，形成连续的视觉叙事结构。郎静山创作核心在于“集锦摄影”（一种摄影蒙太奇形式），将中国山水画的审美体系与西方摄影技术相结合。

6. 除了通过多张底片连续印制形成完整画面之外，郎静山还将中国传统绘画中的空间建构原则引入摄影创作，包括“三远法”、散点透视与留白，

并在画面中融入题跋与印章元素，使摄影语言承载深层文化意涵，回应了外来文化影响，也完成对自身文化身份的再诠释。

7. 继承将“留白”视为构图结构性要素的传统，郎静山将其自然融入摄影艺术之中。他趋近隐逸理想的世界观体现在影像美学之中，个人精神气质成为画面结构的内在尺度，并主导摄影形式的生成方式。

8. 在新文化运动语境下，郎静山将摄影视为社会转型的重要工具。1930年代，他创立推广中国摄影展览的组织，在抗日战争时期拍摄风景与战争场景，事实上承担了摄影记者的角色。他的创作深刻影响了中国摄影的发展路径，成为东西方艺术融合的典范，其艺术实践为后世艺术家提供了跨媒介实验的重要参照，使传统文化在现代语境中获得新的生命形态。

9. 罗德琴科的艺术体系在探索艺术普遍构成要素（平面、色彩、质感、线条）的过程中经历多重转型阶段，其核心始终围绕创造性方法的建构，即通过系统化的形式法则形成一套可持续生成作品的创新机制。其中，“线”作为构成主义的关键元素，在其创作中得到最充分的发展，并被引入摄影与摄影蒙太奇作为主要的构图工具与结构原则。

10. 对罗德琴科而言，摄影成为其艺术实验的自然延伸，也是回应生产艺术现实需求的重要媒介（“左翼艺术阵线”及其事实理念强调事件记录作为创作基础）。他所确立的俯仰视角、对角线构图、节奏化结构以及通过裁切与近距离拍摄实现的形象抽象化，共同构成前卫摄影语言的重要范式，并塑造了现代摄影的基本审美代码。

11. 在摄影蒙太奇创作中，罗德琴科像导演一样组织视觉事件，通过彼此处于结构性对话关系中的影像要素构建叙事逻辑。他有意识地保留图像之间的边界，以强化结构秩序与视觉阅读路径，使摄影蒙太奇成为前卫摄影语言中整合多种表达机制的核心手段。

12. 尽管画意摄影因依附传统绘画美学而一度遭到前卫摄影群体的否定，但其作为技术手段与现实反思形式在前卫摄影语言的形成过程中发挥

了重要作用，并与其他实验性方法共同构成 1920-1930 年代视觉传播体系的重要组成部分。

13. 对前卫摄影语言边界的拓展要求突破摄影作为现实再现工具的传统功能，并深入探索其构建象征性世界图景的能力。通过吸收多种艺术媒介的技术与观念，结合不同文化的审美体系，并不断突破时空与技术限制，摄影逐渐演变为一种跨学科的综合艺术形态。

14. 前卫摄影语言可被视为一种视觉书写系统。福柯与萨特的哲学理论对其发展具有重要影响。萨特将摄影图像视为“完美类比物”，即再现缺席之物的象征性存。福柯则进一步指出，影像不仅替代现实，而且拥有自身的现实维度，使想象与现实并存。由此，摄影的功能从现实再现拓展至象征意义的建构与现实结构的重塑，使影像能够表达人的内在世界并生成新的视觉意义。

15. 在 1920-1930 年代，摄影逐步呈现出项目化与设计化特征，成为建构新视觉现实的重要传播工具。罗德琴科将摄影视为新视觉环境的设计手段，郎静山则将其理解为基于构图原则与结构统一的审美建构方式。两种路径共同表明，摄影能够承担设计功能，通过组织形式、空间与视觉意义，对 20 世纪乃至 21 世纪初的图形语言体系产生持续影响。

参考文献

俄语文献:

1.阿韦里亚诺娃 O.N. 曼·雷：现代主义摄影师——从图像实验到艺术品牌. 专业：17.00.04 “造型艺术、装饰应用艺术与建筑”. 艺术学博士论文. 莫斯科：莫斯科国立大学，2021. 598 p.

2.阿达斯基娜 N.L. 1927 年全联盟印刷展览上的呼捷玛斯 / N.L. 阿达斯基娜 // 科学、教育与实验设计：国际科研实践会议论文集（教师、青年学者与学生专场），莫斯科，2014 年 4 月 7–11 日 / 莫斯科建筑学院（国家美术学院）. — 莫斯科：莫斯科建筑学院（国家美术学院），2014. 558 p.

3.阿德斯 D. 蒙太奇 / 唐·阿德斯著，N. 雷舍托娃译. — 莫斯科：阿德·马尔吉涅姆出版社, 2023. 232 p.

4.阿克申采娃 A.A. 罗德琴科创作中的俄国构成主义：面向未来的实验 / A.A. 阿克申采娃 // 《致初步的祝福……》：青年研究者论文集. — 马格尼托哥尔斯克：纪念诺索夫的马格尼托哥尔斯克国立技术大学，2024. P. 90–94.

5.安纳努罗娃 O.M. 苏联新闻摄影中的图像与文本 / O.M. 安纳努罗娃 // 俄罗斯国立人文大学学报. 系列：历史、语言学、文化学与东方学. — 2011. — 第 17 期(总第 79 期). P. 92–100.

6.阿罗诺夫 V.R. 1920 年代初构成主义在历史镜像中的反映 / V.R. 阿罗诺夫 // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2021. — 第 3-2 期. P. 29–41.

7.阿斯特拉汉采娃 . 从先锋到后先锋：银幕与光的综合 / 阿斯特拉汉采娃 // 新信条. — 2018. — 第 4 期(总第 96 期). P. 15.

8.贝津 A.V. 亚历山大·罗德琴科——俄国纪实摄影的先驱 / A.V. 贝津 // 戈尔基国立大学学报. — 2024. — 第 6 期. P. 1–13.

9.贝津 A.V. 罗德琴科创立的构图原则及其在当代数字教学环境中的应用 /

A.V. 贝津 // 《装饰艺术与物质空间环境》. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2022. — 第 1-2 期. P. 110–117.
10.贝津 A.V., 热尔杰夫 E.V., 拉夫连季耶夫 A.N. 摄影器材造型的演变：从暗箱到数码设备在摄影艺术语境中的发展 / A.V. 贝津，E.V. 热尔杰夫，A.N. 拉夫连季耶夫 // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2023. — 第 3-3 期. P. 404–421.
11. 贝津 A.V., 热尔杰夫 E.V. 20至21世纪之交数字摄影技术的发展 / A.V. 贝津, E.V. 热尔杰夫 // 第一届俄中论坛:《艺术教育的理论与实践：当代挑战、传统与 21 世纪的民族学派》国际学术会议文集. — 莫斯科：斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学，2024. — P. 292–300.
12. 贝基斯 M.A. 新经济政策时期弗拉基米尔·马雅科夫斯基的广告创作 / M.A. 贝基斯 // 当代高校中的人文科学：昨天、今天、明天：第四届国际学术会议论文集（2021 年 12 月 10 日，圣彼得堡），三卷本，第 II 卷 / 主编 C.Y. 布加舍夫，A.C. 米宁. — 圣彼得堡：圣彼得堡工业技术与设计国立大学，2021. — P. 172–181.
13. 博科娃 A. 前卫作为方法：1920–1930 年代呼捷玛斯的空间教学法 / A. 博科娃 // 贝加尔项目. — 2021. — 第 18 卷，第 68 期. — P. 44.
14. 鲍尔特 J.E. 形式的逃逸：20 世纪初俄国艺术（两卷本） / 约翰·埃利斯·鲍尔特著，A.D. 萨拉比亚诺夫导言. — 莫斯科：全球专家与服务团队出版社，2023. — 920 p.
15. 走进罗德琴科与斯捷潘诺娃的世界 / A.S.普希金命名国立美术博物馆；文本作者：亚历山大·拉夫连季耶夫. — 莫斯科：普希金国家美术馆，2014. — 270 p.
16. 王概. 芥子园画传 / 王概著，叶·扎瓦茨卡娅译注. — 莫斯科：科学出版社，1969. — 518 p.
17. 构成主义的世纪：全俄科学会议论文集 / 编委会. — 莫斯科：俄罗斯

世界出版社，2021. — 335 p.
18. 维尔托夫 D. 文章、日记与构思 / 吉加·维尔托夫著. — 莫斯科：艺术出版社，1966. — 320 p.
19. 维诺格拉多娃 N.A. 中国山水画 / N.A. 维诺格拉多娃著. — 莫斯科：造型艺术出版社，1972. — 160 p.
20. 沃斯克列先斯卡娅 V.V. 20 世纪 30 年代苏联本土艺术与艺术意识的转变 / V.V. 沃斯克列先斯卡娅 // 艺术文化. — 2019. — 第 4 期（总第 31 期）. — P. 232–253.
21. 苏联摄影艺术大师作品展览：[展览目录] / 苏联摄影电影工作者联盟中央电影摄影工业管理局主办；G.M. 博尔坚斯基、M.A. 格林贝格、L.P. 梅热里切尔编. — 莫斯科：红战士出版社，1935. — 147 p.
22. 加拉克季奥诺夫 A.A. 呼捷玛斯－呼捷恩：罗德琴科教授的教学原则 / A.A. 加拉克季奥诺夫 // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. – 2010. 第 3 期. P. 24–34.
23. “工程师舒霍夫的双曲面塔”——从直线构建的曲线，还是先锋中的先锋？ / A.Y. 秋琳娜, J.R.波波夫, L.A. 杜德基娜, C.O. 涅莫洛托夫 // 地面交通技术与工艺：国际学生科研实践会议论文集（二册），下诺夫哥罗德，2019 年 12 月 18 日 / H.B. 普舍尼斯诺夫 主编, A.N. 西多罗夫 编. 第 2 册. — 下诺夫哥罗德：21 世纪科学出版社，2020. — P. 229–236.
24. 格涅特涅夫 K.V.白海-波罗的海运河：时代与命运 / K.V. 格涅特涅夫. — 彼得罗扎沃茨克：群岛出版社，2008. — 416 p.
25. 戈列诺克 M.P. 俄国先锋派文化中的设计（1910–1920 年代）：专业 24.00.01 “文化理论与历史”：文化学副博士论文摘要 / 戈列诺克·玛丽娜·彼得罗芙娜. — 基洛夫，2004. — P. 27.
26. 格兰特 E.M. 俄国宇宙主义与先锋文化 / E.M. 格兰特 // 都市中的科学 . – 2025. – 第 1 期（总第 69 期）.

27. 葛晓帆. 摄影美学：边界、阐释特征及其在创作过程中的作用 / 葛晓帆 // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. – 2023. – 第 1-2 期. P. 172–186.

28. 德列莫夫 M. 俄国未来主义宣言：20 世纪 10 年代初先锋派修辞的政治起源 / M. 德列莫夫 // 马蒂察·塞尔普斯卡·斯拉夫学期刊. – 2023. – 第 2023 卷，第 104 期. P. 259–273.

29. 德罗兹多娃 • 皮丘里娜 N.N. 苏联摄影艺术的艺术范式再现（以 1920–1930 年代摄影展为例）：专业 17.00.04 “造型艺术与装饰应用艺术及建筑”：艺术学副博士论文摘要 / 德罗兹多娃-皮丘里娜·娜杰日达·尼古拉耶芙娜. — 圣彼得堡，2013. — P. 22.

30. 热尔杰夫 E.V., 刘 B. 中国艺术家创作中的宗教与哲学—审美理想 / E.V. 热尔杰夫, 刘 B // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. – 2023. – 第 2-1 期. P. 127–137.

31. 日捷涅夫 A.A. 体验的语言：从现代主义到先锋派 / 日捷涅夫 A·A. // 《俄罗斯文学的普遍范式》论文集 / 主编 福斯托夫 A.A.. 第 2 辑. — 沃罗涅日：沃罗涅日国立大学出版社，2010. — P. 102–116.

32. 日捷涅夫 A.A. 错误话语与革命的再现：《新列夫》杂志材料研究 / 日捷涅夫 A.A. // 斯摩棱斯克国立大学学报. — 2018. — 第 3 期（总第 43 期）. — P. 60–71.

33. 朱玛巴耶娃 A.T., 涅姆采娃 Y.S. 罗德琴科的构成主义作为可变换家具理念的基础 / 朱玛巴耶娃 A.T., 涅姆采娃 Y.S. // 《建筑、建设与设计的热点问题》：马格尼托哥尔斯克国际学生学术会议论文集，2016 年 4 月 21–22 日. — 马格尼托哥尔斯克：纪念诺索夫 G.I. 的马格尼托哥尔斯克国立技术大学，2016. — P. 25–26.

34. 为布尔什维克海报而战：关于联共中央关于海报文学决议的艺术任务讨论与发言 / 共产主义科学院 文学、艺术与语言研究所 空间艺术部. — 莫

斯科—列宁格勒：国家联合出版社（OGIZ） / 视觉艺术出版社（IZOGIZ），1932. — 130 p.
35. 扎科维里娜 N.S. 1930 年代中期苏联摄影中的形式主义与自然主义之争 / 扎科维里娜 N.S. // 南乌拉尔国立大学学报：社会与人文学科系列. — 2006. — 第 8 期（总第 63 期）. — P. 31–35.
36. 齐诺维耶娃 M.，拉夫连季耶夫 A.，特罗申斯卡娅 A. 斯特罗加诺夫学校的三个时代：扎哈尔 • 尼古拉耶维奇 • 贝科夫/ M. 齐诺维耶娃，A. 拉夫连季耶夫，A. 特罗申斯卡娅. —— 莫斯科：出版社“俄罗斯世界”，2025 年. — 336 p.
37. 因沙科夫 A.N. 埃尔·利西茨基作品中的未来观 / 因沙科夫 A.N. // 艺术学研究. — 2018. — 第 4 期. — P. 180–219.
38. 摄影师年鉴指南 1929/30 年版 / 主编 米库林 V·P.. — 莫斯科：苏联摄影出版社，1929. — 256 p.
39. 卡里萨洛娃 E., 格里戈里耶娃-利特文斯卡娅 N., 拉夫连季耶娃 E. 亚历山大·罗德琴科：1920–1930 / 卡里萨洛娃 E., 格里戈里耶娃-利特文斯卡娅 N., 拉夫连季耶娃 E. — 莫斯科：卢米埃尔兄弟摄影中心出版社，2021. — 136 p.
40. 展览目录：《现实的蒙太奇：奥斯卡·雷兰德的两种人生道路》. — 莫斯科：“车库”当代艺术博物馆，2011. — 134 p.
41. 展览目录：《安静的抵抗：1900–1930 年代的俄国画意摄影》. 多媒体当代艺术中心主办. — 莫斯科，2007. — 192 p.
42. 克列帕茨卡娅 O.S. 马戏团作为 20 世纪上三分之一俄国文化的现象：专业 24.00.01 “文化理论与历史”：文化学副博士论文 / 奥莉加·谢尔盖耶芙娜·克列帕茨卡娅. — 基洛夫，2009. — 146 p.
43. 科瓦列夫 A.S. 当代抽象摄影 / A.S. 科瓦列夫 // 《ДИСК-2021》：全俄科研实践会议论文集，莫斯科，2021 年 11 月 22–26 日. 第 3 部分. — 莫

斯科：亚·恩·科西金命名俄罗斯国立大学（技术·设计·艺术），2021. — 86–90 p.
44. 科达坚科 A.D. 《建设苏联》：构成主义摄影与宣传性影像拼贴 / A.D. 科达坚科 // 圣彼得堡国立工艺与设计大学学报. 第二系列：艺术史与语言学. — 2020. — 第 1 期. — P. 67–76.
45. 以展览材料为基础（群体专著）. 亚历山大·罗德琴科与他的圈子：构成的世界·空间之梦 // 斯特罗加诺夫国立工业美术学院. — 莫斯科，2019. — 215 p.
46. 库列绍夫 L.V. 电影艺术（我的经验） / L.V. 库列绍夫. — 莫斯科：电影印刷出版社，1929. — 153 p.
47. 库列绍夫 L.V. 蒙太奇 / L.V. 库列绍夫 // 《电影—摄影》. — 1922. — №3. — P. 11–12.
48. 库尔巴诺夫斯基 A. 一切的非规范行为：拼贴、达达主义与“陌生化理论” / A. 库尔巴诺夫斯基 // 艺术学研究. — 2021. — 第 1 期. — P. 66–103.
49. 拉夫连季耶夫 A.N. 构成主义实验室：图形建模实验——图形设计史教学手册 / A.N. 拉夫连季耶夫. — 莫斯科：格兰特出版社，2000. — 256 p.
50. 拉夫连季耶夫 A.N. 《关于它》：马雅科夫斯基—罗德琴科 / A.N. 拉夫连季耶夫. [电子资源] 网址：https://eupress.ru/uploads/files/L-141_pages.pdf（访问日期：2024 年 9 月 14 日）.
51. 拉夫连季耶夫 A.N. 亚历山大·罗德琴科：设计师生涯的起点 / A.N. 拉夫连季耶夫 // 设计评论. — 2011. — №3–4. — P. 9–22.
52. 拉夫连季耶夫 A.N. 瓦拉瓦拉·斯捷潘诺娃 / 拉夫连季耶夫 A.N. — 莫斯科：俄罗斯先锋派出版社，2009. — （先锋创造者丛书）. — 252 p.
53. 拉夫连季耶夫 A.N., 佐伊 Ch. 呼捷玛斯：设计遗产的普遍性与民族性维度 / 拉夫连季耶夫 A.N., 佐伊 Ch. // 第一届俄中论坛：艺术教育的理论

与实践：当代挑战、传统与 21 世纪民族学派. 国际学术会议文集. — 莫斯科：斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学，2024. — P. 32–39.
54. 拉夫连季耶夫 A.N. 构成主义者笔下的 1920–30 年代城市形象 / 拉夫连季耶夫 A.N. // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2013. — 第 2 期. — P. 115–124.
55. 拉夫连季耶夫 A.N.从摄影走向摄影设计：雅科夫·哈利普的影像项目 / 拉夫连季耶夫 A.N. // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2017. — 第 2-2 期. — P. 210–220.
56. 拉夫连季耶夫 A.N. 革命与艺术先锋派：发明与革新的片段（代序） / 拉夫连季耶夫 A.N. // 艺术中的革命与艺术教育中的创新：纪念亚·阿·杜布罗温（1999–2007 年斯特罗加诺夫学院院长）国际学术会议，莫斯科，2017 年 11 月 24 日. — 莫斯科：斯特罗加诺夫莫斯科国立工艺美术学院，2017. — P. 14–19.
57. 拉夫连季耶夫 A.N. 构成主义者的家庭工坊：摄影作为时间机器 / 拉夫连季耶夫 A.N. // 语言·文学·文化. — 2021. — 第 11 卷，第 6 期. — P. 19–27.
58. 拉夫连季耶夫 A.N., 热尔杰夫 E·V. 罗德琴科的创作作为银幕艺术的先驱 / 拉夫连季耶夫 A.N., 热尔杰夫 E·V. // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2022. — 第 1–2 期. — P. 46–68.
59. 拉夫连季耶夫 A.N. 功能主义美学在 1920 年代戏剧与电影中的体现 / 拉夫连季耶夫 A.N. // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2011. — 第 4-1 期. — P. 12–18.
60. 拉夫连季耶夫 A.N. 亚历山大·罗德琴科与瓦拉瓦拉·斯捷潘诺娃：苏联书籍艺术的大师 / 拉夫连季耶夫 A.N. — 莫斯科：图书出版社，1989. — 158 p.
61. 拉夫连季耶夫 A.N. 亚历山大·罗德琴科 / 拉夫连季耶夫 A.N. — 莫

斯科：俄罗斯先锋派基金会；建筑-C 出版社，2007. — 128 p.
62. 拉夫连季耶夫 A.N. 先锋的偶像：亚历山大·罗德琴科（书籍系列） / 拉夫连季耶夫 A.N. — 莫斯科：戈尔杰耶夫出版社，2011. — 400 p.
63. 拉夫连季耶夫 A.N. 罗德琴科的视角 /拉夫连季耶夫 A.N. — 莫斯科：艺术出版社，1992. — 220 p.
64. 拉夫连季耶夫 A.N. 对宇宙的探索与科学认知的图像：以亚历山大·罗德琴科为例探讨俄国先锋派艺术家作品中的科学意象 / 拉夫连季耶夫 A.N. // 语言·文学·文化. — 2022. — 第 12 卷，第 1–2 期. — P. 3–13.
65. 拉夫连季耶夫 A.N. 呼捷玛斯陶瓷系：志同道合者的创作环境与“生产艺术”问题 / 拉夫连季耶夫 A.N. // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2020. — 第 1–2 期. — P. 12–24.
66. 拉夫连季耶娃 E.A. 亚历山大·罗德琴科、古斯塔夫·克鲁西斯、埃尔·利西茨基：作为当代媒体类比的空间性影像拼贴 / 拉夫连季耶娃 E.A. // 高等经济学院艺术与设计学报. — 2024. — 第 1 期（创刊号）. — [电子资源] 网址：https://art-journal.hse.ru/issue-1-2024/ekaterina-lavrentieva_aleksandr-rodchenko-gustav-klucis-el-lisickij-prostranstvennyj-fotomontazh-kak-analog-sovremennyh-media（访问日期：2025 年 3 月 11 日）.
67. 拉夫连季耶娃 E.A. 亚历山大 • 罗德琴科. 从摄影实践到印刷出版物设计 / E. A. 拉夫连季耶娃，许靖珠 // 装饰艺术与主体空间环境. 俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学学报。- 2025. - 第 1 期. — P. 183–197.
68. 拉夫连季耶娃 E.A. 亚历山大·罗德琴科：“照相机的镜头是社会主义社会中文明人的瞳孔” / 拉夫连季耶娃 E.A. // 《高等经济学院艺术与设计学报》. — 2025. — 第 5 期（1/2025）. — P. 159–190.
69. 拉夫连季耶娃 E.A., 奇米列娃 I.Y. 蒙太奇作为未来的语言：俄国先锋派视觉探索史 / 拉夫连季耶娃 E.A., 奇米列娃 I.Y. // 装饰艺术与物质空

间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2024. — 第 4-2 期. — P. 126–137.
70. 拉夫连季耶娃 E.A., 许靖珠. 关于“画意摄影”概念起源的探讨：俄国画意摄影的发展阶段与路径 / 拉夫连季耶娃 E.A., 许靖珠 // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立工业美术大学学报. — 2023. — 第 3-3 期.
71. 拉斯洛·莫霍利-纳吉与俄国先锋派. — 莫斯科：三方形出版社，2023. — 296 p.
72. 埃尔·利西茨基. 图书的构成主义者埃尔·利西茨基：画册 / 埃尔·利西茨基. — 莫斯科：福尔图娜出版社，2006. — 128 p.
73. 利奇马纽克 N.N. 从拼贴插图到视觉实验：罗德琴科在《纸兽游戏》中运用的摄影动画 / 利奇马纽克 N.N. // 《新世纪的新思想》：远东国立人文大学艺术设计系国际学术会议论文集. — 2021. — 第 3 卷. — P. 146–156.
74. 《构成主义的声音》：展览目录. — 莫斯科：佐托夫中心，2023. — 340 p.
75. 马斯捷尔科娃·图皮茨娜 M. 古斯塔夫·克鲁西斯——影像拼贴的先驱 / 马斯捷尔科娃-图皮茨娜 M. // 《艺术中的革命与艺术教育的创新》：纪念亚·阿. 杜布罗温国际学术会议论文集，莫斯科，2017 年 11 月 24 日. — 莫斯科：斯特罗加诺夫莫斯科国立工艺美术学院，2017. — P. 128–139.
76. 马尔蒂诺夫 M.Y. 激进的黑色：关于无政府主义话语中黑色语义的研究 / 马尔蒂诺夫 M.Y. // 《波罗的海视角》. — 2017. — 第 8 卷，第 4 期. — P. 41–55.
77. 马雅科夫斯基 V·V. 在“列夫还是虚张声势？”讨论会上的发言（1927 年 3 月 23 日） / A.V. 费夫拉利斯基编 // 《马雅科夫斯基研究新探》 / 苏联科学院文学与语言研究所. — 莫斯科：苏联科学院出版社，1958. — P. 47 — （《文学遗产》，第 65 卷）. [电子资源] https://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l65/m65-047-.htm （访问日期：2024 年 10

月 1 日）

78. 马雅科夫斯基 V.V. 报告《比列夫更左》，1928 年 9 月 29 日. [电子资源] URL: https://ru.wikisource.org/...（访问日期：2024 年 4 月 22 日）

79. 梅德韦杰娃 O.P., 叶菲缅科 A.A. 罗德琴科、克鲁西斯与利西茨基社会海报的构图特征 / 梅德韦杰娃 O.P., 叶菲缅科 A.A. // 科学中的创新. — 2017. — 第 8 期（总第 69 期）. — P. 11–14.

80. 莫伊谢耶娃 A. 阳台：俄式空间的日常表达 / 莫伊谢耶娃 A. — 莫斯科：车库当代艺术博物馆出版社，2023. — 312 p.

81. 莫霍利-纳吉·拉斯洛. 绘画还是摄影？ / 莫霍利-纳吉·拉斯洛. — 莫斯科：火花出版社，1929. — 87 p.

82.莫霍利-纳吉·拉斯洛.《Telehor》：摄影是我们时代视觉的客观形式. — 莫斯科：马尔吉涅姆出版社，2014. — 88 p.

83. 新列夫. — 1928. — 第 3 期. — P. 47.

84. 新列夫. — 1928. — 第 6 期. — P. 47.

85. 新列夫. — 1928. — 第 8 期. — P. 45.

86. 新列夫. — 1928. — 第 9 期. — P. 47.

87. 普利亚卡 N.A. 亚历山大·罗德琴科：作为世界观的构成主义 / 普利亚卡 N.A. // 《青年在科学与创作中》：国际学术实践会议论文集，格热利，2015 年 4 月 22 日. 第 1 部分. — 格热利：格热利国立大学出版社，2015. — P. 229–231.

88. 后苏联艺术：创作问题研究（集体专著）/ 叶尔丘克 Y.Y., 杜博娃 O.B., 因沙科夫 A.N. 等著；俄罗斯艺术科学院，美术理论与历史研究所；主编：因沙科夫 A·N. — 莫斯科：BooksMART 图书出版社有限责任公司，2018. — P. 480 .

89. 彭伟, 普什卡列夫 A.G. 20 世纪上半叶俄国先锋艺术在中国的传播：人物与事件 / 彭伟, 普什卡列夫 A.G. // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗

加诺夫国立工业美术大学学报. — 2023. — 第 4-3 期. — P. 159–167.
90. 彭伟, 普什卡列夫 A.G. 鲁迅在传播俄国构成主义中的贡献 / 彭伟, 普什卡列夫 A.G. // 第一届俄中论坛:《艺术教育的理论与实践:当代挑战、传统与 21 世纪民族学派》国际学术会议文集. — 莫斯科：斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学，2024. — P. 288–291.
91. 彭伟，许靖珠.前卫的实用主义：亚历山大 •；罗德钦科、呼捷玛斯和工业艺术的实践。国际青年科学论坛“罗蒙诺索夫-2025”论文集. I.A.阿列什科夫斯基、A.V.安德里亚诺夫、E.A.安蒂波夫、E.I.齐马科娃。[电子资源] – 莫斯科：MAKS Press，2025 年. ISBN 978-5-317-07418-0.
92. 列普霍娃 O.Y. 1920–1930 年代苏联国家动员政策中的卡累利阿 / O.Y. 列普霍娃. — 专业 07.00.02 “国内历史”：历史学副博士论文. — 萨兰斯克，彼得罗扎沃茨克国立大学，2017. — P. 359.
93. 罗德琴科 A.M. 摄影中的革命 / 罗德琴科 A.M. — 莫斯科：多媒体当代艺术中心出版社，莫斯科摄影之家，2008. — 224 p.
94. 罗德琴科 A.M. 为未来而实验 / 罗德琴科 A.M. — 莫斯科：GRANT 出版社，1996. — 415 p.
95. 罗德琴科 A.M. . 文章、回忆、自传笔记与书信 / 罗德琴科 A.M. — 莫斯科：苏联艺术家出版社，1982. — 224 p.
96. 罗德琴科 V.A., 拉夫连捷夫 A.N. 人不能没有奇迹而生存 / 罗德琴科 V.A., 拉夫连捷夫 A·N. — 莫斯科：斯菲拉出版社，1994. — 303 p.
97. 罗德琴科 A·M. 摄影即艺术 / 罗德琴科 A·M. — 莫斯科：Интеррос 出版社，2006. — 480 p.
98. 鲁缅采娃 D.A. 摄影中的绘画效果：俄国画意摄影 / 鲁缅采娃 D.A. // 圣彼得堡国立工艺与设计大学学报. 系列 2：艺术史与语言学. — 2017. — 第 2 期. — P. 32–38.
99. 桑科娃 A.N., 罗曼诺夫 A.R., 沃洛金娜 Y.S. 俄国设计史精选：1917–

2022 / 桑科娃 A.N., 罗曼诺夫 A.R., 沃洛金娜 Y.S. — 莫斯科：莫斯科设计博物馆，2022. — 272 p.

100. 萨特·让-保罗. 想象的 / 让-保罗·萨特著，M. 贝克托娃译. — 圣彼得堡：科学出版社，2001. — 318 p.

101. 西多琳娜 E.V. 无边界的构成主义 / 西多琳娜 E.V. — 莫斯科：进步-传统出版社，2012. — 654 p.

102. 西多琳娜 E.V. 构成主义的面貌 / 西多琳娜 E.V. // 艺术学研究. — 2007. — 第 3–4 期. — P. 425–466.

103. 西多尔丘克 I.V., 乌里扬诺娃 S.B. 让工人家庭走进俱乐部：1920 年代至 1930 年代上半期苏联休闲政策中的工人家庭自由时间组织 / 西多尔丘克 I.V., 乌里扬诺娃 S.B. // 鄂木斯克大学学报：历史科学系列. — 2023. — 第 10 卷，第 4 期（总第 40 期）. — P. 24–30.

104. 先锋派中的象征主义（文集） / 俄罗斯科学院，俄罗斯文化部国家艺术研究所，1910–1920 年代先锋艺术研究委员会编 / 主编：科瓦连科 G.F. 等. — 莫斯科：科学出版社，2003. — 448 p.

105. 苏维埃二十年代：艺术、建筑、摄影、电影 / 鲍布里科夫 A.A., 萨布林 I.D., 福缅科 A.N., 波利卡尔波娃 D.A. — 莫斯科：新文学评论编辑部，2023. — 144 p.

106. 苏联摄影. — 1926. — 第 2 期.

107. 斯季涅耶夫 V.T. 摄影百年 1894–1994：俄国摄影史概述（再版） / 斯季涅耶夫 V.T. — 莫斯科：LIBROCOM 图书之家，2019. — 392 p.

108. 斯特鲁诺娃 A.S. 苏联先锋派框架下的艺术再思考 / 斯特鲁诺娃 A.S. // 《当代高校中的人文科学：昨天、今天、明天》：第四届国际学术会议论文集，圣彼得堡，2021 年 12 月 10 日. 第 3 卷. — 圣彼得堡：圣彼得堡工业技术与设计国立大学，2021. — P. 599–605.

109. 许靖珠. 数字时代的装置艺术：从传统装置到数字交互装置 / 许靖珠

// 《21 世纪媒体艺术：起源、艺术项目与教育问题》：国际学术会议，莫斯科，2022 年 11 月 1–3 日. — 莫斯科：斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学，2023. — P. 337–346.

110. 许靖珠. 20 世纪上半叶中国新文化运动语境下的郎静山：生平与摄影研究 / 许靖珠 // 《格热利国立大学学报》. 格热利国立大学网络电子期刊. — 2024. — 第 6 期. — P. 361–376.

111. 许靖珠. 前卫摄影语言的特征：论其概念的拓展边界. / 许靖珠, E. A. 拉夫连季耶娃 // 欧亚艺术杂志. – 2025. – 第 4 期.

112. 许靖珠. 亚历山大·罗德琴科摄影语言中的空间张力 / 许靖珠 // 《北京大学研究生艺术论坛：之间与之外》，北京，2023 年 9 月 1–3 日. — 北京：北京大学出版社，2023. — P. 163–175.

113. 许靖珠. 中国传统美学在摄影中的发展 / 许靖珠// 《DICK-2023》：2023 年 11 月 14–17 日全俄“设计与艺术：21 世纪设计文化战略”青年研究者论坛会议文集. — 莫斯科：俄罗斯国立大学，2023. — P. 251–253.

114. 许靖珠. 传统与现代的融合：郎静山摄影的艺术语言 / 许靖珠 // 国际青年艺术研究者论坛“科学的春天”，莫斯科，2023 年 4 月 26–28 日. — 莫斯科：国家艺术史研究所，2024. — P. 422–429.

115. 许靖珠. 1930 年代摄影艺术语境中的中国传统绘画与世界观 / 许靖珠 // 布尔加诺夫之家：文化空间. — 2024. — 第 20 卷，第 2 期. — P. 44–55.

116. 许靖珠. 摄影语言的转变：苏联和中国宣传海报中“模仿绘画和摄影”现象的研究 / 许靖珠，彭伟 // 第九届国际科学会议“文化 • 创造力 • 教育——2025”，莫斯科，2025 年 6 月 24-25 日。——莫斯科：莫斯科市文化局、莫斯科国家博物馆“布尔加诺夫故居”、俄罗斯艺术科学院、俄罗斯国立斯特罗加诺夫艺术与工业大学，2025 年。— P. 98–99.

117. 许靖珠. 摄影文化作为时间的印记：俄罗斯画意摄影与郎静山摄影艺术的比较研究 / 许靖珠 // 装饰艺术与物质空间环境. 斯特罗加诺夫国立

工业美术大学学报. — 2024. — 第 1–2 期. — P. 356–364.
118. 许靖珠, 拉夫连季耶娃 E.A. 亚历山大·罗德琴科的艺术思维在中国数字媒体艺术教育语境中的再现 / 许靖珠, 拉夫连捷娃 E.A. // 第一届俄中论坛：《艺术教育的理论与实践：当代挑战、传统与 21 世纪民族学派》国际会议论文集. — 莫斯科：斯特罗加诺夫俄罗斯国立工艺美术大学，2024. — P. 367–369.
119. 许靖珠. 先锋摄影的语言作为一种特殊的“书写”系统：基于亚历山大·罗德琴科和郎静山的摄影作品 / 许靖珠 // SNK-2025：莫斯科理工大学第 75 届国际学生科学会议论文集，莫斯科，2025 年 3 月 17 日至 4 月 23 日。— 莫斯科：莫斯科理工大学，2025 年。— P. 545–553.。
120. 蒂霍诺娃 Y.S. 通过影像拼贴构建宣传叙事的方法 / 蒂霍诺娃 Y.S. // 圣彼得堡国立工艺与设计大学学报. 系列 2：艺术史与语言学. — 2023. — 第 1 期. — P. 56–63.
121. 蒂霍诺娃 Y.S. 罗德琴科作品中的新视角：影像拼贴与摄影 / 蒂霍诺娃 Y.S. // 《平面设计：传统与创新》：第八届国际学术实践会议论文集，圣彼得堡，2023 年 12 月 6–8 日. — 圣彼得堡：圣彼得堡工业技术与设计国立大学，2023. — P. 89–108.
122. 乌斯秋戈娃 E.N. 1920 年代俄国先锋派中的两个艺术与生活融合之路 / 乌斯秋戈娃 E.N. // 乌拉尔联邦大学学报. 系列 3：社会科学. — 2019. — 第 14 卷，第 2 期（总第 188 期）. — P. 177–185.
123. 福缅科 A.N. 先锋派与摄影批评 / 福缅科 A.N. // 《托木斯克国立大学学报》. — 2009. — 第 329 期. — P. 73–76.
124. 福缅科 A.N. 爱森斯坦的两种蒙太奇观与 20–30 年代苏联先锋派的演变 / 福缅科 A.N. // 布尔加诺夫之家：文化空间. — 2022. — 第 18 卷，第 5 期. — P. 41–51.
125. 福缅科 A.N. 蒙太奇、事实书写、史诗：生产运动与摄影 / 福缅科 A.N.

— 圣彼得堡：圣彼得堡大学出版社，2007. — 374 p.
126. 福缅科 A.N. 苏联摄影先锋派的诗学与生产—实用艺术理念：专业 17.00.06 “技术美学与设计”博士学位论文摘要 / 福缅科·安德烈·尼古拉耶维奇. — 圣彼得堡：圣彼得堡工业技术与设计国立大学，2009. — 401 p.
127. 福缅科 A.N. 苏联摄影先锋派与生产—实用艺术理念：专著 / 福缅科 A.N.；俄罗斯联邦教育与科学部，圣彼得堡工业技术与设计国立大学. — 圣彼得堡：圣彼得堡工业技术与设计国立大学出版社，2011. — 204 p.
128. 福缅科 A.N. 摄影：媒介美学适应史探析 / 福缅科 A.N. // 高等院校学报：印刷与出版问题. — 2009. — 第 2 期. — P. 121–128.
129. 福缅科 A.N. 1920–30 年代苏联摄影先锋派的美学：专业 09.00.04 美学博士论文 / 福缅科·安德烈·尼古拉耶维奇. — 圣彼得堡，2006. — 208 p.
130. 福缅科 A. 摄影：美学的适应 / 福缅科 A. // 电影艺术. — 2009. — 第 3 期. — P. 87–94.
131. 摄影师尼古拉·安德列耶夫：画意摄影大师. — 莫斯科：国立特列季亚科夫美术馆，2021. — 176 p.
132. 汗-马戈梅多夫 S.O. 呼捷玛斯：国家高级艺术—技术工作坊（1920–1930）. 建筑、木工、金属、陶瓷、平面、绘画、雕塑、纺织（两卷本） / 汗-马戈梅多夫 S·O. — 莫斯科：拉佳出版社，1995. — 488 p.
133. 汗-马戈梅多夫 S.O. 苏联设计的先驱者 / 汗-马戈梅多夫 S.O. — 莫斯科：加拉尔特出版社，1995. — 424 p.
134. 汗-马戈梅多夫 S.O. 至上主义与建筑（形态构成问题） / 汗-马戈梅多夫 S.O.；俄罗斯建筑与建设科学院. — 莫斯科：建筑-C 出版社，2007. — 519 p.
135. 汗-马戈梅多夫 S.O. 古斯塔夫·克鲁西斯 / 汗-马戈梅多夫 S.O. — 莫斯科：戈尔杰耶夫出版社，2011. — 159 p.
136. 赵阿凯. 工笔画风格在当代中国音乐录像中的体现. 艺术与文化，

2019(1):32–36.
137. 奇米列娃 I. Y. 魔法领域：时代象征与画意摄影的标志. 安妮·布里格曼、克拉伦斯·怀特、乔治·西利、阿尔文·科伯恩等美国摄影师的创作. 时代的联系：象征主义语境中的艺术史, 第三卷. 莫斯科: BookMart 出版社, 2021:179–210.
138. 奇米列娃 I. Y. 1920 年代的摄影先锋：流派、创作命运与国际联系. 载于《包豪斯与先锋时代的艺术流派》国际会议文集, 莫斯科: 斯特罗加诺夫国立工艺美术学院, 2019:128–129.
139. 奇米列娃 I. Y. 环境中的艺术家：安纳托利·萨代尔曼的艺术与摄影创作. 装饰艺术与空间环境. 斯特罗加诺夫美术学院学报, 2018(2-2):175–199.
140. 奇米列娃 I. Y. 摄影中的政治现实回响：1990 至 2010 年代艺术摄影中的国家历史阅读. 新艺术学：艺术史、理论与哲学, 2019(4):52–59.
141. 奇米列娃 I. Y. 俄罗斯摄影词典. 莫斯科: 印德里克出版社, 2022. 934 p.
142. 奇米列娃 I. Y. 呼捷玛斯与构成主义摄影. 见《构成主义百年：1920–2020》/ 编 A·N. 拉夫连季耶夫. 莫斯科: 俄罗斯世界出版社, 2024:222–238.
143. 奇米列娃 I. Y.俄罗斯摄影史论集. 莫斯科: 印德里克出版社, 2016. 551 p.
144. 舒库罗夫 D.L. 俄罗斯文学先锋派与精神分析：白银时代知识文化语境下的研究. 莫斯科: 斯拉夫文化语言出版社, 古俄罗斯手稿文献, 2014. 223 p.
145. 俄罗斯先锋派百科全书. 视觉艺术与建筑. 第 1 卷. 莫斯科: 全球专家和服务团队, 2013. 528 p.
146. 俄罗斯先锋派百科全书. 视觉艺术与建筑. 第 2 卷. 莫斯科: Global Expert and Service Team, 2013. 646 p.
147. 俄罗斯先锋派百科全书. 视觉艺术与建筑. 第3卷，第1册. 莫斯科: 全球专家和服务团队, 2013. 426 p.

148. 亚基莫维奇 A. K. 电影反先锋主义？论艺术语言的本体论. 全俄国立电影学院学报, 2018(2):8–26.

149. 扬费尔特 B. 赌注是生命：弗拉基米尔·马雅科夫斯基与他的圈子. 莫斯科: Kolibri 出版社, 2009.

中文文献：

150.白琨. 浅谈中国画的留白及其渊源. 济南：齐鲁艺苑（山东艺术学院学报）. 2008. （01):19-21.

151.鲍昆. 雪月风花近百年. 北京：艺术评论. 2004（06):37-45.

152.罗兰·巴特. 译者：赵克非. 明室：摄影札记. 北京：中国人民大学出版社. 2011-3. –180 p.

153.瓦尔特·本雅明. 译者：许绮玲, 林志明. 摄影小史. 北京：北京日报出版社. 2022-10. –176 p.

154.瓦尔特·本雅明. 译者：王才勇. 机械复制时代的艺术作品. 北京：中国城市出版社. 2002-01. –195 p.

155.王彬彬. 鲁迅与现代汉语文学表达—兼论汪曾祺语言观念的局限性. 上海：社会科学文摘, 2022（03):65-67.

156.王薇. 郎静山集锦摄影艺术特征研究. 杭州：杭州师范大学. 2008. –55 p.

157.王概, 王蓍, 王臬. 芥子园画传. 济南: 山东美术出版社. 2016. –1576 p.

158.王学斌. 近代中国第一个民间摄影团体—北京光社. 北京: 北京档案. 2021（01):58-61.

159.王洪伟. 知识分子与民族情怀吴冠中的艺术理想及境遇抉择. 北京: 清华大学出版社. 2016. – 411 p.

160.高玉倩. 浅析中国画“散点透视”. 合肥：书画世界. 2021（05):88-89.

161.郭熙（宋）. 译者杨伯. 林泉高致. 北京：中华书局. 2010. – 205 p.

162.郭宏梅. 俄罗斯先锋派艺术及其本土文化资源. 北京：中国艺术研究院. 2004. – 53 p.

163.顾铮. 世界摄影史. 杭州: 浙江摄影出版社, 2005. – 175 p.

164.顾铮. 作为新学科的摄影史: 历史、现状与反思. 北京：文艺研究,2010（08). P. 5-15.

165.丁彬萱. 摄影大师郎静山. 上海：上海画报出版社. 1990-3. – 43 p.

166.丁遵新. 集锦摄影. 杭州：浙江摄影出版社. 1999-07. – 150 p.

167.董良. 郎静山和安塞尔·亚当斯的风光摄影美学特征研究. 太原理工大学,2014. – 52 p.

168.叶朗, 顾春芳. 艺术与审美. 南京：译林出版社, 2023. – 289 p.

169.苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 论摄影. 上海：译文出版社. 2018. –216 p.

170.苏珊·桑塔格. 译者：黄灿然. 关于他人的痛苦. 上海：译文出版社. 2018. –152 p.

171.康在镐. 译者孙一洲. 本雅明论媒介. 北京: 中国传媒大学出版社. 2019. – 263 p.

172.亨利·卡蒂埃·布列松. 译者：赵欣. 思想的眼睛. 北京：中国摄影出版社. 07-2013. –96 p.

173.孔斌. 基于解构主义视角下的集锦摄影创作实践研究. 济南：齐鲁工业大学, 2024. – 107 p.

174.郎静山. 集锦照相. 中国摄影. 1990(4):5.

175.郎静山. 郎静山集锦照相概要. 上海：作者自印. １９４１.

176.郎静山. 静山集锦作法. 台北：台北中华丛书委员会. 1958. – 68 p.

177.郎毓文. 父亲郎静山的家. 上海：世纪, 2016(01):49-51.

178.李梦琦. 民国时期艺术杂志广告研究（1925-1937）. 长春: 吉林大学. 2021. – 145 p.

179.李雪聪. 诗画之间的影像：郎静山集锦摄影的风格特征研究. 南京：南京师范大学. 2018. – 52 p.
180.李晓博. 二十世纪初中国摄影艺术本土化研究. 南京：南京师范大学学. 2019. – 145 p.
181.李扬. 电视摄影画面构图技巧分析. 沈阳：记者摇篮,2021(05):163-164.
182.林路. 郎静山摄影与西方渊源之比较. 中国美术馆. “郎静山摄影艺术特展”前言. 2018. [电子资源: https://www. namoc. org/xwzx/zt/langjingshan/langjingshan5/langjingshan6/201405/t20140507_276687. htm]
183.刘半农. 半农影谈. 上海：开明书店. 1928. – 54 p.
184.廖新田. 气韵之用：郎静山摄影的集锦叙述与美学难题. 台中：台湾美术. 2016: 4-23.
185.维克多·马格林. 译者：张馥玫, 张长征, 朱橙. 设计，为乌托邦而奋斗：1917-1946. 北京：北京大学出版社. 2018. – 340 p.
186.拉兹洛·莫霍利-纳吉. 译者: 周博, 朱橙, 马芸. 运动中的视觉: 新包豪斯的基础. 北京:中信出版社, 2016. – 357 p.
187.拉兹洛·莫霍利-纳吉, 译者: 张耀. 绘画, 摄影, 电影. 重庆: 重庆大学出版社, 2019. – 213 p.
188.拉兹洛·莫霍利-纳吉. 译者: 刘小路. 新视觉：包豪斯设计、绘画、雕塑与建筑. 重庆大学出版社, 2014. – 336 p.
189.南楠. 中国传统造型艺术中鹿形象研究. 西安：西安美术学院, 2014. – 29 p.
190.潘万里. 传统文人画学的自觉延续与现代转化——关于郎静山的“集锦摄影”批评之批评. 杭州：美育学刊. 2023,14(01):85-93.
191.潘万里. 20 世纪 30 年代中国摄影艺术的现代性建构—试析上海 “黑

白影社”的现代摄影创作. 成都：现代中国文化与文学. 2017(04):155-165.
192.潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 上海: 美术. 1978. –16-36 p.
193. 潘天寿. 中国传统绘画的风格特点. 北京：美术,1978(06):16-36+26-29.
194.米歇尔·普瓦韦尔,张慧. 摄影是“图像”吗？. 北京：中国摄影, 2024(08):124-129.
195.内奥米-罗森布拉姆. 译者：包甦, 田彩霞, 吴晓凌. 世界摄影史. 北京：中国摄影. 1997. – 720 p.
196.安德烈·胡耶. 译者袁燕舞. 摄影：从文献到当代艺术. 杭州：浙江摄影出版社, 2018. – 364 p.
197.解寒冰,余宥萱. 郎静山集锦摄影中的模件化构思. 西安：艺术品鉴. 2024（18):132-135.
198.奚静之. 俄罗斯和苏联美术史. 天津：天津人民美术出版社. 2000. – 511 p.
199.邢千里. 中国摄影简史. 杭州: 浙江摄影出版社. –263p.
200.孙建亮. 当下中国绘画的题款与钤印. 2023 教育理论与管理第三届“创新教育与精准管理高峰论坛”论文集(专题 1). Ed. . , 2023, 562-565.
201.徐希景. 陈万里—中国摄影艺术的拓荒者. 北京: 中国艺术时空. 2015（06):26-37.
202. 许靖珠. 构成主义语境下亚历山大·罗德琴科摄影的纪实与先锋. 艺术家. 2025（08):14-16.
203. 许靖珠. 埃尔·李西斯基的空间探索对呼捷玛斯的教学影响.中国美术学院. 2022.
204. 许靖珠. 新视觉背景下的语言机制：亚历山大·罗德钦科的空间探索. 国际会议（在线）“蒙太奇：以幻致幻”. 中国美术学院. 2025.

205.许靖珠.许靖珠作品[J].中国出版,2024(11):80.

206.萧永盛. 画意·集锦·郎静山. 台北：雄狮美术出版社. 2004. – 202 p.

207.汤霞. 画意摄影对中国传统文化符号的呈现研究. 扬州：扬州大学, 2016. – 73 p.

208.吴孟泽. 郎静山人像摄影的中国传统文化元素研究. 徐州：江苏师范大学, 2018. – 62 p.

209.杰利·尤期曼. 译者: 中华世纪坛世界艺术馆. 想象的时空. 北京: 中国摄影出版社. 2007. – 260 p.

210.傅焱平. 影视摄影构图艺术应用探讨. 北京：电视技术,2022,46(01):88-92.

211.冯思雨. 民国时期模仿绘画的“美术摄影”研究. 杭州：浙江师范大学. 2023. – 345 p.

212.韩英杰. 中国传统艺术中有关鹤的文化符号探析. 南京：艺术百家, 2012. 28(02):228-229.

213.胡志川, 马运增, 陈申,钱章表, 彭永祥. 中国摄影史: 1840-1937. 台北: 摄影家出版社. 1990. –342 p.

214.胡玥. “华社”论影. 上海: 复旦大学. 2014. – 126 p.

215.黄劲. 郎静山摄影艺术中的道家美学. 太原：文化产业. 2023.（19):163-165.

216.靳泉. 在当代文化语境下解读郎静山的集锦摄影. 南京：南京艺术学院学报（美术与设计版). 03-2005. P. 40-42.

217.秦晓明. 钤印之美—书法创作的点睛之笔. 上海：书法教育, 2024(03):8-13.

218.邱锋. 美术革命与新文化运动. 兰州：兰州大学学报（社会科学版),2019,47（03):54-62.

219.张欣. 留影的背后. 北京: 人民邮电出版社. 2017. –349p.

220. 张彦远（唐）. 译者尚莲霞, 尚荣. 历代名画记. 北京：中华书局. 2023. – 675 p.
221.周武,张光润. 文化市场与新文化运动. 上海：探索与争鸣,2017（11):129-136.
222.庄灵. 郎静山先生和近代中国摄影. 北京：中国摄影. 1990(4):11-12.
223.程刚. 郎静山传. 南京：江苏人民出版社. 2012. – 169 p.
224.陈文轩. 前卫与传统—多重历史视角下郎静山集锦摄影的话语建构形态. 南宁：美术界. – 88-89 p.
225.陈丽华. 陈万里先生的道路. 北京：紫禁城. 2009（12):9-12
226.陈璟. “南郎北张”之思考. 南京：南京师范大学. 2013. P14-15. – 45 p.
227.陈长田. 论新文化运动时期国画变革者的激进话语策略. 广州：美术学报,2017（06):104-107.
228.陈池瑜. 五四新文化运动与中国美术大众化转向. 北京：美术,2019（01):6-11.
229.陈首. 新文化运动与科学化运动中的“科学”. 北京：二十一世纪. 2007 （104): 57-68.
230.陈申. 摄影大师郎静山. 北京：中国摄影出版社. 2003. – 102 p.
231.陈雅清. 留白之美：中国画中的“虚”与“实”. 天津：艺术大观. 2024（14):4-6.
232.沙飞. 沙飞摄影全集. 北京：长城出版社. – 491 p.
233.尚可. 中外绘画融合论研究. 南京: 南京艺术学院, 2006. – 133 p.
234.沈秀珍. 摄影构图的技术形态及原则浅探. 杭州：科技信息,2011(07):453-464.
235.袁歆怡. 从《江山如画》看郎静山摄影作品的三重意境. 太原：新美域. 2023（04):16-18.

外文文献：

236.Bowlt John Ellis. Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934. New York: Viking Press. 1976. – 360 p.

237.Bright S. S. Art Photography Now. New York: Aperture Publishers, 2005. – 240 p.

238.Bunnell Peter C. Pictorial Photography. // New Jersey: Record of the Art Museum, Princeton University. – 1992. – Vol. 51, no. 2. – 11 p.

239.Charrier P. Nojima Yasuzō's primitivist eye: ‘Nude’and ‘Natural’in early Japanese art photography. / P. Charrier // Japanese Studies. – 2006. – 26(1). – pp. 47-68.

240.Crow T. Modernism and Mass Culture in the Visual Arts. Modern Art in the Common Culture. / Thomas Crow. – New Haven: Yale University Press, 1996. –246 p.

241.Draskoczy J. The Put' of Perekovka: Transforming Lives at Stalin's White Sea-Baltic Canal. / J. Draskoczy // The Russian Review, 2012. Vol. 71(1). – P. 30 – 48.

242.FILM UND FOTO: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Stuttgart, 1929 (Фильм и фото: Каталог выставки. – Штутгарт: Немецкий Веркбунд, 1929). – 80 p.

243.Foto-Auge: 76 Fotos der Zeit. Stuttgart: F. Wedekind, 1929. – 98 p.

244.Foucault M., Binswanger L. Dream and Existence. / Michel Foucault, Ludwig Binswanger, translated by Forrest Williams and Jacob Needleman. – Seattle: Review of Existential Psychology & Psychiatry,1986. – 105 p.

245.Glebova A. ‘No Longer an Image, Not Yet a Concept’: Montage and the Failure to Cohere in Aleksandr Rodchenko's Gulag Photoessay. / A. Glebova // Art History. – 2019. – Vol. 42, Issue 2. – 361 p.

246.Gräff W. Es kommt der neue Fotograf!. Berlin: Verlag hermann reckendorf. 1929. - 126 p. (Графф В. Вот и новый фотограф! Берлин: издательство Герман Рекендорф. 1929)

247.Gray Camilla. The Russian Experiment in Art: 1863–1922. London: Thames & Hudson Ltd. 1962. – 324 p.
248.Groys Boris. Under Suspicion: A Phenomenology of Media. / trans. Carsten Strathausen. – New York: Columbia University Press, 2012. – 199 p.
249.Johnson J R. Pictures for the Taking: Margaret Bourke-White's Soviet Photographs in Magazines. / J. R. Johnson // The Journal of Modern Periodical Studies. – 2022. – 13(1). – pp. 1-42.
250.Khan-Magomedov. Selim O. Rodchenko: The Complete Work. / Selim O. Khan-Magomedov. – Massachusetts: MIT Press. 1987. – 303 p.
251.L'Enfant J. Dora Maar and the art of mystery. / Julie L'Enfant // Woman's Art Journal. – 1996. – 17(2). – pp. 15-20.
252.Lodder Christina. Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983. - 328 p.
253.Melim R. A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais / R. A. Melim // Revista Crítica Cultural. – 2008. – 3(2). – pp. 29-31.
254.Moholy-Nagy Laszlo. Malerei, fotografie, film. / Laszlo Moholy-Nagy. – München: Albert Langen Verlag, 1927. – 140 p.
255.Moholy-Nagy Laszlo. Painting, Photography, Film. / Laszlo Moholy-Nagy, translated by Janet Seligman. – London: Lund Humphries, 1969. – 150 p.
256.Moholy-Nagy Laszlo. The new vision and abstract of an artist. / Laszlo Moholy-Nagy. - New-York: George Wittenborn, 1947. –92 p.
257.Nakayama I. Iwata Nakayama Portfolio 2010 / Iwata Nakayama. – Tokyo: Sei Nakayama, 2010. – 55 p.
258.Newton Julianne. The burden of visual truth: The role of photojournalism in mediating reality. / Julianne Newton. – Mahwah, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates, 2001. – 217p.

259.Noueshi, M. “Sprache und ‘reale welt'in der reportage.” / Mona Noueshi // Высшее гуманитарное образование XXI века: проблемы и перспективы, Russia, Higher Humanities Education, 2017. – 165-174 pp.
260.O’Connor F. V. Hans Namuth’s Photographs of Jackson Pollock as Art Historical Documentation / F. V. O’Connor // Art Journal. – 1979. – 39(1). – pp. 48-49.
261.Rancière J. The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible. / Jacques Rancière. Edited and translated by Gabriel Rockhill. – London: Bloomsbury Academic. 2013. – 121 p.
262.Strätling Susanne. "Novoe zrenie / Neues Sehen / New Vision". / Susanne Strätling // Central and Eastern European Literary Theory and the West / edited by Michał Mrugalski, Schamma Schahadat and Irina Wutsdorff. – Berlin, Boston: De Gruyter, 2023. – pp. 930-936.
263.Wue R. China in the World: On Photography, Montages, and the Magic Lantern. / Roberta Wue // History of Photography. – 2017. – 41(2). – pp. 171-187.
264.藤村里美. コラージュとフォトモンタージュ--写真黎明期のフォトモンタージュから日本の写真におけるコラージュの受容まで. 东京都写真美术馆纪要/东京都写真美术馆 编, 2007 (6). p27-38. 电子资源[电子资源] URL: https://topmuseum.jp/contents/images/info/journal/kiyou_06/06. pdf (访问时间 09.18. 2024).

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

На правах рукописи

Сюй Цзинчжу

АЛЕКСАНДР РОДЧЕНКО И ЛАН ЦЗИНШАНЬ: ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ИННОВАЦИИ В ИСКУССТВЕ ФОТОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ НАЦИОНАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ И СОЦИО-КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКИ СССР И КИТАЯ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX В.

Специальность 5.10.3. Виды искусства (техническая эстетика и дизайн)

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения
ТОМ II

Научный руководитель:
Кандидат искусствоведения
Лаврентьева Екатерина Александровна

Москва 2026

Список иллюстраций

图册列表

Рис 1. Левицкий С. Л. Групповой портрет русских художников. 1844.
图 1. 列维茨基·谢尔盖·洛维奇. 俄罗斯艺术家群像. 1844.

Рис 2. Бергамаско К. И. Мадаева и Усеншински. 1800-е.
图 2. 贝尔加马斯科·卡尔·伊万诺维奇. 马达耶娃与乌森辛斯基. 1800s.

Рис 3. Бергамаско К. И. Радина. 1800-е.
图 3. 贝尔加马斯科·卡尔·伊万诺维奇. 拉迪纳.1800s.

Рис 4. Бергамаско К. И. Радина, Фабр, Прихунова, Зайцева, Симская, Ланч, Гранкен. 1800-е .
图 4. 贝尔加马斯科·卡尔·伊万诺维奇. 拉迪纳、法布尔、普里胡诺娃、扎伊采娃、辛斯卡娅、伦奇、格兰肯. 1800s .

Рис 5. Thomas Child. Jade Belt Bridge.1870-е.
图 5. 托马斯·蔡尔德. 玉带桥. 1870s.

Рис 6. Феликс Беато. Магазин диковинок. 1870-е.
图 6. 费利克斯·贝托. 古玩店. 1870s.

Рис 7. Рейландер О. С. Два пути жизни. 1857.
图 7. 雷兰德·奥斯卡·古斯塔夫. 两种生活方式. 1857.

Рис 8. Ханна Хёх. Резать кухонным ножом Дада в последнюю эпоху веймарской культуры пивного живота Германии. 1919.
图 8. 汉娜·霍克. 用达达菜刀切除德国最后的魏玛啤酒肚文化纪元. 1919.

Рис 9. Клуцис Г. Г. Динамический город. Фотомонтаж. 1919
图 9. 克鲁西斯·古斯塔夫. 动态城市. 摄影蒙太奇. 1919

Рис 10. Клуцис Г. Г. «Ленин стоит на грани двух веков в развитии человечества». Лист из журнала «Молодая гвардия», 1924, № 2-3. 1924.
图 10. 克鲁西斯·古斯塔夫. “列宁站在人类发展两个世纪的边缘”. 摘自《青年卫士》杂志 1924 年第 2-3 期页面. 1924.

Рис 11. Клуцис Г.Г. «РКП». Лист из журнала «Молодая гвардия», 1924, № 2-3. 1924.
图 11. 克鲁西斯 • 古斯塔夫. “俄罗斯共产党”. 摘自《青年卫士》杂志 1924 年第 2-3 期页面. 1924.

Рис 12. Клуцис Г. Г. «Угнетенные народы мира - под знаменем Коминтерна». Лист из журнала «Молодая гвардия», 1924, № 2-3. 1924.
图 12. 克鲁西斯 • 古斯塔夫. “世界被压迫的人民——在共产国际的旗帜下”. 摘自《青年卫士》杂志 1924 年第 2-3 期页面. 1924.

Рис 13. Родченко А. М. Обложка журнала «ЛЕФ», № 1. 1923 год.
图 13. 罗德琴科 • 亚历山大. 《列夫》杂志封面, 第 1 期. 1923.

Рис 14. Родченко А. М. Обложка журнала «ЛЕФ» № 3. 1923 год.
图 14. 罗德琴科 • 亚历山大. 《列夫》杂志封面, 第 3 期. 1923.

Рис 15. Родченко А. М. Обложка журнала «ЛЕФ» № 2. 1924.
图 15. 罗德琴科 • 亚历山大. 《列夫》杂志封面, 第 2 期. 1924.

Рис 16. Родченко А. М. Обложка журнала Новый ЛЕФ №1 (1928)
图 16. 罗德琴科 • 亚历山大. 《新列夫》杂志封面, 1928 年第 1 期. 1928.

Рис 17. Родченко А. М. Обложка журнала Новый ЛЕФ №4 (1927)
图 17. 罗德琴科 • 亚历山大. 《新列夫》杂志封面, 1927 年第 4 期. 1927.

Рис 18. Родченко А. М. Обложка журнала Новый ЛЕФ №8 (1928)
图 18. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1928 年第 8 期. 1928.

Рис 19. Родченко А. М. Обложка «Про это». 1923.
图 19. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》封面. 1923.

Рис 20. Родченко А. М. Иллюстрация «Про это». 1923.
图 20. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》插图. 1923.

Рис 21. Родченко А. М. Иллюстрация «Про это». 1923.
图 21. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》插图. 1923.

Рис 22. Родченко А. М. Иллюстрация «Про это». 1923.
图 22. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》插图. 1923.

Рис 23. Клуцис Г. Г. Из серии открыток Всесоюзной спартакиады.1928.
图 23. 克鲁西斯·古斯塔夫. 选自全联斯巴达克阅兵式系列明信片. 1928.

Рис 24. Клуцис Г. Г. Из серии открыток Всесоюзной спартакиады.1928.
图 24. 克鲁西斯·古斯塔夫. 选自全联斯巴达克阅兵式系列明信片. 1928.

Рис 25. Международная выставка «Пресса» 1928 г. Кельн.
图 25. 1928 年科隆国际新闻展.

Рис 26. Международная выставка «Пресса» 1928 г. Кельн.
图 26. 1928 年科隆国际新闻展.

Рис 27. Часть каталога Международной выставки «Пресса» 1928 г. Кельн.
图 27. 1928 年科隆国际新闻展.

Рис 28. Родченко А. М. Лили Брик.1924.
图 28. 罗德琴科·亚历山大. 莉莉娅·布里克.1924.

Рис 29. Родченко А. М. Плакат «Ленгиз книги по всем отраслям знания». 1925.
图 29. 罗德琴科·亚历山大. 海报 “Lengiz 关于所有知识分支的书籍”.1925.

Рис 30. Родченко А. М. Рекламный плакат для ГУМа.1920-е.
图 30. 罗德琴科·亚历山大. 古姆的广告海报. 1920s.

Рис 31. Герман Биов. История города Гамбурга Гамбург. 1842.
图 31. 赫尔曼·比奥. 汉堡历史. 1842.

Рис 32. Родченко А. М. Угол дома. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 32. 罗德琴科·亚历山大. “米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

Рис 33. Родченко А. М. Пожарная лестница. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 33. 罗德琴科·亚历山大. 消防梯. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

Рис 34. Родченко А. М. Балконы. Из серии «Дом на Мясницкой».1925.
图 34. 罗德琴科·亚历山大. 阳台. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

Рис 35. Александр Родченко. Двор. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 35. 罗德琴科·亚历山大. 庭院. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

Рис 36. Родченко А. М. Пожарная лестница. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 36. 罗德琴科 • 亚历山大. 消防梯. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

Рис 37. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Жена Филиппова разливает в тарелки обед в своей домашней кухне. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 37. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特.菲利波夫的妻子在厨房盛午餐. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 38. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. «Н. Ф. Филиппов за работой у своего станка на заводе Красный пролетарий». Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 38. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特.菲利波夫在红色无产阶级工厂的机器前工作. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 39. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. «Варя Филиппова с друзьями на прогулке». Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 39. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 瓦莉娅 • 菲利波娃与朋友散步. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 40. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. «Н. Ф. Филиппов в комнате за чтением газеты». Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 40. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 菲利波夫在房间里看报纸. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 41. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 41. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 42. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931.
图 42. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 43. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 43. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 44. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 44. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 45. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931.
图 45. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 46. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 46. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 47. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931.
图 47. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

Рис 48. Игнатович Б. В. Контролёр, фабрика «Динамо», Москва, 1930
图 48. 鲍里斯·伊格纳托维奇. 控制器，发电厂. 莫斯科.1930.

Рис 49. Игнатович Б. В. Вид на Исаакиевский собор. 1933.
图 49. 鲍里斯·伊格纳托维奇. 圣以撒大教堂景观. 1933.

Рис 50. Игнатович О. В. Старт. 1930-е.
图 50. 奥尔加·伊格纳托维奇. 开始. 1930s.

Рис 51. Обложка журнала «СССР на стройке», 1938 №4
图 51. 《建设苏联》杂志封面，1938 年第 4 期.

Рис 52. Лисицкий Л. Э. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1933, №9. Страница
图 52. 埃尔·利西兹基.《建设苏联》杂志页面，1933 年第 9 期.

Рис 53. Родченко А. М. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1933, №12. Страница.
图 53. 罗德琴科 ·亚历山大. 杂志《苏联建设》摄影蒙太奇, 1933 第 12 期.

Рис 54. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №1.
图 54. 德内卡·亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 1 期.

Рис 55. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №2.
图 55. 德内卡·亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 2 期.

Рис 56. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №3.
图 56. 德内卡·亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 3 期.

Рис 57. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №4.
图 57. 德内卡·亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 4 期.

Рис 58. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №5.

图 58. 德内卡・亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 5 期.

Рис 59. Родченко А.М. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №6.
图 59. 罗德琴科・亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 6 期.

Рис 60. Родченко А.М. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №9.
图 60. 罗德琴科・亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 9 期.

Рис 61. Родченко А.М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929.
图 61. 罗德琴科・亚历山大. 《广播听众》封面, 1929.

Рис 62. Родченко А. М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929.
图 62. 罗德琴科・亚历山大. 《广播听众》封面, 1929.

Рис 63. Родченко А. М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929.
图 63. 罗德琴科・亚历山大. 《广播听众》封面, 1929.

Рис 64. Родченко А. М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929, № 10 (78).
图 64. 罗德琴科・亚历山大. 《广播听众》封面, 1929 年第 10 期（78）.

Рис 65. Обложка журнала «Красное студенчество», 1929-1930, № 1.
图 65.《红色学生》封面, 1929-1930, 第一期.

Рис 66. Журнал «Красное студенчество», 1930, № 4. Страница 27.
图 66. 杂志《红色学生》, 1930, 第 4 期. 27 页.

Рис 67. Журнал «Красное студенчество», 1930, № 15. Страница 11-12.
图 67. 杂志《红色学生》, 1930, 第 15 期. 11-12 页.

Рис 68. Журнал «СССР на стройке», 1930, №1. Страница10-11.
图 68. 杂志《苏联建设》, 1930, 第 1 期. 10-11 页.

Рис 69. Журнал «СССР на стройке», 1930, №1. Страница12.
图 69. 杂志《苏联建设》, 1930, 第 1 期. 12 页.

Рис 70. Журнал «СССР на стройке», 1930, №1. Страница16.
图 70. 杂志《苏联建设》, 1930, 第 1 期. 16 页.

Рис 71. Обложка журнала «СССР на стройке», 1934 №6
图 71. 杂志《苏联建设》, 1934 年第 6 期.

Рис 72. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.
图 72. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.

Рис 73. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.
图 73. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.

Рис 74. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.
图 74. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.

Рис 75. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.
图 75. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.

Рис 76. Яков Халип. На Северном полюсе. 1930-е.
图 76. 雅科夫·哈利普. 在北极. 1930s.

Рис 77. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Обложка журнала «СССР на стройке», 1935, №12
图 77. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.

Рис 78. Родченко А. М. фотография для журнала «СССР на стройке», 1935, №12, Страница.
图 78. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1935 年第 12 期.内页.

Рис 79. Родченко А. М. фотографии для журнала «СССР на стройке», 1935, №12,
Страница.
图 79. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1935 年第 12 期.内页.

Рис 80. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Страница журнала «СССР на стройке», 1935, №12.
图 80. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1935 年第 12 期.内页.

Рис 81. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6.
Страница.
图 81. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1934 年第 6 期.内页.

Рис 82. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.
图 82. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.

Рис 83. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.
图 83. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.

Рис 84. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.
图 84. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.

Рис 85. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.
图 85. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.

Рис 86. Чэнь Ваньли. Поднимается ветер. 1924.
图 86. 陈万里. 大风起兮. 1924.

Рис 87. Лю Баньнун. Дорога в темноту. 1927. Оригинал хранится в Цзяньиньском музее.
图 87. 刘半农. 到幽玄之路. 1927. 原作藏于江阴博物馆.

Рис 88. Лю Баньнун. Окраины. 1927.
图 88. 刘半农.郊外. 1927.

Рис 89. Лан Цзиншан (фотография), Чэнь Ваньли (надпись). Состязание лошадей. 1928.
图 89. 郎静山（照片）、陈万里（题词）试马. 1928.

Рис 90. Лу Чжэньчжи. Храбрый. фотография для журнала «Китайский журнал фотографии» 1931, №1.
图 90. 陆祯芝.为《中国摄影画报》杂志拍摄的照片.1931 年第 1 期.

Рис 91. Лу Чжэньчжи. Куклы. фотография для журнала «Китайский журнал фотографии» 1934, №9.
图 91. 陆祯芝. 玩偶. 为《中国摄影画报》杂志拍摄的照片 1934 年第 9 期.

Рис 92. Шуй Сянъюня. Жить собственным трудом. 1937.
图 92. 水祥云.自食其力. 1937.

Рис 93. Цзи Хэмина. Тяжелая ноша. 1934.
图 93. 计鹤鸣. 重负. 1934.

Рис 94. Ао Энхон. Линия. 1934.
图 94. 敖恩洪. 线. 1934.

Рис 95. Цзинь Шишэн. Автопортрет. 1930-е.
图 95. 金石声. 自画像. 1930s.

Рис 96. Лан Цзиншан. Фонарях. 1930-е.
图 96. 郎静山.光明. 1930s.

Рис 97. Чэн Чжаоминя. Диске. 1930-е.
图 97. 程肇民. 盘. 1930s.

Рис 98. У Чжунсин. Возвращение к стаду. 1926.
图 98. 吴中行. 归牧. 1926.

Рис 99. У Чжунсин. Утреннее пастбище возле башни Пен. 1920-е.
图 99. 吴中行. 笔塔晨牧. 1920s.

Рис 100. У Чжунсин. Возвращение на пастбище под весенним дождем. 1920-е.
图 100. 吴中行.春雨归牧. 1920s.

Рис 101. У Чжунсин. Чэньцзи. 1930-е.
图 101. 吴中兴. 晨汲. 1930s.

Рис 102. У Чжунсин. Юаньцзы под луной. 1930-е.
图 102. 吴中行. 圆资替月. 1930s.

Рис 103. Лан Цзиншан. Холодный ветер и лунный свет. 1934.
图 103. 郎静山.寒风岚光. 1934.

Рис 104. Лан Цзиншан. Тепло весенних вод. 1938.
图 104. 郎静山. 春江水暖. 1938.

Рис 105. Жэнь Бо НянЬ. Весенние воды. 1884. Акварель.
图 105. 任伯年. 春江水暖图. 1884. 水彩.

Рис 106. Чжан Дацянь. Сосна у дороги на перевал Цзиньлок. 1930-е.
图 106. 张大千. 金锁关道旁一棵松. 1930s.

Рис 107. Чэнь Фулий. Сосны. 1978.
图 107. 陈复礼. 苍松. 1978.

Рис 108. Реклама фотопленок Agfa. Из журнала «Иллюстрированная газета». Год неизвестен.

图 108. 爱克发摄影胶片广告. 选自杂志《摄影画报》. 年份不详.

Рис 109. Реклама фотопленок Agfa. Из журнала «Иллюстрированная газета». Год неизвестен.
图 109. 爱克发摄影胶片广告. 选自杂志《摄影画报》. 年份不详.

Рис 110. Реклама фотопленок Agfa. Из журнала «Иллюстрированная газета». Год неизвестен.
图 110. 爱克发摄影胶片广告. 选自杂志《摄影画报》. 年份不详.

Рис 111. Из журнала «Иллюстрированная газета»- «Специального выпуска об антияпонской войне в Жехэ»Том IX, выпуски 4-5 объединены. 1933.
图 111. 摄影画报之《热河抗日大战特刊》第九卷 4-5 期合刊. 1933.

Рис 112. Реклама кинофильма «кот и скрипка фильм». «Ежедневная газета провинции Юньнань». 1935, №8.
图 112. 电影《仙侣情歌》广告.《云南民国日报》1935 年 8 月第 8 版.

Рис 113. Реклама кинофильма «Тайны музея восковых фигур».«Ежедневная газета провинции Юньнань». Октябрь, №1.
图 113. 电影《蜡像陈列所的秘密》广告.《云南民国日报》1935 年 10 月第 1 版.

Рис 114. Лю Баньнун. Перед бурей. 1928.
图 114. 刘半农. 山雨欲来风满楼. 1928.

Рис 115. Лю Баньнун. Вместе к свету. 1928.
图 115. 刘半农. 齐向光明中去. 1928.

Рис 116. Лю Баньнун. На воле. 1920-е.
图 116. 刘半农. 在野. 1920s.

Рис 117. Лао Яньжо. Ветер и снег на плечах. 1928.
图 117. 老焱若. 一肩风雪. 1928.

Рис 118. Лю и Сианъ. Брошенная женщина.1934.
图 118. 刘与宪. 弃妇.1934.

Рис 119. Чжун Буцин. Два беженца. 1933
图 119. 钟步青. 两个难民. 1933.

Рис 120. Ша Фэй. В память о господине Лу Сине. 1936.

图 120. 沙飞. 纪念鲁迅先生. 1936.

Рис 121. Ша Фэй. Мой ребенок плачет без остановки. 1935-1937.

图 121. Ша Фэй. 沙飞. 我家宝宝哭不歇. 1935-1937.

Рис 122. Ша Фэй. Милый ребенок. 1935-1937.

图 122. 沙飞. 胖如冬瓜白如雪. 1935-1937.

Рис 123. Ша Фэй. Большинство китайских детей все еще голодают. 1935-1937.

图 123. 沙飞. 中国大部分儿童还饿着. 1935-1937.

Рис 124. Ша Фэй. Тяжелый труд. 1935-1937.

图 124. 沙飞. 辛苦为谁忙. 1935-1937.

Рис 125. Ша Фэй. Передвижная уличная выставка репортажных фотографий о Битва ста полков. 1940.

图 125. 沙飞. 百团大战新闻照片街头流动展. 1940 年.

Рис 126. Георгий Белащенко. Вий. 1897.

图 126. 格奥尔基·别拉先科. 维伊. 1897.

Рис 127. Родченко А. М. В ресторане. 1910.

图 127. 罗德琴科 • 亚历山大. 在餐厅. 1910.

Рис 128. Родченко А. М. Композиция с фигурой. 1913.

图 128. 罗德琴科 • 亚历山大. 人物构图. 1913.

Рис 129. Родченко А. М. Костюмы к пьесе О.Уальда Герцогиня Падуанская. 1914. Горожане Оригинал в МЛК ГМИИ им. А.С. Пушкина.

图 129. 罗德琴科 • 亚历山大. 王尔德话剧《巴杜亚公爵夫人》服装. 1914. 普希金国家美术博物馆收藏.

Рис 130. Родченко А. М. Из серии костюмов к пьесе О.Уайльда «Герцогиня Падуанская». 1914

图 130. 罗德琴科 • 亚历山大. 王尔德话剧《巴杜亚公爵夫人》服装. 1914.

Рис 131. Родченко А. М. Из серии костюмов к пьесе О.Уайльда «Герцогиня Падуанская». 1914

图 131. 罗德琴科 • 亚历山大. 王尔德话剧《巴杜亚公爵夫人》服装. 1914.

Рис 132. Родченко А. М. Соперники. 1912.

图 132. 罗德琴科 • 亚历山大. 对手. 1912.

Рис 133. Родченко А. М. Карнавал. 1913
图 133. 罗德琴科 • 亚历山大. 狂欢节. 1913.

Рис 134. Родченко А. М. Девушка с цветком. 1915- 1916. Собрание ГМИИ РТ.
图 134. 罗德琴科 • 亚历山大. 带花的女孩. 1915- 1916. 国家美术博物馆收藏.

Рис 135. Родченко А. М. Две фигуры, 1916. масло, 84х70.
图 135. 罗德琴科 • 亚历山大. 双人像. 1916. 油画，84х70.

Рис 136. Родченко А. М. Танцовщица.1915.
图 136. 罗德琴科 • 亚历山大. 舞者. 1915.

Рис 137. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.
图 137. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.

Рис 138. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.
图 138. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.

Рис 139. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.
图 139. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.

Рис 140. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.
图 140. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.

Рис 141. Родченко А. М. Черное на черном. 1918.
图 141. 罗德琴科 • 亚历山大. 黑上黑. 1918.

Рис 142. Родченко А. М. Гладкий цвет. 1921.
图 142. 罗德琴科 • 亚历山大. 纯色. 1921.

Рис 143. Родченко А. М. Модель лампы.Реконструкция по проекту. 1921 года
图 143. 罗德琴科 • 亚历山大. 灯的模型.根据项目重建. 1921.

Рис 144. Родченко А. М. Стоящая (белая беспредметная скульптура). (№ 6). Из серии «Складывающиеся и разбирающиеся». 1918. Фанера. Реконструкция А.Н.Лаврентьева. 1974–1990. Музей личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина
图 144. 罗德琴科 • 亚历山大. 站立（白色非具象雕塑）. (6 号). 选自 “折叠与分解”系列. 1918. 胶合

板. 由亚历山大·拉夫连季耶夫重建. 1974-1990. 普希金国家美术博物馆

Рис 145. Родченко А. М. Стоящая (белая беспредметная скульптура). (№ 5). Из серии «Складывающиеся и разбирающиеся». 1918. Фанера. Реконструкция А.Н.Лаврентьева. 1974–1990. Музей личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина

图 145. 罗德琴科·亚历山大. 站立（白色非具象雕塑）. (6 号). 选自 “折叠与分解”系列. 1918. 胶合板. 由亚历山大·拉夫连季耶夫重建. 1974-1990. 普希金国家美术博物馆

Рис 146. Малевич К. С. Белое на белом. 1918.

图 146. 马列维奇·卡其米尔. 白上白. 1918.

Рис 147. Родченко А. М. Черное на черном. 1918.

图 147. 罗德琴科·亚历山大. 黑上黑. 1918.

Рис 148. Родченко А. М. Черное на черном.1918.

图 148. 罗德琴科·亚历山大. 黑上黑. 1918.

Рис 149. Родченко А. М. Конструкция на желтом.1919

图 149. 罗德琴科·亚历山大. 黄色背景上的构成. 1919

Рис 150. Зал с работами Родченко (левая стена) на 19-й государственной выставке

图 150. 第 19 届国家展览会上罗德琴科作品展厅（左侧墙壁）.

Рис 151. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 18 из серии «По принципу одинаковых форм». 1920–1921. Фоторепродукция.

图 151. 罗德琴科·亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 18 号空间结构. 1920-1921.

Рис 152. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 22 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921.

图 152. 罗德琴科·亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 22 号空间结构. 站立. 1921.

Рис 153. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 21 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921.

图 153. 罗德琴科·亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 21 号空间结构. 站立. 1921.

Рис 154. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 19 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921.

图 154. 罗德琴科·亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 19 号空间结构. 站立

1921.

Рис 155. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 9 «Овал в овале» из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Вариант сборки.
图 155. 罗德琴科 • 亚历山大. 空间结构第 9 号“椭圆中的椭圆”. 选自“反射光线的平面”系列. 1920-1921. 组装变体.

Рис 156. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 9 «Круг в круге» из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Реконструкция А.Н. Лаврентьев. 1991.
图 156. 罗德琴科 • 亚历山大. “反射光线的平面”系列中的第 9 号空间结构“椭圆中的椭圆”. 1920-1921. 由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1991.

Рис 157. Родченко А. М. Пространственная конструкция №10. из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Реконструкция А.Н. Лаврентьев. 1991.
图 157. 罗德琴科 • 亚历山大. “反射光线的平面”系列中的第 10 号空间结构. 1920-1921.
由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1991.

Рис 158. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 13 «Треугольник в треугольнике». из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Реконструкция А.Н. Лаврентьев. 1991.
图 158. 罗德琴科 • 亚历山大. 空间结构第 13 号 “三角形中的三角形”，选自“反射光线的平面”系列. 1920-1921.
由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1991.

Рис 159. Быков З. Н. Проект раскладной полки для книг. 1923.
图 159. 贝科夫 • 扎哈尔. 图书折叠架项目. 1923.

Рис 160. Родченко А. М. Рабочий клуб. Реконструкция. 2008. Фрагмент экспозиции в Государственный Третьяковской галерее. Фото Екатерина Алленова, Артгид.
图 160. 罗德琴科 • 亚历山大. 工人俱乐部. 重建. 2008. 特列季亚科夫国家美术馆的展览片段.照片由叶卡捷琳娜-阿列诺娃提供.

Рис 161. Родченко А. М. Стул для Рабочего клуба. 1925.
图 161. 罗德琴科 • 亚历山大. 为工人俱乐部制作的椅子. 1925.

Рис 162. Родченко А. М. Шахматный стол для «Рабочего клуба». 1925.
图 162. 罗德琴科 • 亚历山大. 为工人俱乐部制作的棋桌. 1925.

Рис 163. Родченко А. М. Лампа настольная для спектакля «Инга». 1929.

图 163. 罗德琴科 • 亚历山大. 为戏剧《英格》设计的台灯. 1929.

Рис 164. Степанова В. Ф. Обложка журнала «Кино-Фот». 1920. № 2.
图 164. 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉.《电影与摄影》杂志封面.1920 年第 2 期.

Рис 165. Родченко А. М. обложка журнала «Кино-Фот» № 5. 1920.
图 165. 罗德琴科 • 亚历山大.《电影与摄影》杂志封面.1920 年第 5 期.
1920.

Рис 166. Родченко А. М. Рекламный плакат «Книги» для ленинградского отделения Госиздата. 1924.
图 166. 罗德琴科 • 亚历山大. 海报 “Lengiz 关于所有知识分支的书籍”.1925.

Рис 167. Родченко А. М. Лиля Брик. 1924.
图 167. 罗德琴科 • 亚历山大. 莉莉娅 • 布里克. 1924.

Рис 168. Родченко А. М. Поливка улиц. 1932. Коллекция Мультимедиа Арт музея, Москва.
图 168. 罗德琴科 • 亚历山大. 街道浇水. 1932. 莫斯科多媒体艺术博物馆藏品.

Рис 169. Родченко А. М. Дом Моссельпрома. Москва, 1925. Коллекция Мультимедиа Арт музея, Москва.
图 169. 罗德琴科 • 亚历山大. 莫塞尔普罗姆之家. 莫斯科. 1925.莫斯科多媒体艺术博物馆藏品.

Рис 170. Родченко А. М. Памятник Пушкину. 1932. Коллекция Мультимедиа Арт музея, Москва.
图 170. 罗德琴科 • 亚历山大. 普希金纪念碑. 1932.莫斯科多媒体艺术博物馆藏品.

Рис 171. Родченко А. М. Обложка к журналу Новый ЛЕФ. 1927. № 6.
图 171. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1927 年第 6 期. 1927.

Рис 172. Родченко А. М. Обложка к журналу Новый ЛЕФ. 1927. № 4.
图 172. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1927 年第 4 期. 1927.

Рис 173. Родченко А. М. Обложка к журналу Новый ЛЕФ. 1928. № 2.
图 173. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1928 年第 2 期. 1928.

Рис 174. Журнал « Советское Фото», 1928, №4. Страница 176.
图 174.《苏联摄影》杂志. 1928 年第 4 期. 第 176 页.

Рис 175. Малевич К. С. Автопортрет. 1933.
图 175. 马列维奇 • 卡其米尔. 马列维奇自画像. 1933.

Рис 176. Татлин В. Е. Грегори. Эскиз костюма к спектаклю Комик XVII столетия Кат. 609. 1934.
Рис 176. 塔特林 • 弗拉基米尔. 17 世纪喜剧演出的服装草图. 编号 609. 1934.

Рис 177. Лапшин Н. Ф. Нева. Первый снег. 1934.
图 177. 拉布辛 • 尼古拉. 涅瓦 初雪. 1934.

Рис 178. Родченко А. М. Фотомонтаж для журнала СССР настройке», 1933, №12. Номер посвящен строительству Беломорско-Балтийского канала.
图 178. 罗德琴科 • 亚历山大. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1933 年第 12 期. 该期杂志专门介绍了白海-波罗的海运河的建设.

Рис 179. Родченко А. М. Фотомонтаж для журнала СССР настройке», 1933, №12. «Атака на землю». Составной фотомонтаж.
图 179. 罗德琴科 • 亚历山大. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1933 年第 12 期. “地面进击”.蒙太奇构成.

Рис 180. Родченко А. М. Фотомонтаж для журнала СССР настройке», 1933, №12. «Атака на землю». Составной фотомонтаж. Прямоугольниками отмечены отдельные снимки, включенные вобщую композицию.
图 180. 罗德琴科 • 亚历山大. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1933 年第 12 期. “地面进击”.蒙太奇构成. 矩形标记为组成整体构图中的单个镜头.

Рис 181. Родченко А. М. Пионер-трубач. 1930.
图 181. 罗德琴科 • 亚历山大. 少先队员-小号手. 1930.

Рис 182. Родченко А. М. Девушка с «Лейкой». 1934.
Рис 182. 罗德琴科 • 亚历山大. 拿徕卡的女孩. 1934.

Рис 183. Максим Мармур. из проекта «Люди угля». 2016-2017.
图 183. 马克西姆 • 马穆尔. 选自“煤炭工人”项目. 2016-2017.

Рис 184. Родченко А. М. Спортивный парад. 1936.
图 184. 罗德琴科 • 亚历山大. 体育游行. 1936.

Рис 185. Родченко А. М. Первомайская демонстрация. 1932.
图 185. 罗德琴科 • 亚历山大. 五一游行. 1932.

Рис 186. Родченко А. М. Партерные акробаты. 1937. Частное собрание.

图 186. 罗德琴科 • 亚历山大. 花样杂技. 1937. 私人收藏.

Рис 187. Родченко А. М.　Цирковой номер «Рейнское колесо». 1940. Частное собрание.

图 187. 罗德琴科 • 亚历山大. 马戏表演 “莱茵之轮”. 1940. 私人收藏.

Рис 188. Родченко А. М. Эскиз костюмов к фильму «Спящая красавица - фея сирени». 1949.

图 188. 罗德琴科 • 亚历山大. 电影《睡美人-丁香仙子》的服装草图. 1949.

Рис 189. Чжан Иньцюань. Переломить ход событий. 1935.

图 189. 张印泉. 力挽狂澜. 1935.

Рис.190. Неизвестный автор. Два образа, которые «я» представляю.1910-е -1940-е.

图 190. 作者未知.二我图.1910s-1940s. 存于中国文物研究所.

Рис.191. Неизвестный автор. Два образа, которые «я» представляю.1910-е-1940-е.

图 191. 作者未知.二我图.1910s-1940s.存于中国文物研究所.

Рис.192. Пэн Ютин. Поиск замысла.1924.

图 192. 彭禹廷.求己图.1924.

Рис.193.Ван Сечангда. Поиск замысла.1920-е.

图 193. 王谢长达.求己图.1920s.存于苏州档案馆藏.

Рис 194. Лан Цзиншан. Живописная местность сада Хатун.1920.

图 194. 郎静山. 哈同花园. 1920.

Рис 195. Лан Цзиншан. Живописная местность сада Хатун.1920.

图 195. 郎静山. 哈同花园. 1920.

Рис 196. Лан Цзиншан. Молчаливая и задумчивая.1928.

图 196. 郎静山. 静默有忧思. 1928.

Рис 197.Тициан Вечеллио. Венера Урбинская.1538.

图 197. 蒂齐亚诺·韦切利奥（提香）. 乌尔比诺的维纳斯. 1538.

Рис 198. Лан Цзиншан. Черпая воду на реке кумганом.1923.

图 198. 郎静山. 抱瓮凝思. 1923.

Рис 199. Жан Огюст Доминик Энгр.Источник.1820-1856.

图 199. 让·奥古斯特·多米尼克. 泉. 1820-1856.

Рис 200. Лан Цзиншан. Девушки в лодке под тонкими ветвями ивы. 1931.

图 200. 郎静山. 柳丝下的摇船女. 1931.

Рис 201. Лан Цзиншан. Сельский старейшина.1930.

图 201. 郎静山. 乡村长者. 1930.

Рис 202. Лан Цзиншан. Глава Цзиньлина.1940.

图 202. 郎静山. 金陵司牧.1940.

Рис 203. Лан Цзиншан. Портрет Ци Байши.1946.

图 203. 郎静山. 齐白石像.1946.

Рис 204. Лан Цзиншан. Весеннее дерево и величественные вершины. 1934.

图 204. 郎静山. 春树奇峰. 1934.

Рис 205. Лан Цзиншан.Яньцзин в Западном Китае.1938.

图 205. 郎静山. 华西盐井. 1938.

Рис 206. Лан Цзиншан.Великая река Янцзы.1939.

图 206. 郎静山.长江.1939.

Рис 207. Лан Цзиншан. Десять тысяч черепиц, одна на одной. 1938.

图 207. 郎静山. 万瓦层层. 1938.

Рис 208. Лан Цзиншан. Район Бэйбэй на правом берегу реки Цзялинцзян. 1930-е.

图 208. 郎静山. 北碚在嘉陵江右岸. 1930s.

Рис 209.Лан Цзиншан. Горные поля горы Цзиньюньшань. 1930-е.

图 209. 郎静山.缙云山之山田.1930s.

Рис 210. Лан Цзиншан. У горячего источника. 1930-е.

图 210. 郎静山. 温泉附近. 1930s.

Рис 211. Лан Цзиншан. Лодка, раскачивающаяся на волнах дыма.1950-е.

图 211. 郎静山. 烟波摇艇. 1950s.

Рис 212.Лан Цзиншан. Задумчивая женщина. 1970-е.
图 212. 郎静山. 女有所思. 1970s.

Рис 213.Лан Цзиншан. Стремление к блеску цветов. 1955.
图 213. 郎静山. 从花争艳. 1955.

Рис 214. Лан Цзиншан. Письмена в форме оленя. 1974.
图 214. 郎静山. 鹿形文字. 1974.

Рис 215.Лан Цзиншан. Птичий шум Шулина. 1965.
图 215. 郎静山. 疏林雀噪. 1965.

Рис 216.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор. 1981.40cmx296cm.
图 216. 郎静山.湖山揽胜.1981.40cmx296cm.

Рис 217.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 217. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.

Рис 218.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 218. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.

Рис 219.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 219. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.

Рис 220.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 220. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.

Рис 221. Лан Цзиншан. Мудрец в тени сосны.1963.
图 221. 郎静山. 松荫高士.1963.

Рис 222.Лан Цзиншан. Журавль и сосна – вечная весна. 1958.
图 222. 郎静山.松鹤长春.1958.

Рис 223.Лан Цзиншан. Сижу и смотрю, как поднимаются облака. 1934.
图 223. 郎静山. 坐看云起. 1934.

Рис 224. Лан Цзиншан.Тысячерукая Гуаньинь. 1938.

图 224. 郎静山.千手观音.1938.

Рис 225. Лан Цзиншан. Одиноко сидящий у потока.1933.

图 225. 郎静山. 临流独坐. 1933.

Рис 226. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(1934).Отпечатано в 1934 году.

图 226. 郎静山. 晓汲清江(1934).1934 年印制.

Рис 227. Ни Цзан. Ясное небо после дождя в рыбацкой деревне.1374.

图 227. 倪瓒. 渔庄秋霁图. 1374.

Рис 228.Фань Куань. Путники среди гор и ручьев. Конец X - начало XI века.

图 228. 范宽.溪山行旅图. 10 世纪末-11 世纪初.

Рис 229. Ван Мэн. Отшельник горы Сяшань. Династия Юань.

图 229. 王蒙. 夏山高隐图. 元代.

Рис 230. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян.1942.

图 230. 郎静山. 晓汲清江. 1942.

Рис 231. Лан Цзиншан. Прекрасная долина. 1933.

图 231. 郎静山.美丽的山谷. 1933.

Рис 232. Лан Цзиншан. Горная беседка. 1934.

图 232. 郎静山. 山居. 1934.

Рис 233. Лан Цзиншан. Весеннее дерево и величественные вершины. 1934.

图 233. 郎静山. 春树奇峰. 1934.

Рис 234. Дун Юань. Реки Сяошуй и Сяншуй. 937-975.

图 234. 董源. 潇湘图. 937-935.

Рис 235. Ча Шибяо. Подражание пейзажу Фучунь Хуан Гунвана. 1670.

图 235. 查士标.仿黄公望富春胜览图. 1670.

Рис 236. Лан Цзиншан. Сосна, встречающая гостей. 1933.

图 236. 郎静山.迎客松. 1933.

Рис 237. Лан Цзиншан. Осень на берегу озера. 1939.

图 237. 郎静山.湖滨秋色. 1939.

Рис 238. Лан Цзиншан. Вечер на дымчатой реке. 1937.

图 238. 郎静山.烟江晚泊. 1937.

Рис 239. Ма Юань. Утки, скала и мейхуа. 13век.

图 239. 马远. 梅石溪凫图. 13 世纪.

Рис 240. Ци Байши. Ива и корова.1929.

图 240. 齐白石. 柳牛. 1929.

Рис 241. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(первоначальная версия). 1930.

图 241. 郎静山. 晓汲清江(初始版本).1930.

Рис 242. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян. 1934.

图 242. 郎静山. 晓汲清江(1934).1934 年印制.

Рис 243. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(1937). Отпечатано в 1942 году.

图 243. 郎静山. 晓汲清江(1937). 1942 年印制.

Рис 244. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян. 1942.

图 244. 郎静山. 晓汲清江. 1942.

Рис 245. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(1966). Отпечатано в 1993 году.

图 245. 郎静山. 晓汲清江(1966). 1934 年印制. 1993 年印制.

Рис 246. Лан Цзиншан. Лодка, раскачивающаяся на волнах дыма. 1951.

图 246. 郎静山. 烟波摇艇. 1951.

Рис 247. Мохой-надь. фотограмма. 1926.

图 247. 莫霍利-纳吉. 黑影照片. 1926.

Рис 248. Ман Рэй. Спираль.1922.

图 248. 曼 • 雷. 螺旋. 1922.

Рис 249. Ман Рэй. Рэйограф. 1922.

图 249. 曼 • 雷. 雷摄影. 1922.

Рис 250. Ман Рэй. Стеклянные слезы. 1932.

图 250. 曼 • 雷. 玻璃眼泪. 1932.

Рис 251. Ман Рэй. Фотограмма. 1920-е.

图 251. 曼 • 雷. 黑影照片. 1920s.

Рис 252. Ман Рэй. Фотограмма. 1920-е.

图 252. 曼 • 雷. 黑影照片. 1920s.

Рис 253. Ханс Финслер. Тканый материал. 1928-1931.

图 253. 汉斯-芬斯勒. 织物. 1928-1931.

Рис 254. П.Э. Хана. Говорящий. 1928-1929.

图 254. 保罗-埃德蒙-哈恩. 演讲者. 1928-1929.

Рис 255. Гюнтера Петшоу. Зерновое поле. 1920-е.

图 255. 冈特-佩奇霍. 粮田. 1920s.

Рис 256. Гюнтера Петшоу. Буксир на Эльбе. 1920-е.

图 256. 冈特-佩奇霍. 易北河上的拖船. 1920s.

Рис 257. Макс Эрнст. Резня невинных. 1920.

图 257. 马克斯 • 恩斯特. 屠杀无辜者（照片和绘画）. 1920.

Рис 258. Вилли Баумайстер. Фото и рисунок. Окло 1926.

图 258. 威利 • 鲍迈斯特. 照片与绘画. 1926 左右.

Рис 259. Лисицкий Л. Э. Страница журнала «СССР на стройке» 1932, №10.

图 259. 埃尔 • 利西兹基.《建设苏联》杂志页面，1932 年第 10 期.

Рис 260. Лисицкий Л. Э. Конструктор (Автопортрет). 1924.

图 260. 埃尔 • 利西兹基. 构成主义者（自画像）. 1924.

Рис 261. Родченко А. М. Сосны. Пушкино. 1927

图 261. 罗德琴科 • 亚历山大. 普希金诺森林的松树. 1927.

Рис 262. У Иньсянь. Утренний рынок. 1923.

图 262. 吴印咸. 晓市. 1923.

Рис 263. Чжан Иньчуань. Пейзажи и зелёные тени. 1920-е.
图 263. 张印泉. 风光翠影. 1920s.

Рис 264. Чжан Иньчуань. Удержание бушующего потока. 1935.
图 264. 张印泉. 力挽狂澜. 1935.

Рис 265. Дора Маар. Без названия. 1934.
图 265. 朵拉·玛尔. 无题. 1934.

Рис 266. Дора Маар. Герника. 1937.
图 266. 朵拉·玛尔. 格尔尼卡. 1937.

Рис 267. Маргарет Бурк-Уайт. Русский сбор урожая. 1941.
图 267. 玛格丽特·伯克·怀特. 俄罗斯的收获. 1941.

Рис 268. Ивата Накаяма. Композиция (Обнаженная и стекло). 1935.
图 268. 岩田中山. 构图（人体与玻璃）.1935.

Рис 269. Нодзима Ясудзо. Без названия. 1931.
图 269. 野岛康三. 无题. 1931.

Рис 270. Николай А. П. Осенние заботы. 1930.
图 270. 尼古拉·亚历山大. 秋天的忧虑. 1930.

Рис 271. Лобовиков С. А. Жница. 1914-1916 гг.
图 271. 洛博维科夫·谢尔盖. 收割机. 1914-1916.

Рис 272. Лобовиков С. А. Чудесный вид.1910-е.
图 272. 洛博维科夫·谢尔盖. 美景. 1910s.

Рис 273. Гринберг А. Д. Портрет (Женщина со звездой). 1923.
图 273. 格林伯格·亚历山大. 肖像（带星光的女人）. 1923.

Рис 274. Гринберг А. Д. Этюд движения. Группа. 1928.
图 274. 格林伯格·亚历山大. 动作练习曲.小组. 1928.

Рис 275 Улитин В. И. Озеро Ковда. 1926–1927.
图 275. 乌利廷·瓦西里. 科夫达湖. 1926–1927.

Рис 276 Улитин В. И. Без названия. 1924.
图 276. 乌利廷·瓦西里. 无题. 1924.

Рис 277. Николай А. П. Лунная ночь. 1920.
图 277. 尼古拉·安德烈耶夫. 月夜. 1920.

Рис 278. Николай А. П. «В городском парке». 1930-е.
图 278. 尼古拉·安德烈耶夫. 城市公园. 1930s.

Рис 279. Лан Цзиншан. Возвращение в Умэнь.1933.
图 279. 郎静山. 吴门归卓. 1933.

Рис 280. Маргарет Бурк-Уайт. Крайслер-Билдинг. 1930.
图 280. 玛格丽特-伯克-怀特. 克莱斯勒大厦. 1930.

Рис 281. Родченко А. М. Двор ВХУТЕМАСа. 1927.
图 281. 罗德琴科·亚历山大. 呼捷玛斯庭院. 1927.

Рис 282. Родченко А. М. Угол дома. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925.
图 282. 罗德琴科·亚历山大. 房子一角. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

Рис 283. Игнатович Б. В. Новая архитектура. 1930-е.
图 283. 伊格纳托维奇·鲍里斯. 新建筑. 1930s.

Рис 284. Лан Цзиншан. Плот на золотых волнах. 1930.
图 284. 郎静山. 金波泛筏. 1930s.

Рис 285. Родченко А. М. Сбор на демонстрацию.1928.
图 285. 罗德琴科·亚历山大. 示威游行. 1928.

Рис 286. Родченко А. М. Из серии «Стекло и свет».1928.
图 286. 罗德琴科·亚历山大. 取自系列“玻璃与光”. 1928.

Рис 287. Родченко А. М. Кувшин. Из серии «Стекло и свет». 1928.
图 287. 罗德琴科·亚历山大. 取自系列“玻璃与光”. 1928.

Рис 288. Родченко А. М. Кувшин. Из серии «Стекло и свет». 1928.
图 288. 罗德琴科 • 亚历山大. 取自系列“玻璃与光”. 1928.

Рис 289. Лан Цзиншан. Птичий шум Шулина. 1965.
图 289. 郎静山. 疏林雀噪. 1965.

Рис 290. Ивата Накаяма. Таби Фукусуке. 1930.
图 290. 岩田中山. 福助足袋. 1930.

Рис 291. Джерри Уэлсман. Без названия. 1963.
图 291. 杰里-乌尔斯曼. 无题. 1963.

Рис 292. Джерри Уэлсман. Символическая мутация. 1961.
图 292. 杰里-乌尔斯曼. 符号变异. 1961.

Рис 293. Лан Цзиншан. Одинокая беседка в горах. 1962.
图 293. 郎静山. 孤亭绝嶂. 1962.

Рис 294. Ян Юнлян. Ночное путешествие II. 2020. Цифровое искусство.
图 294. 杨泳梁. 夜行 II. 2020. 数字艺术.

Рис 295. Обложка журнала «Маньчжурия». 1933, №1.
图 295.《满洲图》杂志封面.1933 年第 1 期.

Рис 296. Страница журнала «Маньчжурия». 1933, № 2 том 3.
图 296.《满洲图》杂志内页.1933 年第 2 期第 3 部.

Рис 297. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 5.
图 297. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 5 页.

Рис 298. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 11.
图 298. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 11 页.

Рис 299. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 17.
图 299. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 17 页.

Рис 300. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 37.

图 300. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 37 页.

Рис 301. Родченко А. М. Обложка первого издания стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии». 1927.
图 301. 罗德琴科 • 亚历山大. 诗集《与审计长谈诗歌》第一版封面. 1927.

Рис 302. Родченко А. М. Изадняя обложка первого издания стихотворения«Разговор с фининспектором о поэзии». 1927.
图 302. 罗德琴科 • 亚历山大. 诗集《与审计长谈诗歌》第一版封底. 1927.

Рис 303. Родченко А. М. Пространственный фотомонтаж с портретами А. Чичерина. 1924.
图 303. 罗德琴科 • 亚历山大. 带有齐切林肖像的空间蒙太奇照片.1924.

Рис 304. Родченко А. М. Фотоиллюстрация для издании «Самозвери» Третьякова С. М. 1926.
图 304. 罗德琴科 • 亚历山大. 为特列季亚科夫的出版物《纸兽游戏》绘制的图片说明. 1926.

Рис 305. Родченко А. М. Фотоиллюстрация для издании «Самозвери» Третьякова С. М. 1926.
图 305. 罗德琴科 • 亚历山大. 为特列季亚科夫的出版物《纸兽游戏》绘制的图片说明. 1926.

Рис 306. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 306. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

Рис 307. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 307. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

Рис 308. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 308. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

Рис 309. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 309. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

Рис 310. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 310. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

Рис 311. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 311. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

Рис 312. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.

图 312. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

Рис 313. Родченко А. М. Владимир Маяковский. 1924.

图 313. 罗德琴科 • 亚历山大. 弗拉基米尔 • 马雅可夫斯基. 1924.

Рис 314. Лан Цзиншан. Цветущие ветви издают приятный звук.1953.

图 314. 郎静山.花枝弄好音. 1953.

Рис 315. Лан Цзиншан. Дремота.1928.

图 315. 郎静山. 假寐. 1928.

Рис 316. Лан Цзиншан. Черпая воду на реке кумганом(версия 1933). 1933.

图 316. 郎静山. 抱瓮凝思(1933 版本). 1933.

Рис 317. Лан Цзиншан. Сижу и смотрю, как поднимаются облака. 1934.

图 317. 郎静山. 坐看云起. 1934.

Рис 318. Лан Цзиншан. Восход и закат. 1930-е.

图 318. 郎静山. 朝暾夕照. 1930s.

Рис 319. Лан Цзиншан. Изогнутый мостик разделяет воду на три части 1. Год неизвестен.

图 319. 郎静山. 桥曲三水春渠一. 年份不详.

Рис 320. Лан Цзиншан.Сосна и журавль – вечная весна. 1943.

图 320. 郎静山. 松鹤长春. 1943.

Рис 321. Лан Цзиншан. Весеннее дерево и величественные вершины.1934.

图 321. 郎静山. 春树奇峰. 1934.

Рис 322. Лан Цзиншан. Стрекоза изучает траву.1955.

图 322. 郎静山. 蜻蜓知绿草. 1955.

Рис 323. Лан Цзиншан. Портрет Чжан Дацяня. 1930-е.

图 323. 郎静山. 张大千像. 1930s.

Рис 324. Лан Цзиншан. Беспредельный универсум.1963.

图 324. 郎静山. 旷观大宇. 1963.

Рис 325. Лан Цзиншан. Мудрец в тени сосны. 1963.

图 325. 郎静山. 松荫高士. 1963.

Рис 326. Лан Цзиншан. Вечная душа сосны и журавля. Год неизвестен.

图 326. 郎静山. 松鹤万年心. 年份不详.

Рис 327. Лан Цзиншан. Три горные феи. 1990.

图 327. 郎静山. 三山仙子. 1990.

Рис 328. Лан Цзиншан. Пара друзей в тени сосны. 1967.

图 328. 郎静山. 松荫双侣. 1967.

Рис 329. Лан Цзиншан. Вечная весна в оленьем парке. 1957

图 329. 郎静山.鹿苑长春. 1957.



Рис 1. Левицкий С. Л. Групповой портрет русских художников. 1844.
图 1. 列维茨基 • 谢尔盖 • 洛维奇. 俄罗斯艺术家群像. 1844.



Рис 2. Бергамаско К. И. Мадаева и Усеншински. 1800-е.
图 2. 贝尔加马斯科 • 卡尔 • 伊万诺维奇. 马达耶娃与乌森辛斯基. 1800s.



Рис 3. Бергамаско К. И. Радина. 1800-е.

图 3. 贝尔加马斯科 • 卡尔 • 伊万诺维奇. 拉迪纳.1800s.



Рис 4. Бергамаско К. И. Радина, Фабр, Прихунова, Зайцева, Симская, Ланч, Гранкен. 1800-е .

图 4. 贝尔加马斯科 • 卡尔 • 伊万诺维奇. 拉迪纳、法布尔、普里胡诺娃、扎伊采娃、辛斯卡娅、伦奇、格兰肯. 1800s .



Рис 5. Thomas Child. Jade Belt Bridge.1870-е.

图 5. 托马斯 • 蔡尔德. 玉带桥. 1870s.



Рис 6. Феликс Беато. Магазин диковинок. 1870-е.

图 6. 费利克斯 • 贝托. 古玩店. 1870s.



Рис 7. Рейландер О. С. Два пути жизни. 1857.
图 7. 雷兰德·奥斯卡·古斯塔夫. 两种生活方式. 1857.



Рис 8. Ханна Хёх. Резать кухонным ножом Дада в последнюю эпоху веймарской культуры пивного живота Германии. 1919.
图 8. 汉娜·霍克. 用达达菜刀切除德国最后的魏玛啤酒肚文化纪元. 1919.



Рис 9. Клуцис Г. Г. Динамический город. Фотомонтаж. 1919

图 9. 克鲁西斯 • 古斯塔夫. 动态城市. 摄影蒙太奇. 1919

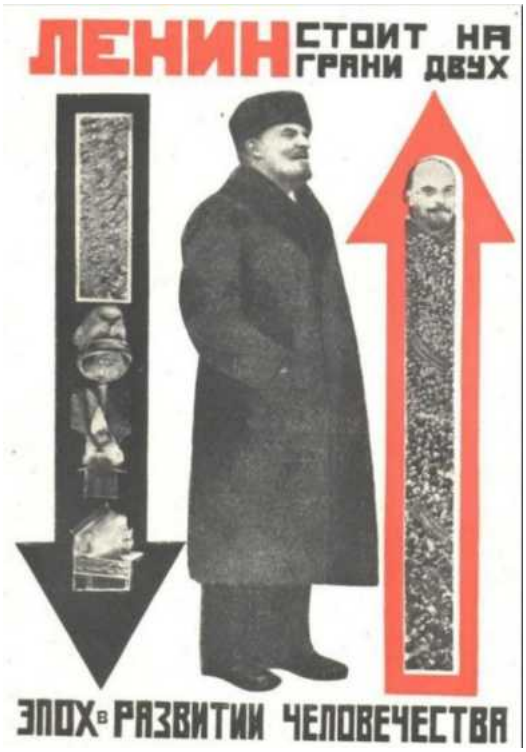


Рис 10. Клуцис Г. Г. «Ленин стоит на грани двух веков в развитии человечества». Лист из журнала «Молодая гвардия», 1924, № 2-3. 1924.

图 10. 克鲁西斯 • 古斯塔夫. “列宁站在人类发展两个世纪的边缘”. 摘自《青年卫士》杂志 1924 年第 2-3 期页面. 1924.

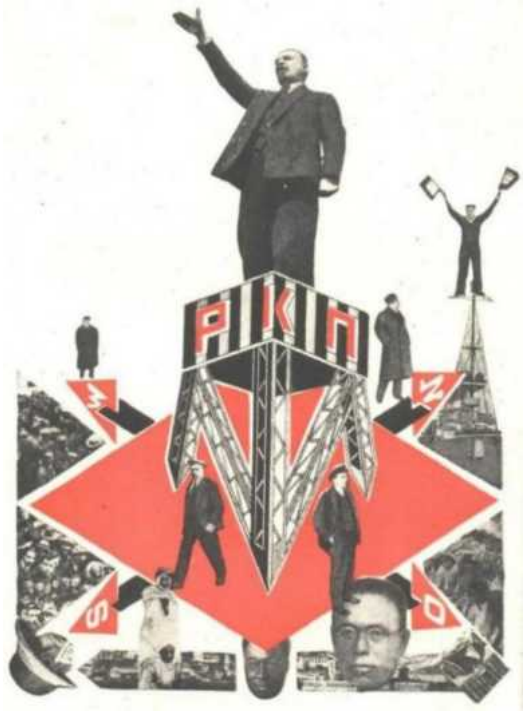


Рис 11. Клуцис Г.Г. «РКП». Лист из журнала «Молодая гвардия», 1924, № 2-3. 1924.
图 11. 克鲁西斯 • 古斯塔夫. “俄罗斯共产党”. 摘自《青年卫士》杂志 1924 年第 2-3 期页面. 1924.



Рис 12. Клуцис Г. Г. «Угнетенные народы мира - под знаменем Коминтерна». Лист из журнала «Молодая гвардия», 1924, № 2-3. 1924.
图 12. 克鲁西斯 • 古斯塔夫. “世界被压迫的人民——在共产国际的旗帜下”. 摘自《青年卫士》杂志 1924 年第 2-3 期页面. 1924.



Рис 13. Родченко А. М.　Обложка журнала «ЛЕФ», № 1. 1923 год.

图 13. 罗德琴科 • 亚历山大. 《列夫》杂志封面, 第 1 期. 1923.



Рис 14. Родченко А. М.　Обложка журнала «ЛЕФ» № 3. 1923 год.

图 14. 罗德琴科 • 亚历山大. 《列夫》杂志封面, 第 3 期. 1923.



Рис 15. Родченко А. М. Обложка журнала «ЛЕФ» № 2. 1924.

图 15. 罗德琴科 • 亚历山大. 《列夫》杂志封面, 第 2 期. 1924.



Рис 16. Родченко А. М. Обложка журнала Новый ЛЕФ №1 (1928)

图 16. 罗德琴科 • 亚历山大. 《新列夫》杂志封面, 1928 年第 1 期. 1928.

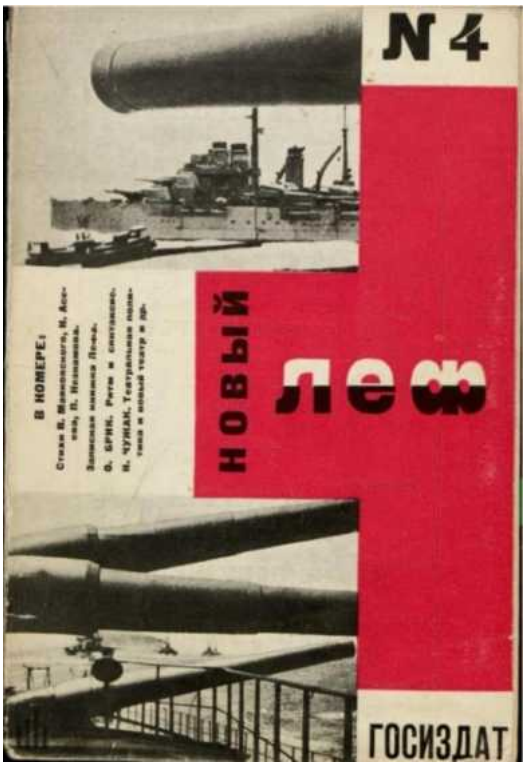


Рис 17. Родченко А. М. Обложка журнала Новый ЛЕФ №4 (1927)
图 17. 罗德琴科 • 亚历山大. 《新列夫》杂志封面, 1927 年第 4 期. 1927.



Рис 18. Родченко А. М. Обложка журнала Новый ЛЕФ №8 (1928)
图 18. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1928 年第 8 期. 1928.

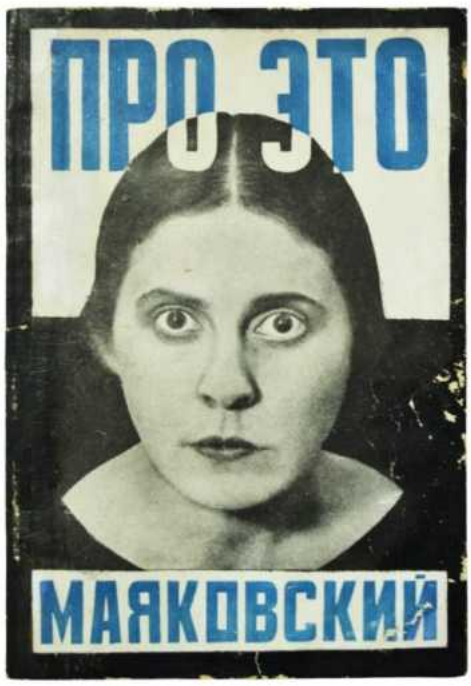


Рис 19. Родченко А. М. Обложка «Про это». 1923.
图 19. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》封面. 1923.



Рис 20. Родченко А. М. Иллюстрация «Про это». 1923.
图 20. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》插图. 1923.



Рис 21. Родченко А. М. Иллюстрация «Про это». 1923.
图 21. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》插图. 1923.



Рис 22. Родченко А. М. Иллюстрация «Про это». 1923.
图 22. 罗德琴科 • 亚历山大. 《关于它》插图. 1923.



Рис 23. Клуцис Г. Г. Из серии открыток Всесоюзной спартакиады.1928.
图 23. 克鲁西斯·古斯塔夫. 选自全联斯巴达克阅兵式系列明信片. 1928.



Рис 24. Клуцис Г. Г. Из серии открыток Всесоюзной спартакиады.1928.
图 24. 克鲁西斯·古斯塔夫. 选自全联斯巴达克阅兵式系列明信片. 1928.

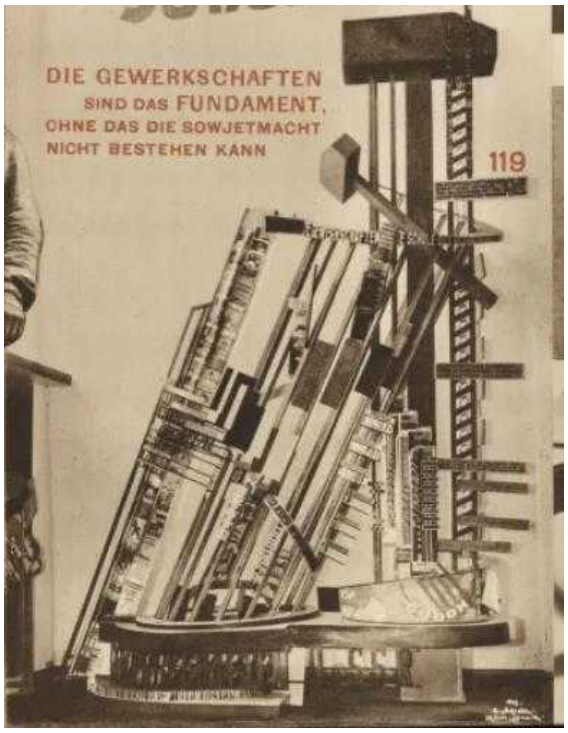


Рис 25. Международная выставка «Пресса» 1928 г. Кельн.
图 25. 1928 年科隆国际新闻展.



Рис 26. Международная выставка «Пресса» 1928 г. Кельн.
图 26. 1928 年科隆国际新闻展.



Рис 27. Часть каталога Международной выставки «Пресса» 1928 г. Кельн.
图 27. 1928 年科隆国际新闻展.



Рис 28. Родченко А. М. Лили Брик.1924.
图 28. 罗德琴科 • 亚历山大. 莉莉娅 • 布里克.1924.



Рис 29. Родченко А. М.　Плакат «Ленгиз книги по всем отраслям знания». 1925.

图 29. 罗德琴科 • 亚历山大. 海报 “Lengiz 关于所有知识分支的书籍”.1925.



Рис 30. Родченко А. М.　Рекламный плакат для ГУМа.1920-е.

图 30. 罗德琴科 • 亚历山大. 古姆的广告海报. 1920s.



Рис 31. Герман Биов. История города Гамбурга Гамбург. 1842.
图 31. 赫尔曼 • 比奥. 汉堡历史. 1842.



Рис 32. Родченко А. М. Угол дома. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 32. 罗德琴科 • 亚历山大. “米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.



Рис 33. Родченко А. М.　Пожарная лестница. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 33. 罗德琴科 • 亚历山大. 消防梯. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

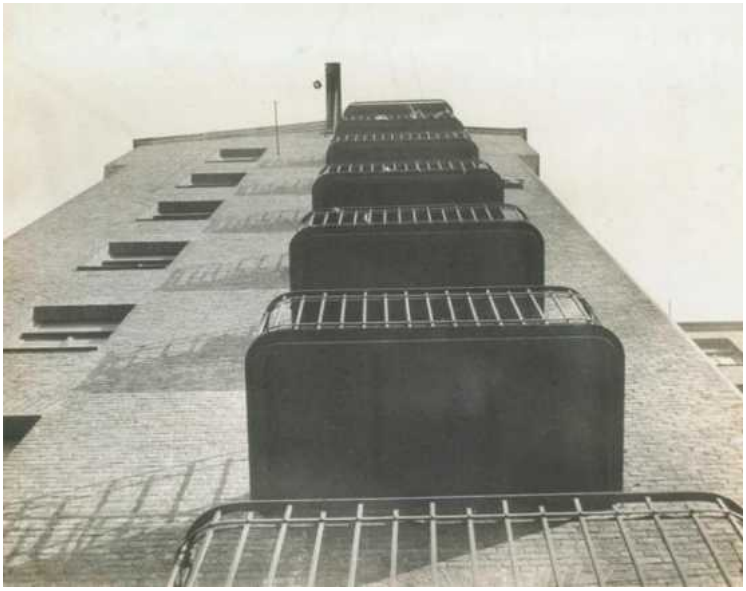


Рис 34. Родченко А. М. Балконы. Из серии «Дом на Мясницкой».1925.
图 34. 罗德琴科 • 亚历山大. 阳台. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.



Рис 35. Александр Родченко. Двор. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 35. 罗德琴科 • 亚历山大. 庭院. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.



Рис 36. Родченко А. М. Пожарная лестница. Из серии «Дом на Мясницкой».1925
图 36. 罗德琴科 • 亚历山大. 消防梯. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.



Рис 37. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Жена Филиппова разливает в тарелки обед в своей домашней кухне. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931

图 37. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特.菲利波夫的妻子在厨房盛午餐. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 38. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. «Н. Ф. Филиппов за работой у своего станка на заводе Красный пролетарий». Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931

图 38. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特.菲利波夫在红色无产阶级工厂的机器前工作. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 39. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. «Варя Филиппова с друзьями на прогулке». Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931

图 39. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 瓦莉娅 • 菲利波娃与朋友散步. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

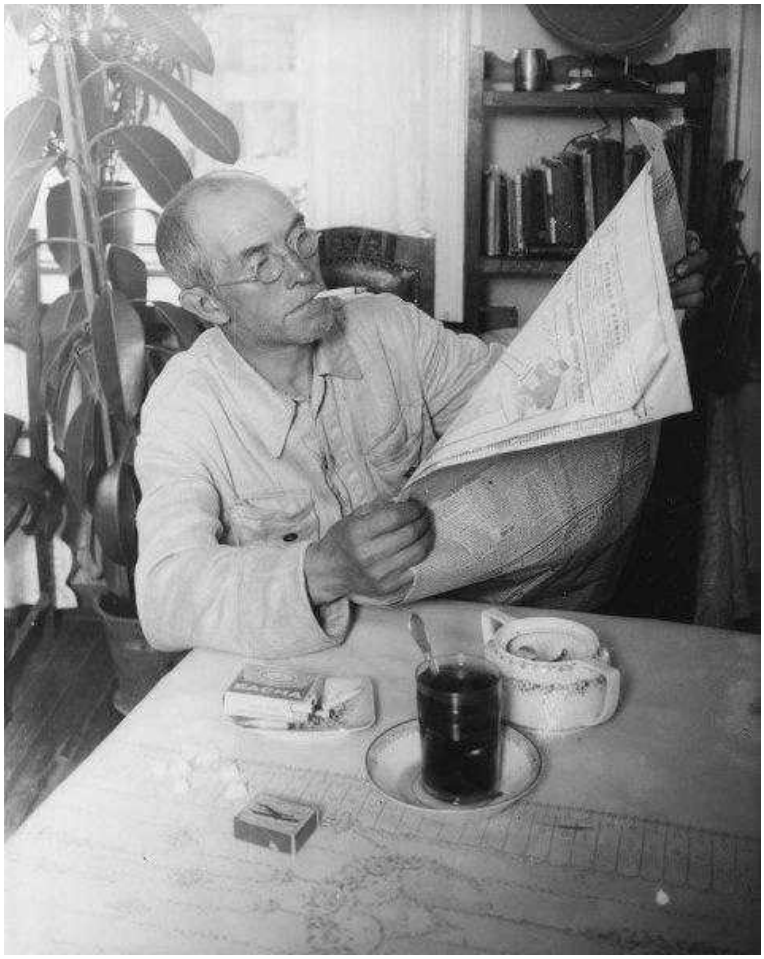


Рис 40. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. «Н. Ф. Филиппов в комнате за чтением газеты». Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931

图 40. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 菲利波夫在房间里看报纸. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 41. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 41. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 42. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931.
图 42. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

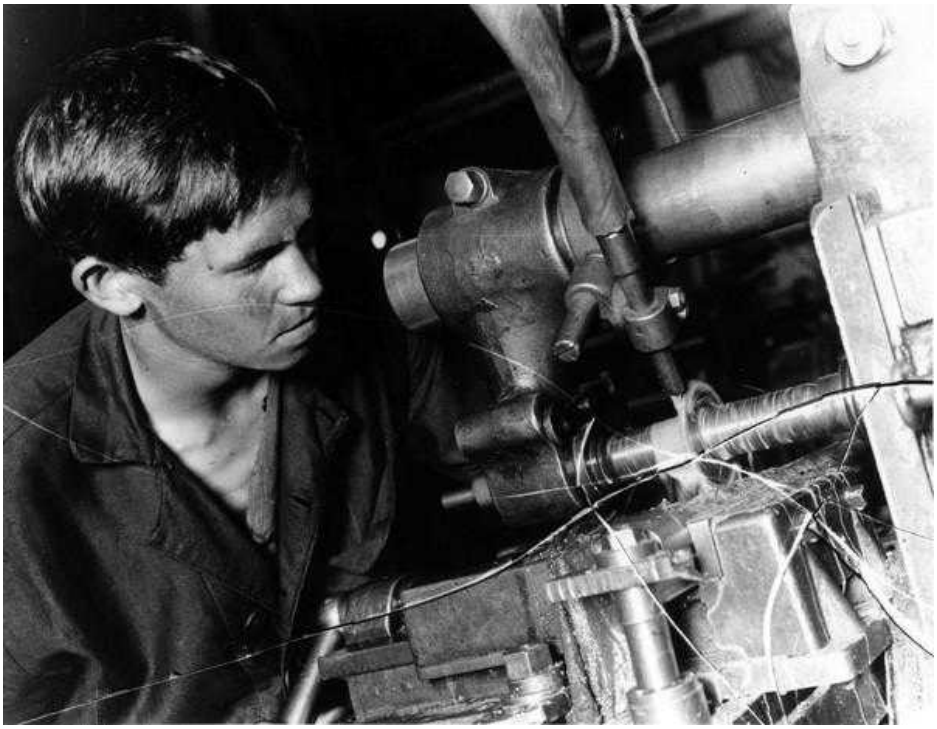


Рис 43. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 43. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 44. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 44. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 45. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931.
图 45. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 46. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931
图 46. 阿尔佩尔特, 图列斯, 沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.

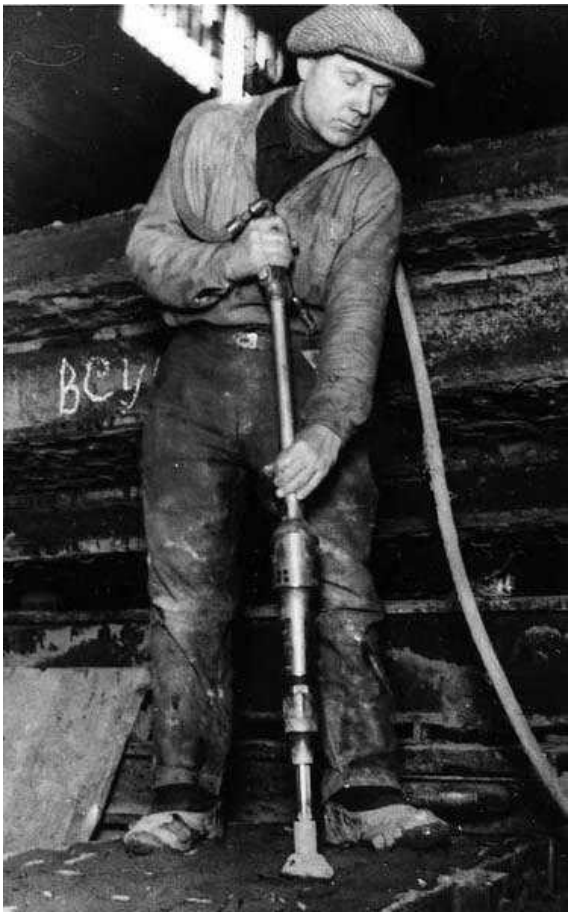


Рис 47. Альперт М. В. , Тулес С.И., Шайхет А. С. Из серии «24 часа из жизни семьи Филипповых».1931.

图

47. 阿尔佩尔特，图列斯，沙伊赫特. 选自《菲利波夫一家的 24 小时》系列. 1931.



Рис 48. Игнатович Б. В. Контролёр, фабрика «Динамо», Москва, 1930

图 48. 鲍里斯 • 伊格纳托维奇. 控制器，发电厂. 莫斯科.1930.



Рис 49. Игнатович Б. В. Вид на Исаакиевский собор. 1933.
图 49. 鲍里斯 • 伊格纳托维奇. 圣以撒大教堂景观. 1933.



Рис 50. Игнатович О. В. Старт. 1930-е.
图 50. 奥尔加 • 伊格纳托维奇. 开始. 1930s.



Рис 51. Обложка журнала «СССР на стройке», 1938 №4

图 51. 《建设苏联》杂志封面，1938 年第 4 期.



Рис 52. Лисицкий Л. Э. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1933, №9. Страница

图 52. 埃尔 • 利西兹基.《建设苏联》杂志页面，1933 年第 9 期.



Рис 53. Родченко А. М. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1933, №12. Страница.
图 53. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》摄影蒙太奇, 1933 第 12 期.



Рис 54. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №1.
图 54. 德内卡 • 亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 1 期.



Рис 55. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №2.
图 55. 德内卡・亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 2 期.



Рис 56. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №3.
图 56. 德内卡・亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 3 期.



Рис 57. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №4.
图 57. 德内卡 • 亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 4 期.



Рис 58. Дейнека А.А. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №5.
图 58. 德内卡 • 亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 5 期.



Рис 59. Родченко А.М. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №6.
图 59. 罗德琴科 • 亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 6 期.

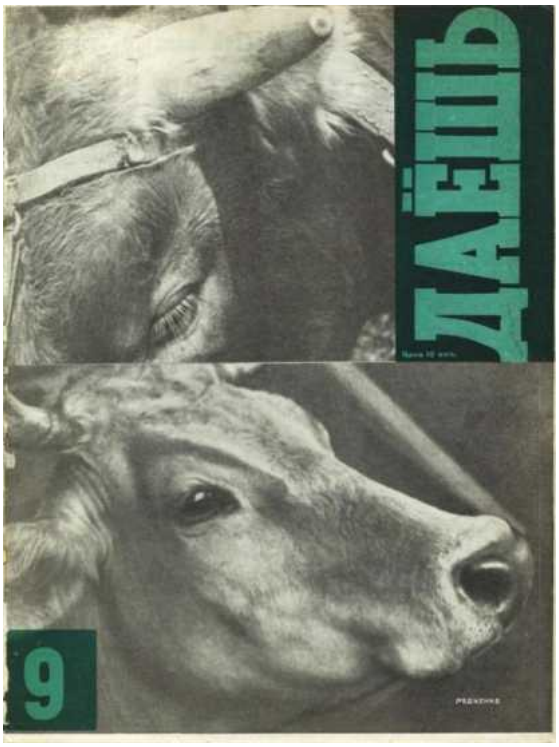


Рис 60. Родченко А.М. Обложка журнала «Даёшь!», 1929, №9.
图 60. 罗德琴科 • 亚历山大. 《Dayesh!》封面, 1929 年第 9 期.

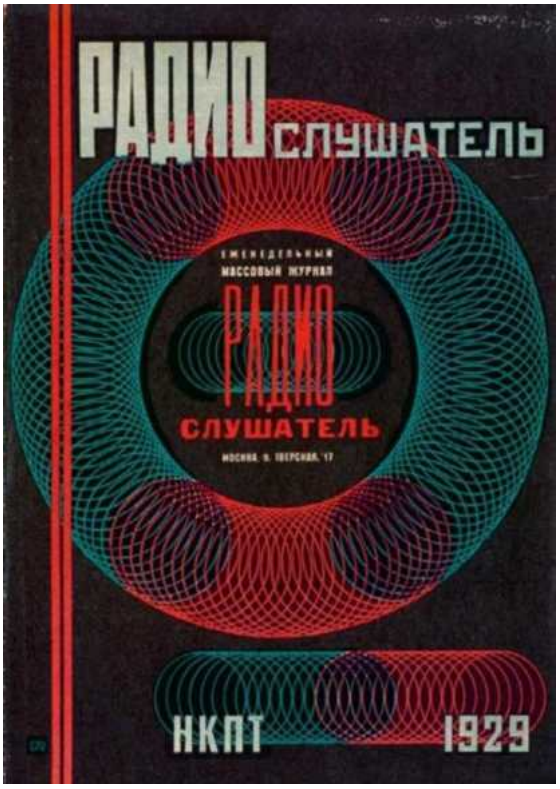


Рис 61. Родченко А.М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929.

图 61. 罗德琴科 • 亚历山大. 《广播听众》封面, 1929.

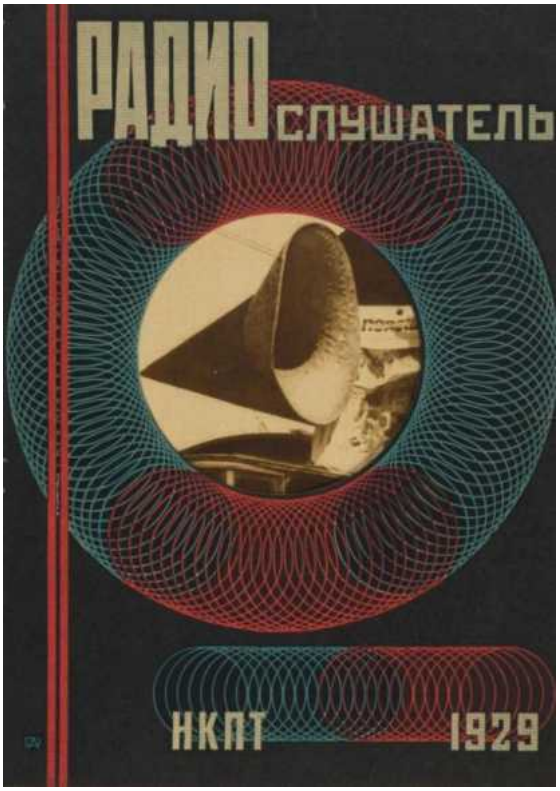


Рис 62. Родченко А. М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929.

图 62. 罗德琴科 • 亚历山大. 《广播听众》封面, 1929.

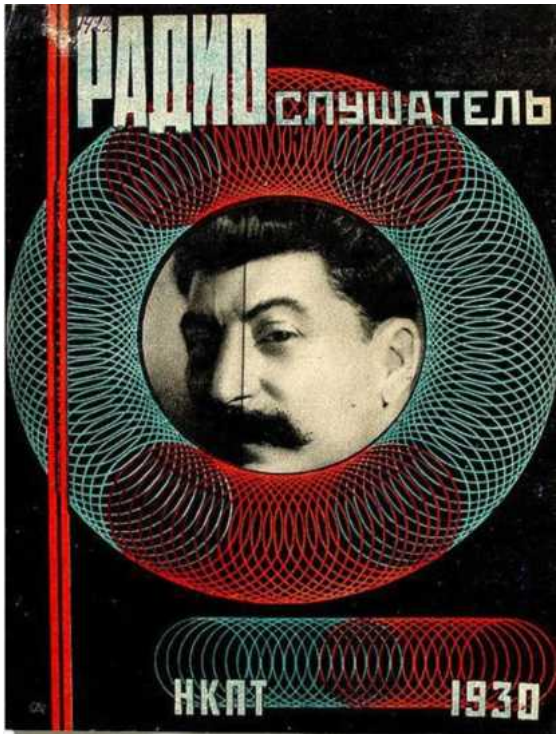


Рис 63. Родченко А. М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929.
图 63. 罗德琴科 • 亚历山大. 《广播听众》封面, 1929.

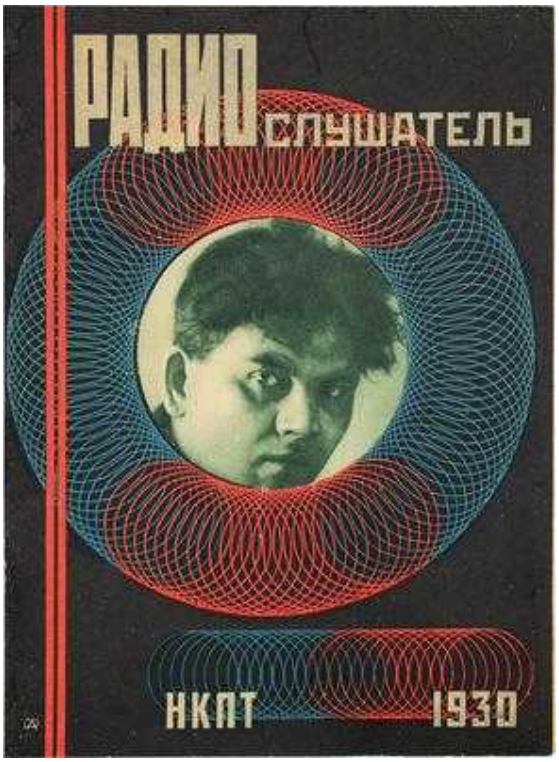


Рис 64. Родченко А. М. Обложка журнала «Радиослушатель», 1929, № 10 (78).
图 64. 罗德琴科 • 亚历山大. 《广播听众》封面, 1929 年第 10 期（78）.

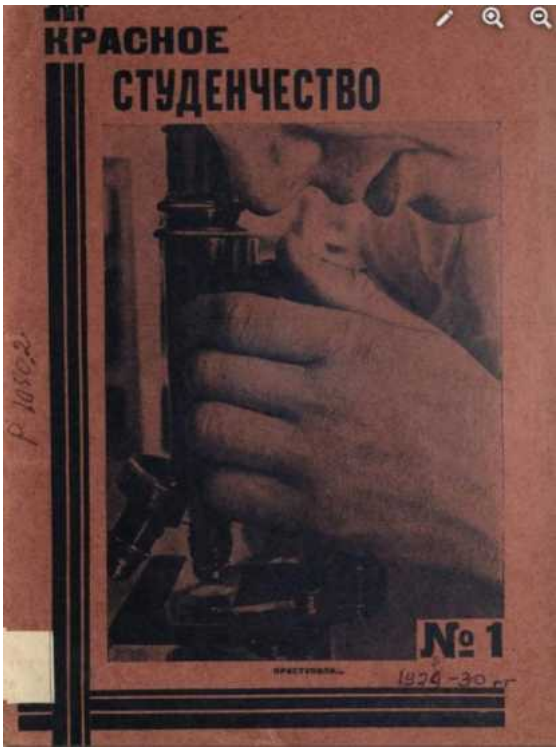


Рис 65. Обложка журнала «Красное студенчество», 1929-1930, № 1.

图 65.《红色学生》封面, 1929-1930, 第一期.



Рис 66. Журнал «Красное студенчество», 1930, № 4. Страница 27.

图 66. 杂志《红色学生》, 1930, 第 4 期. 27 页.

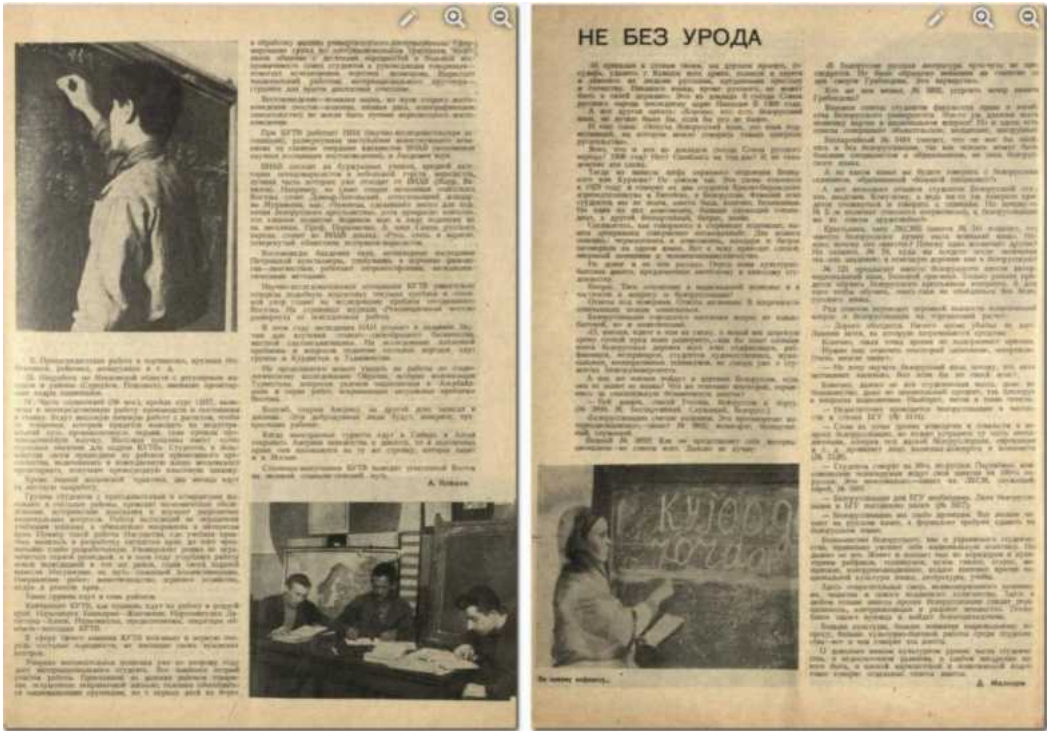


Рис 67. Журнал «Красное студенчество», 1930, № 15. Страница 11-12.

图 67. 杂志《红色学生》, 1930, 第 15 期. 11-12 页.



Рис 68. Журнал «СССР на стройке», 1930, №1. Страница10-11.

图 68. 杂志《苏联建设》, 1930, 第 1 期. 10-11 页.



Рис 69. Журнал «СССР на стройке», 1930, №1. Страница12.
图 69. 杂志《苏联建设》, 1930, 第 1 期. 12 页.



Рис 70. Журнал «СССР на стройке», 1930, №1. Страница16.
图 70. 杂志《苏联建设》, 1930, 第 1 期. 16 页.

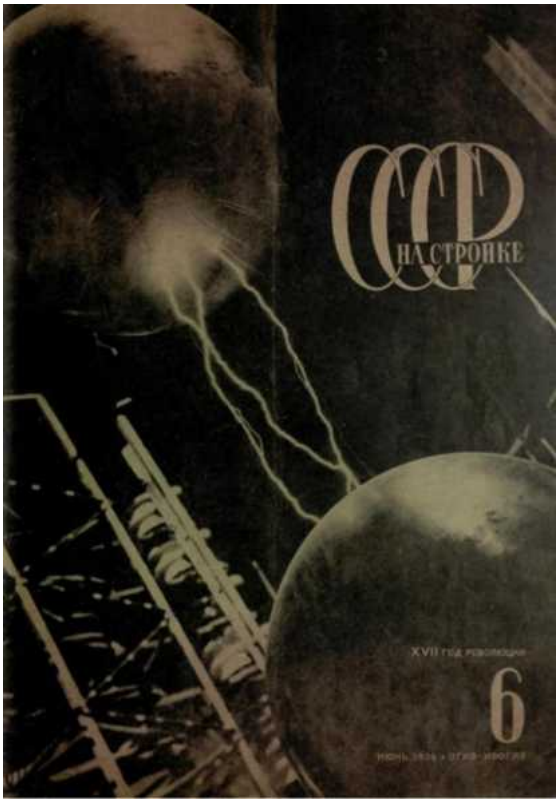


Рис 71. Обложка журнала «СССР на стройке», 1934 №6

图 71. 杂志《苏联建设》, 1934 年第 6 期.



Рис 72. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.

图 72. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.



Рис 73. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.
图 73. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.



Рис 74. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.
图 74. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.



Рис 75. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.
图 75. 杂志《苏联建设》的摄影蒙太奇, 1934 年第 6 期.内页.



Рис 76. Яков Халип. На Северном полюсе. 1930-е.
图 76. 雅科夫·哈利普. 在北极. 1930s.

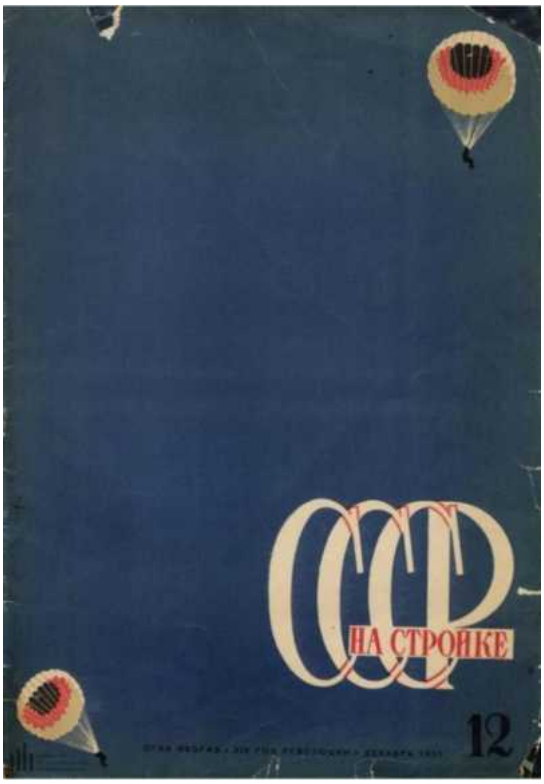


Рис 77. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Обложка журнала «СССР на стройке», 1935, №12
图 77. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.

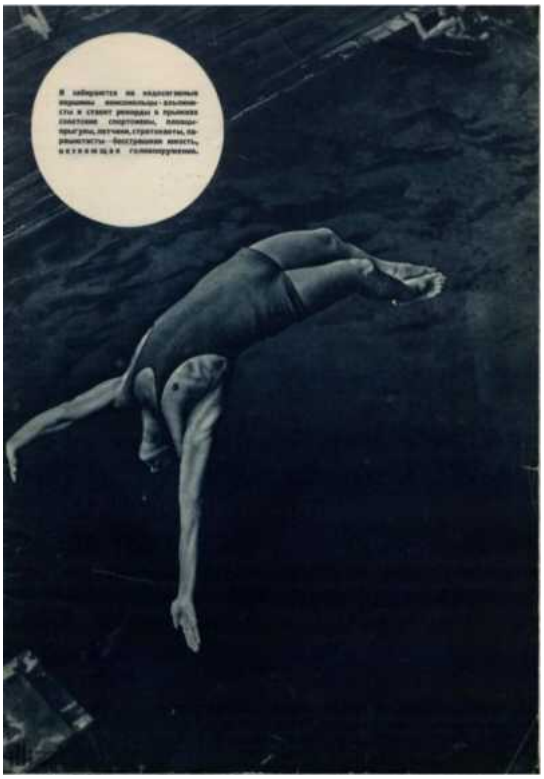


Рис 78. Родченко А. М.　фотография для журнала «СССР на стройке», 1935, №12, Страница.
图 78. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1935 年第 12 期.内页.



Рис 79. Родченко А. М.　фотографии для журнала «СССР на стройке», 1935, №12, Страница.

图 79. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1935 年第 12 期.内页.



Рис 80. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Страница журнала «СССР на стройке», 1935, №12.

图 80. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1935 年第 12 期.内页.



Рис 81. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке», 1934, №6. Страница.

图 81. 罗德琴科 • 亚历山大. 杂志《苏联建设》照片. 1934 年第 6 期.内页.



Рис 82. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.

图 82. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.



Рис 83. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.
图 83. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.



Рис 84. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.
图 84. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.

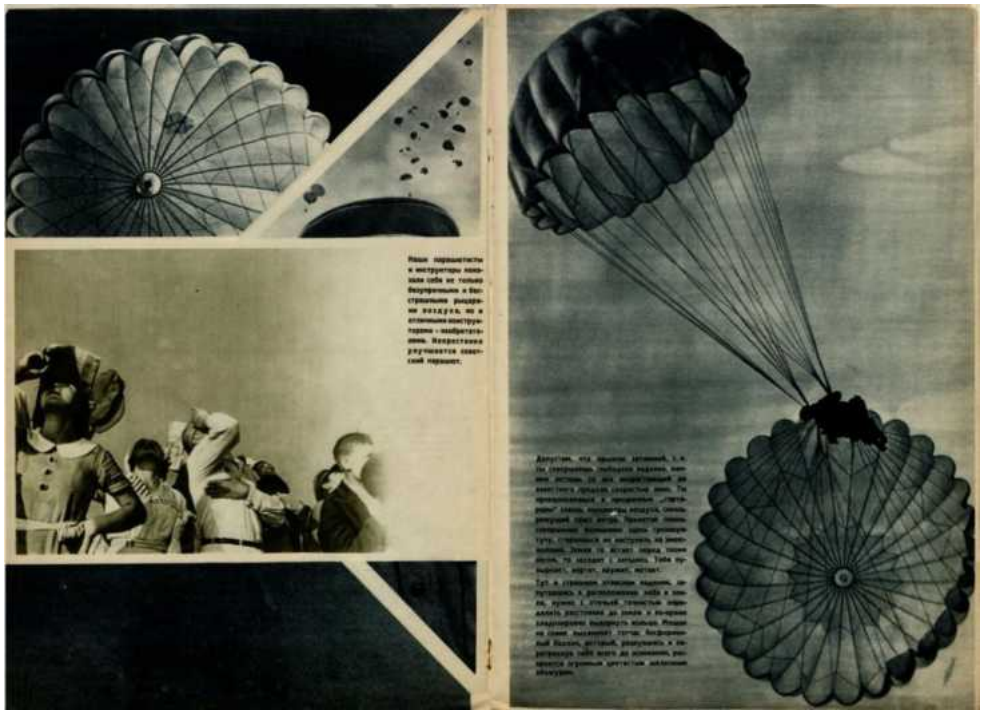


Рис 85. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Журнал «СССР на стройке». 1935, №12. Разворот из журнала.
图 85. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 杂志《苏联建设》封面. 1935 年第 12 期.



Рис 86. Чэнь Ваньли. Поднимается ветер. 1924.
图 86. 陈万里. 大风起兮. 1924.



Рис 87. Лю Баньнун. Дорога в темноту. 1927. Оригинал хранится в Цзяньиньском музее.
图 87. 刘半农. 到幽玄之路. 1927. 原作藏于江阴博物馆.



Рис 88. Лю Баньнун. Окраины. 1927.
图 88. 刘半农.郊外. 1927.



Рис 89. Лан Цзиншан (фотография), Чэнь Ваньли (надпись). Состязание лошадей. 1928.
图 89. 郎静山（照片）、陈万里（题词）试马. 1928.

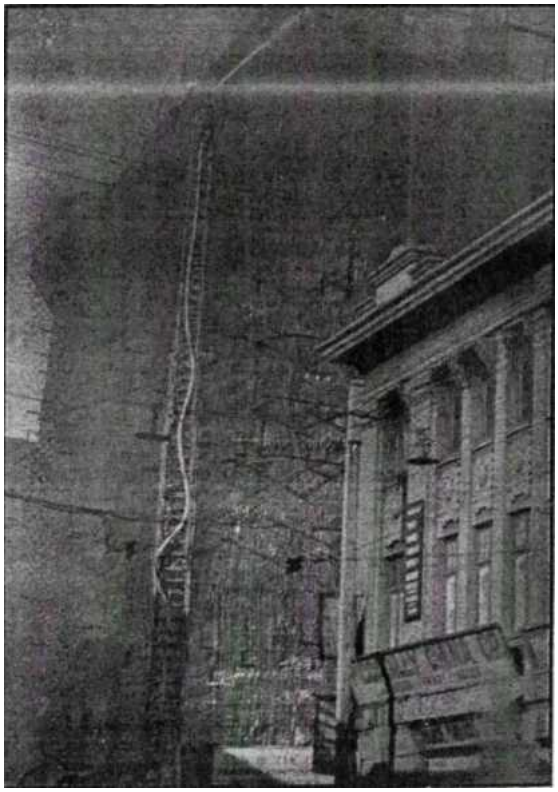


Рис 90. Лу Чжэньчжи. Храбрый. фотография для журнала «Китайский журнал фотографии» 1931, №1.
图 90. 陆祯芝.为《中国摄影画报》杂志拍摄的照片.1931 年第 1 期.



Рис 91. Лу Чжэньчжи. Куклы. фотография для журнала «Китайский журнал фотографии» 1934, №9.
图 91. 陆祯芝. 玩偶. 为《中国摄影画报》杂志拍摄的照片 1934 年第 9 期.



Рис 92. Шуй Сянъюня. Жить собственным трудом. 1937.
图 92. 水祥云.自食其力. 1937.

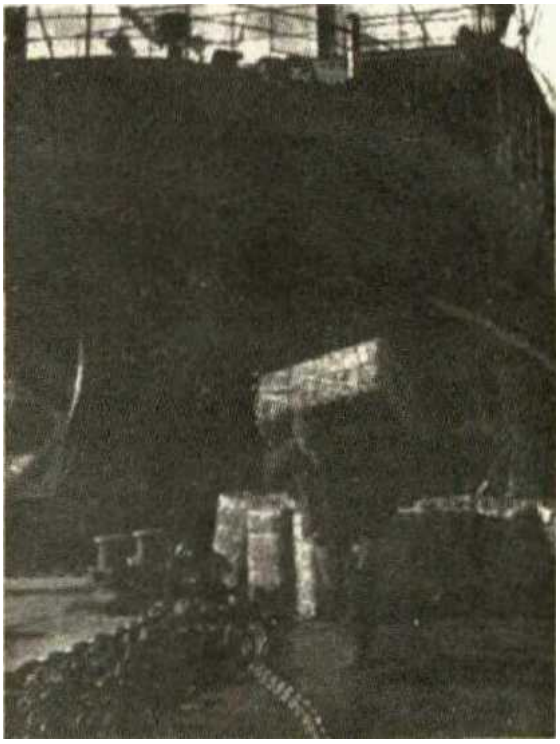


Рис 93. Цзи Хэмина. Тяжелая ноша. 1934.
图 93. 计鹤鸣. 重负. 1934.

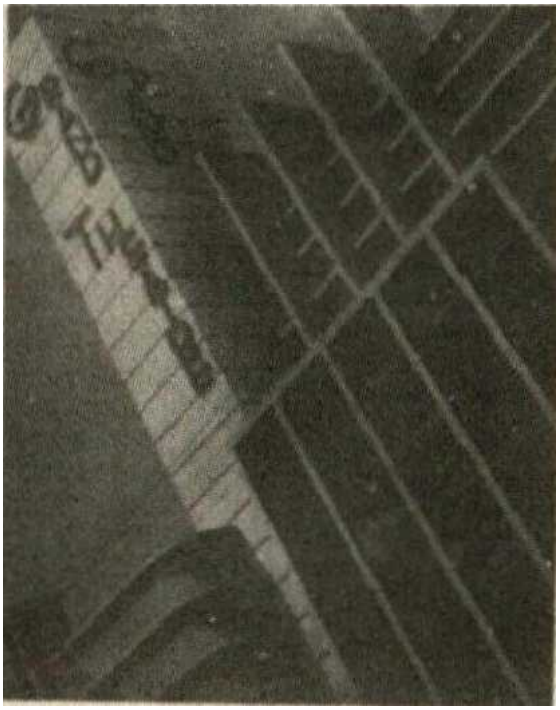


Рис 94. Ао Энхон. Линия. 1934.
图 94. 敖恩洪. 线. 1934.



Рис 95. Цзинь Шишэн. Автопортрет. 1930-е.
图 95. 金石声. 自画像. 1930s.

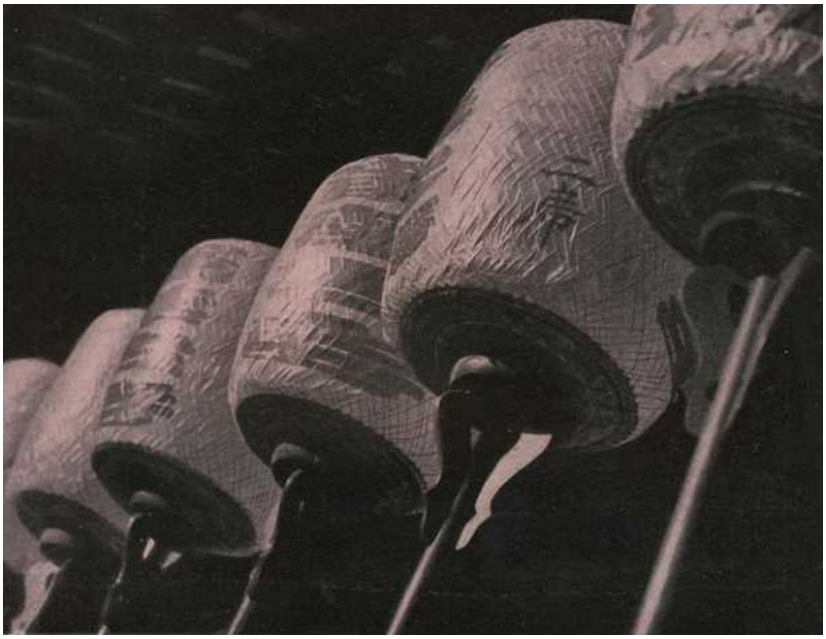


Рис 96. Лан Цзиншан. Фонарях. 1930-е.
图 96. 郎静山.光明. 1930s.

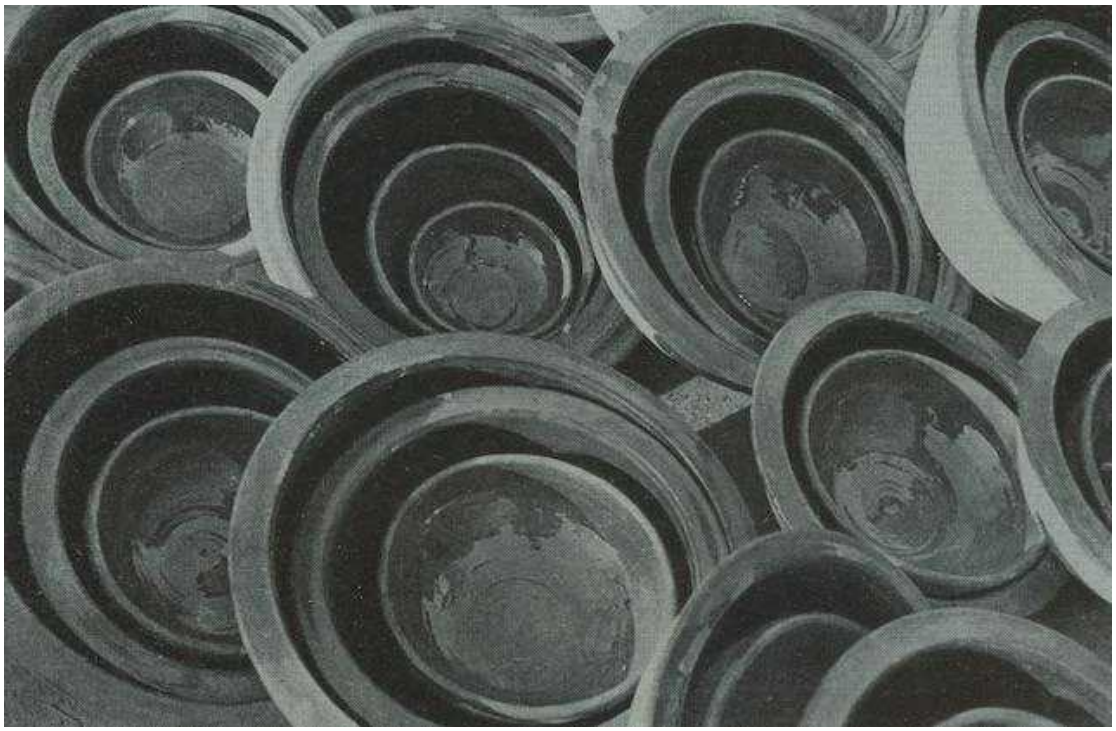


Рис 97. Чэн Чжаоминя. Диске. 1930-е.
图 97. 程肇民. 盘. 1930s.



Рис 98. У Чжунсин. Возвращение к стаду. 1926.
图 98. 吴中行. 归牧. 1926.



Рис 99. У Чжунсин. Утреннее пастбище возле башни Пен. 1920-е.
图 99. 吴中行. 笔塔晨牧. 1920s.



Рис 100. У Чжунсин. Возвращение на пастбище под весенним дождем. 1920-е.
图 100. 吴中行.春雨归牧. 1920s.



Рис 101. У Чжунсин. Чэньцзи. 1930-е.
图 101. 吴中兴. 晨汲. 1930s.



Рис 102. У Чжунсин. Юаньцзы под луной. 1930-е.
图 102. 吴中行. 圆资替月. 1930s.



Рис 103. Лан Цзиншан. Холодный ветер и лунный свет. 1934.
图 103. 郎静山.寒风岚光. 1934.



Рис 104. Лан Цзиншан. Тепло весенних вод. 1938.
图 104. 郎静山. 春江水暖. 1938.



Рис 105. Жэнь Бо НянЬ. Весенние воды. 1884. Акварель.
图 105. 任伯年. 春江水暖图. 1884. 水彩.



Рис 106. Чжан Дацянь. Сосна у дороги на перевал Цзиньлок. 1930-е.
图 106. 张大千. 金锁关道旁一棵松. 1930s.



Рис 107. Чэнь Фулий. Сосны. 1978.
图 107. 陈复礼. 苍松. 1978.



Рис 108. Реклама фотопленок Agfa. Из журнала «Иллюстрированная газета». Год неизвестен.
图 108. 爱克发摄影胶片广告. 选自杂志《摄影画报》. 年份不详.



Рис 109. Реклама фотопленок Agfa. Из журнала «Иллюстрированная газета». Год неизвестен.
图 109. 爱克发摄影胶片广告. 选自杂志《摄影画报》. 年份不详.



Рис 110. Реклама фотопленок Agfa. Из журнала «Иллюстрированная газета». Год неизвестен.
图 110. 爱克发摄影胶片广告. 选自杂志《摄影画报》. 年份不详.

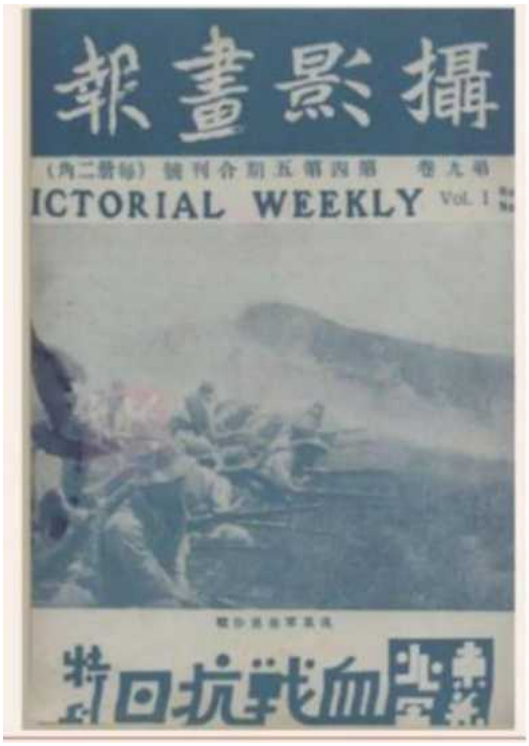


Рис 111. Из журнала «Иллюстрированная газета»- «Специального выпуска об антияпонской войне в Жехэ»Том IX, выпуски 4-5 объединены. 1933.

图 111. 摄影画报之《热河抗日大战特刊》第九卷 4-5 期合刊. 1933.



Рис 112. Реклама кинофильма «кот и скрипка фильм». «Ежедневная газета провинции Юньнань». 1935, №8.

图 112. 电影《仙侣情歌》广告.《云南民国日报》1935 年 8 月第 8 版.



Рис 113. Реклама кинофильма «Тайны музея восковых фигур».«Ежедневная газета провинции Юньнань». Октябрь, №1.

图 113. 电影《蜡像陈列所的秘密》广告.《云南民国日报》1935 年 10 月第 1 版.



Рис 114. Лю Баньнун. Перед бурей. 1928.

图 114. 刘半农. 山雨欲来风满楼. 1928.



Рис 115. Лю Баньнун. Вместе к свету. 1928.
图 115. 刘半农. 齐向光明中去. 1928.



Рис 116. Лю Баньнун. На воле. 1920-е.
图 116. 刘半农. 在野. 1920s.



Рис 117. Лао Яньжо. Ветер и снег на плечах. 1928.
图 117. 老焱若. 一肩风雪. 1928.



Рис 118. Лю и Сиань. Брошенная женщина.1934.
图 118. 刘与宪. 弃妇.1934.



Рис 119. Чжун Буцин. Два беженца. 1933
图 119. 钟步青. 两个难民. 1933.



Рис 120. Ша Фэй. В память о господине Лу Сине. 1936.
图 120. 沙飞. 纪念鲁迅先生. 1936.

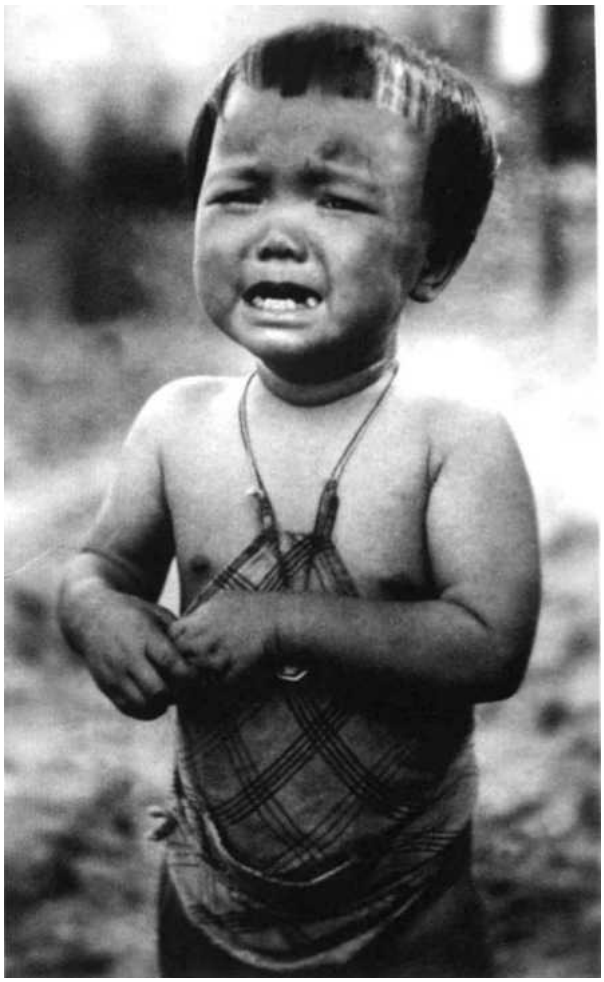


Рис 121. Ша Фэй. Мой ребенок плачет без остановки. 1935-1937.
图 121. Ша Фэй. 沙飞. 我家宝宝哭不歇. 1935-1937.



Рис 122. Ша Фэй. Милый ребенок. 1935-1937.
图 122. 沙飞. 胖如冬瓜白如雪. 1935-1937.



Рис 123. Ша Фэй. Большинство китайских детей все еще голодают. 1935-1937.
图 123. 沙飞. 中国大部分儿童还饿着. 1935-1937.



Рис 124. Ша Фэй. Тяжелый труд. 1935-1937.
图 124. 沙飞. 辛苦为谁忙. 1935-1937.



Рис 125. Ша Фэй. Передвижная уличная выставка репортажных фотографий о Битва ста полков. 1940.
图 125. 沙飞. 百团大战新闻照片街头流动展. 1940 年.



Рис 126. Георгий Белащенко. Вий. 1897.
图 126. 格奥尔基·别拉先科. 维伊. 1897.



Рис 127. Родченко А. М. В ресторане. 1910.
图 127. 罗德琴科 • 亚历山大. 在餐厅. 1910.



Рис 128. Родченко А. М. Композиция с фигурой. 1913.
图 128. 罗德琴科 • 亚历山大. 人物构图. 1913.



Рис 129. Родченко А. М. Костюмы к пьесе О.Уальда Герцогиня Падуанская. 1914. Горожане Оригинал в МЛК ГМИИ им. А.С. Пушкина.

图 129. 罗德琴科 • 亚历山大. 王尔德话剧《巴杜亚公爵夫人》服装. 1914. 普希金国家美术博物馆收藏.



Рис 130. Родченко А. М. Из серии костюмов к пьесе О.Уайльда «Герцогиня Падуанская». 1914

图 130. 罗德琴科 • 亚历山大. 王尔德话剧《巴杜亚公爵夫人》服装. 1914.



Рис 131. Родченко А. М. Из серии костюмов к пьесе О.Уайльда «Герцогиня Падуанская». 1914
图 131. 罗德琴科 • 亚历山大. 王尔德话剧《巴杜亚公爵夫人》服装. 1914.



Рис 132. Родченко А. М. Соперники. 1912.
图 132. 罗德琴科 • 亚历山大. 对手. 1912.



Рис 133. Родченко А. М. Карнавал. 1913
图 133. 罗德琴科 • 亚历山大. 狂欢节. 1913.



Рис 134. Родченко А. М. Девушка с цветком. 1915- 1916. Собрание ГМИИ РТ.
图 134. 罗德琴科 • 亚历山大. 带花的女孩. 1915- 1916. 国家美术博物馆收藏.



Рис 135. Родченко А. М. Две фигуры, 1916. масло, 84x70.
图 135. 罗德琴科 • 亚历山大. 双人像. 1916. 油画，84x70.



Рис 136. Родченко А. М. Танцовщица.1915.
图 136. 罗德琴科 • 亚历山大. 舞者. 1915.



Рис 137. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.
图 137. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.

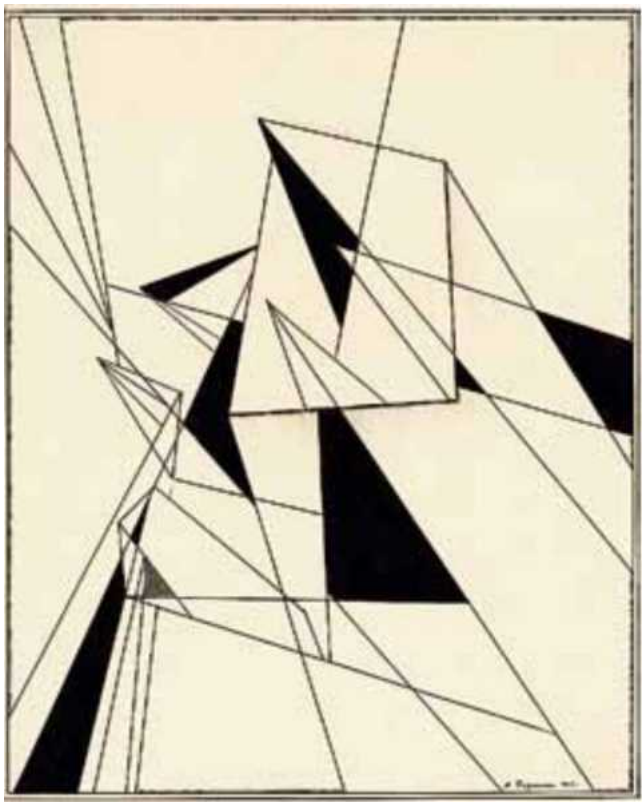


Рис 138. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.
图 138. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.

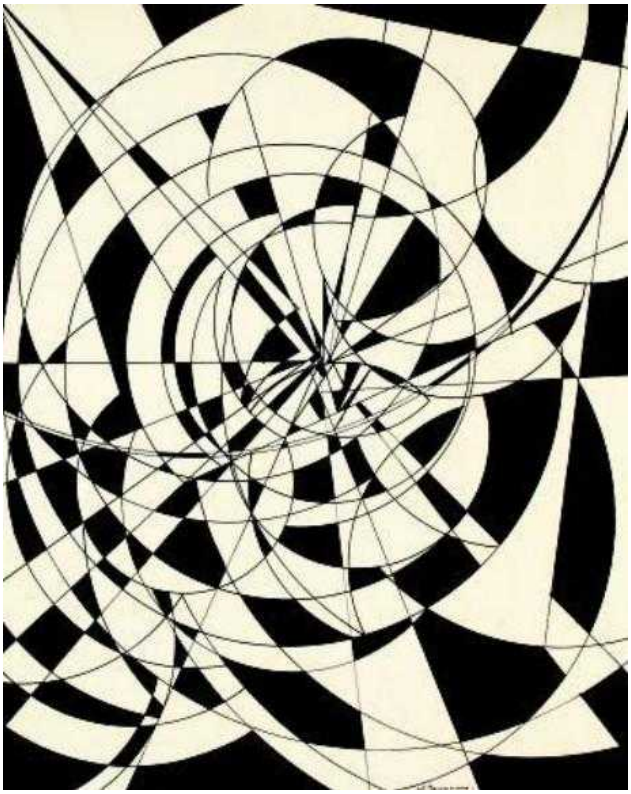


Рис 139. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.

图 139. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.



Рис 140. Родченко А. М. Линейно-циркульные композиции. 1915.

图 140. 罗德琴科 • 亚历山大. 线性-圆形构图. 1915.

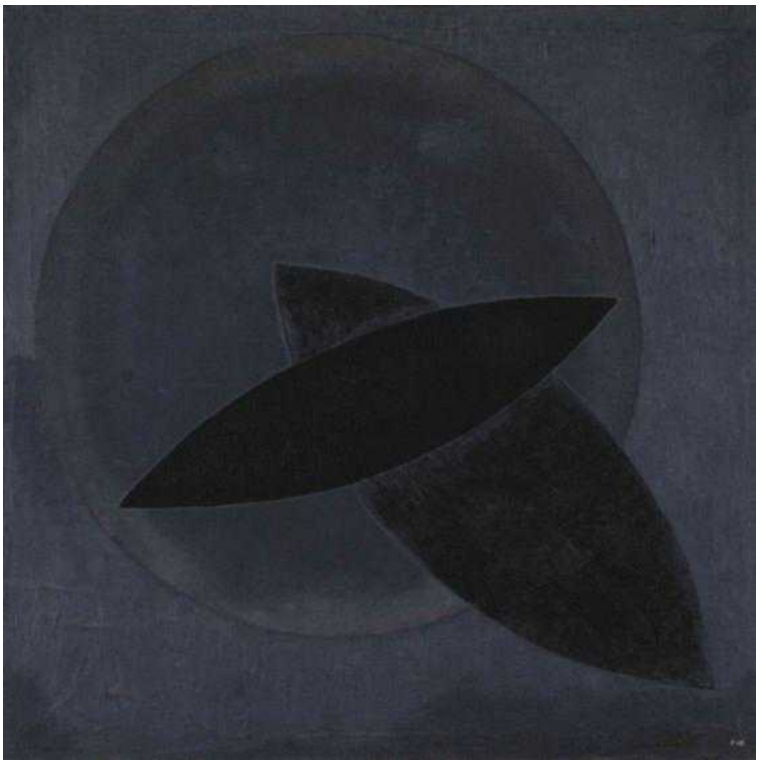


Рис 141. Родченко А. М. Черное на черном. 1918.
图 142. 罗德琴科 • 亚历山大. 黑上黑. 1918.

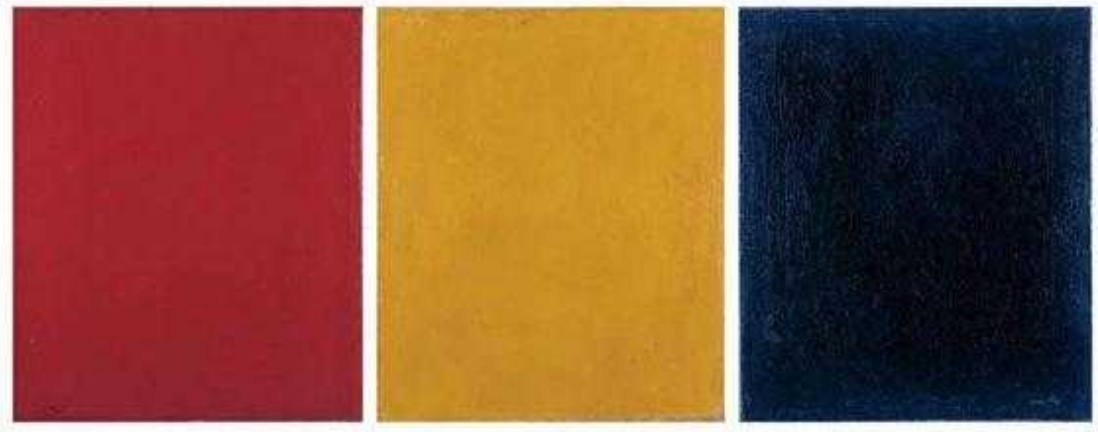


Рис 142. Родченко А. М. Гладкий цвет. 1921.
图 142. 罗德琴科 • 亚历山大. 纯色. 1921.



Рис 143. Родченко А. М. Модель лампы.Реконструкция по проекту. 1921 года

图 143. 罗德琴科 • 亚历山大. 灯的模型.根据项目重建. 1921.



Рис 144. Родченко А. М. Стоящая (белая беспредметная скульптура). (№ 6). Из серии «Складывающиеся и разбирающиеся». 1918. Фанера. Реконструкция А.Н.Лаврентьева. 1974–1990. Музей личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина

图 144. 罗德琴科 • 亚历山大. 站立（白色非具象雕塑）. (6 号). 选自 “折叠与分解”系列. 1918. 胶合板. 由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1974-1990. 普希金国家美术博物馆



Рис 145. Родченко А. М. Стоящая (белая беспредметная скульптура). (№ 5). Из серии «Складывающиеся и разбирающиеся». 1918. Фанера. Реконструкция А.Н.Лаврентьева. 1974–1990. Музей личных коллекций ГМИИ им. А.С.Пушкина

图 145. 罗德琴科 • 亚历山大. 站立（白色非具象雕塑）. (6 号). 选自 “折叠与分解”系列. 1918. 胶合板. 由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1974-1990. 普希金国家美术博物馆

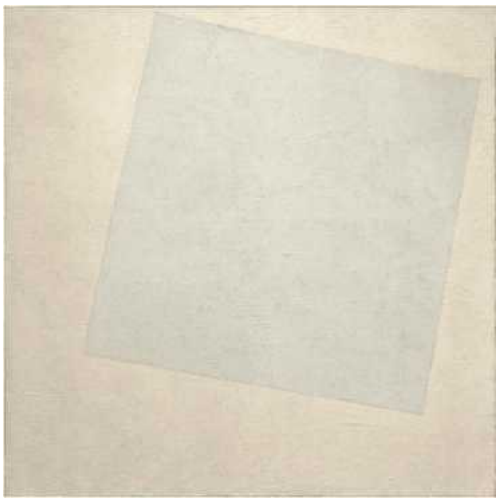


Рис 146. Малевич К. С. Белое на белом. 1918.

图 146. 马列维奇 • 卡其米尔. 白上白. 1918.

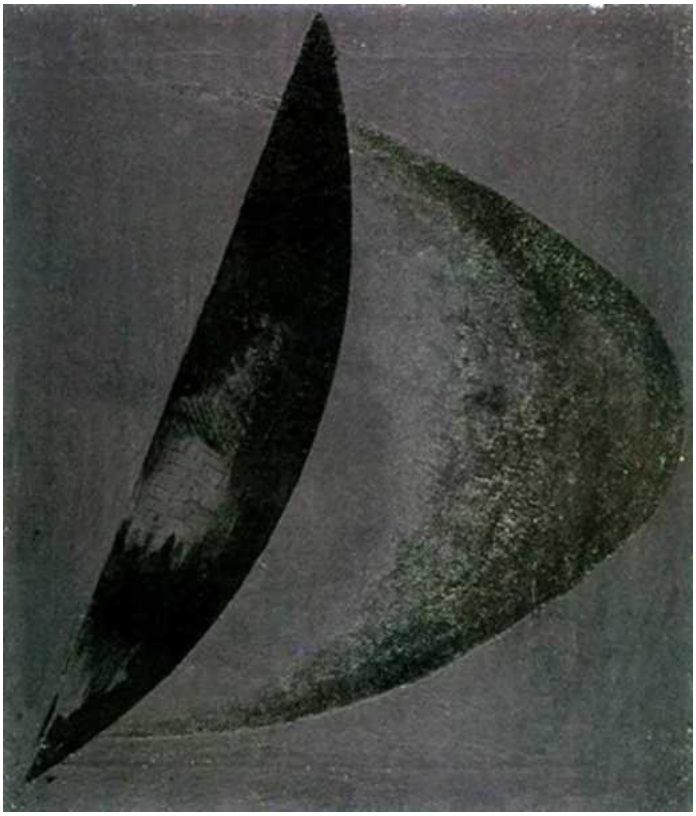


Рис 147. Родченко А. М. Черное на черном. 1918.
图 147. 罗德琴科 • 亚历山大. 黑上黑. 1918.



Рис 148. Родченко А. М. Черное на черном.1918.
图 148. 罗德琴科 • 亚历山大. 黑上黑. 1918.



Рис 149. Родченко А. М. Конструкция на желтом.1919
图 149. 罗德琴科 • 亚历山大. 黄色背景上的构成. 1919



Рис 150. Зал с работами Родченко (левая стена) на 19-й государственной выставке
图 150. 第 19 届国家展览会上罗德琴科作品展厅（左侧墙壁）.

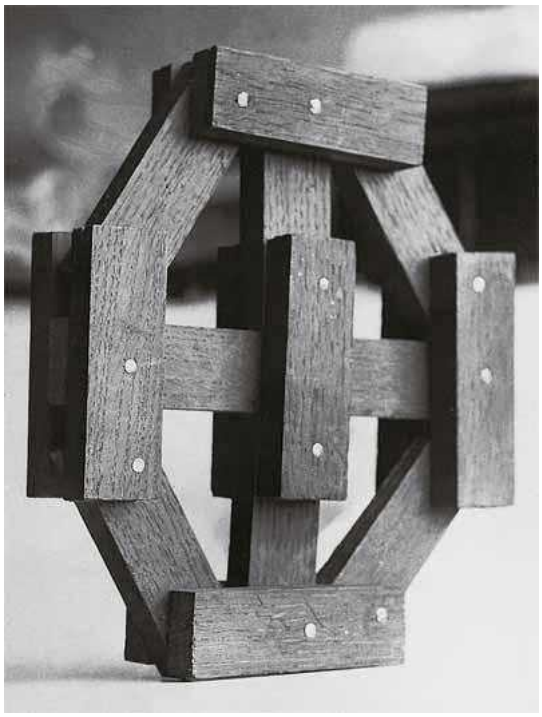


Рис 151. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 18 из серии «По принципу одинаковых форм». 1920–1921. Фоторепродукция.

图 151. 罗德琴科 • 亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 18 号空间结构. 1920-1921.

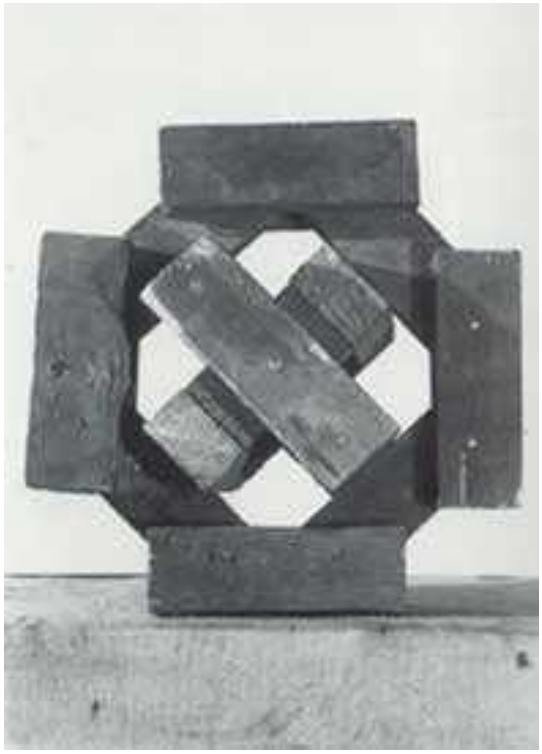


Рис 152. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 22 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921.

图 152. 罗德琴科 • 亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 22 号空间结构. 站立. 1921.



Рис 153. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 21 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921.

图 153. 罗德琴科 • 亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 21 号空间结构. 站立. 1921.



Рис 154. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 19 (по принципу одинаковых форм). Стоящая. 1921.

图 154. 罗德琴科 • 亚历山大. “根据形状相同原则”系列中第 19 号空间结构. 站立
1921.

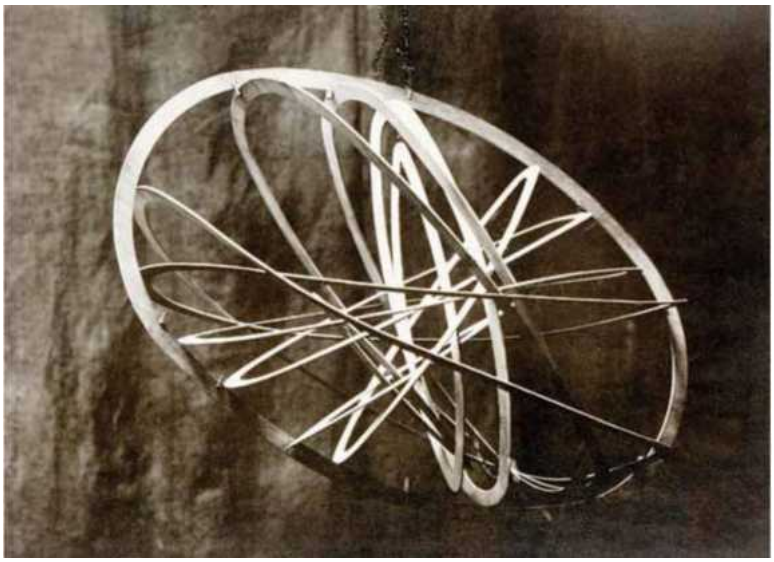


Рис 155. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 9 «Овал в овале» из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Вариант сборки.

图 155. 罗德琴科 • 亚历山大. 空间结构第 9 号“椭圆中的椭圆”. 选自“反射光线的平面”系列. 1920-1921. 组装变体.



Рис 156. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 9 «Круг в круге» из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Реконструкция А.Н. Лаврентьев. 1991.

图 156. 罗德琴科 • 亚历山大. “反射光线的平面”系列中的第 9 号空间结构“椭圆中的椭圆”. 1920-1921.

由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1991.



Рис 157. Родченко А. М. Пространственная конструкция №10. из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Реконструкция А.Н. Лаврентьев. 1991.

图 157. 罗德琴科 • 亚历山大. “反射光线的平面”系列中的第 10 号空间结构. 1920-1921. 由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1991.



Рис 158. Родченко А. М. Пространственная конструкция № 13 «Треугольник в треугольнике». из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920–1921. Реконструкция А.Н. Лаврентьев. 1991.

图 158. 罗德琴科 • 亚历山大. 空间结构第 13 号 “三角形中的三角形”，选自“反射光线的平面”系列. 1920-1921. 由亚历山大 • 拉夫连季耶夫重建. 1991.

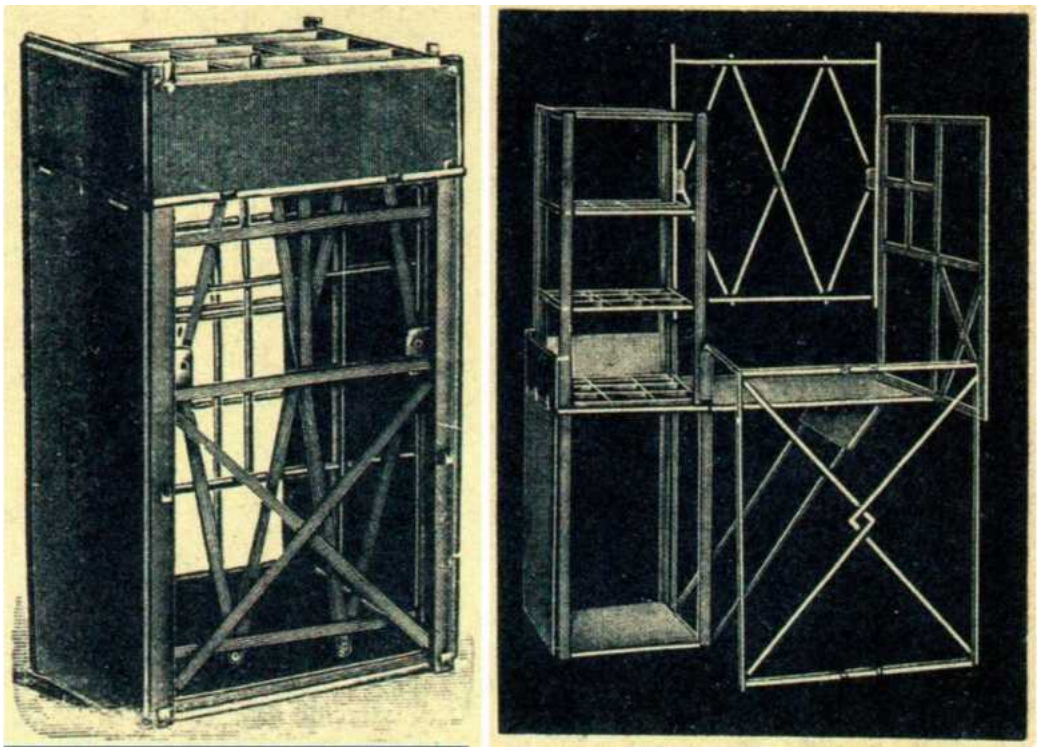


Рис 159. Быков З. Н. Проект раскладной полки для книг. 1923.

图 159. 贝科夫 • 扎哈尔. 图书折叠架项目. 1923.



Рис 160. Родченко А. М. Рабочий клуб. Реконструкция. 2008. Фрагмент экспозиции в Государственный Третьяковской галерее. Фото Екатерина Алленова, Артгид.

图 160. 罗德琴科 • 亚历山大. 工人俱乐部. 重建. 2008. 特列季亚科夫国家美术馆的展览片段. 照片由叶卡捷琳娜-阿列诺娃提供.



Рис 161. Родченко А. М. Стул для Рабочего клуба. 1925.
图 161. 罗德琴科 • 亚历山大. 为工人俱乐部制作的椅子. 1925.



Рис 162. Родченко А. М. Шахматный стол для «Рабочего клуба». 1925.
图 162. 罗德琴科 • 亚历山大. 为工人俱乐部制作的棋桌. 1925.



Рис 163. Родченко А. М. Лампа настольная для спектакля «Инга». 1929.
图 163. 罗德琴科 • 亚历山大. 为戏剧《英格》设计的台灯. 1929.



Рис 164. Степанова В. Ф. Обложка журнала «Кино-Фот». 1920. № 2.
图 164. 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉.《电影与摄影》杂志封面.1920 年第 2 期.



Рис 165. Родченко А. М. обложка журнала «Кино-Фот» № 5. 1920.
图 165. 罗德琴科 • 亚历山大.《电影与摄影》杂志封面.1920 年第 5 期.
1920.



Рис 166. Родченко А. М. Рекламный плакат «Книги» для ленинградского отделения Госиздата. 1924.
图 166. 罗德琴科 • 亚历山大. 海报 “Lengiz 关于所有知识分支的书籍”.1925.



Рис 167. Родченко А. М. Лиля Брик. 1924.
图 167. 罗德琴科 • 亚历山大. 莉莉娅 • 布里克. 1924.



Рис 168. Родченко А. М. Поливка улиц. 1932. Коллекция Мультимедиа Арт музея, Москва.
图 168. 罗德琴科 • 亚历山大. 街道浇水. 1932. 莫斯科多媒体艺术博物馆藏品.



Рис 169. Родченко А. М.　Дом Моссельпрома. Москва, 1925. Коллекция Мультимедиа Арт музея, Москва.
图 169. 罗德琴科 • 亚历山大. 莫塞尔普罗姆之家. 莫斯科. 1925.莫斯科多媒体艺术博物馆藏品.



Рис 170. Родченко А. М. Памятник Пушкину. 1932. Коллекция Мультимедиа Арт музея, Москва.
图 170. 罗德琴科 • 亚历山大.　普希金纪念碑. 1932.莫斯科多媒体艺术博物馆藏品.



Рис 171. Родченко А. М. Обложка к журналу Новый ЛЕФ. 1927. № 6.
图 171. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1927 年第 6 期. 1927.

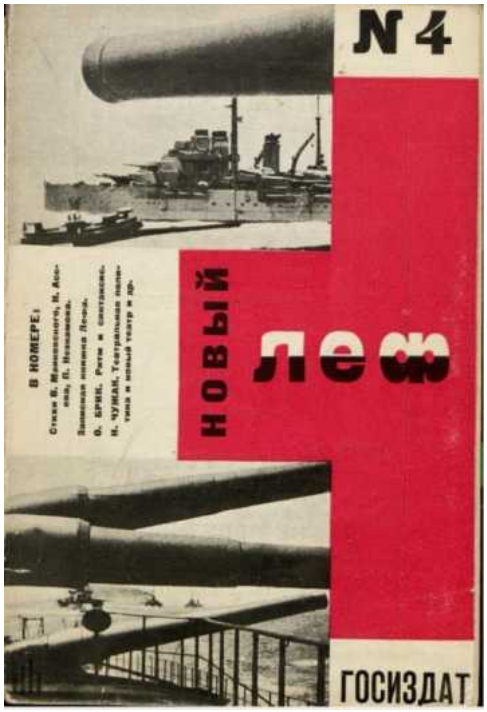


Рис 172. Родченко А. М. Обложка к журналу Новый ЛЕФ. 1927. № 4.
图 172. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1927 年第 4 期. 1927.

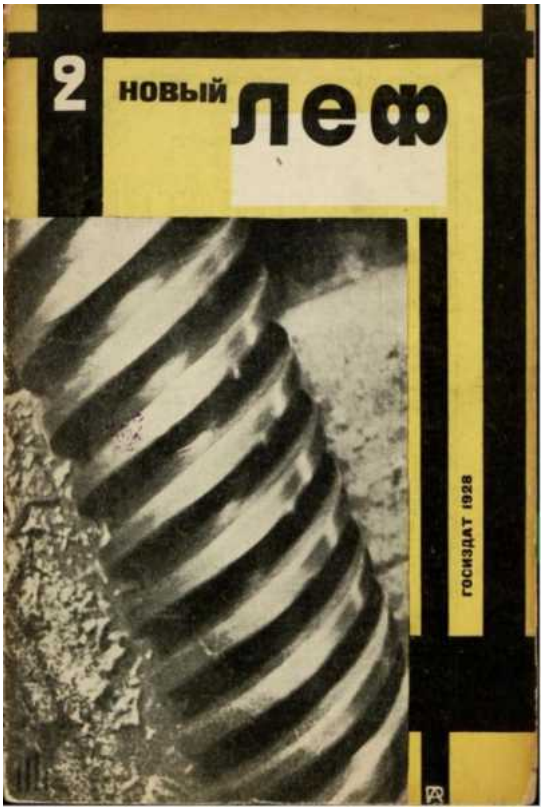


Рис 173. Родченко А. М. Обложка к журналу Новый ЛЕФ. 1928. № 2.
图 173. 罗德琴科 • 亚历山大.《新列夫》杂志封面, 1928 年第 2 期. 1928.



Рис 174. Журнал « Советское Фото», 1928, №4. Страница 176.



图 174.《苏联摄影》杂志. 1928 年第 4 期. 第 176 页.页.

Рис 175. Малевич К. С. Автопортрет. 1933.

图 175. 马列维奇 • 卡其米尔. 马列维奇自画像. 1933.



Рис 176. Татлин В. Е. Грегори. Эскиз костюма к спектаклю Комик XVII столетия Кат. 609. 1934.

Рис 176. 塔特林 • 弗拉基米尔. 17 世纪喜剧演出的服装草图. 编号 609. 1934.



Рис 177. Лапшин Н. Ф. Нева. Первый снег. 1934.
图 177. 拉布辛 • 尼古拉. 涅瓦 初雪. 1934.



Рис 178. Родченко А. М. Фотомонтаж для журнала СССР настройке», 1933, №12. Номер посвящен строительству Беломорско-Балтийского канала.
图 178. 罗德琴科 • 亚历山大. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1933 年第 12 期. 该期杂志专门介绍了白海-波罗的海运河的建设.



Рис 179. Родченко А. М.　Фотомонтаж для журнала СССР настройке», 1933, №12. «Атака на землю». Составной фотомонтаж.

图 179. 罗德琴科 • 亚历山大. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1933 年第 12 期. “地面进击”.蒙太奇构成.

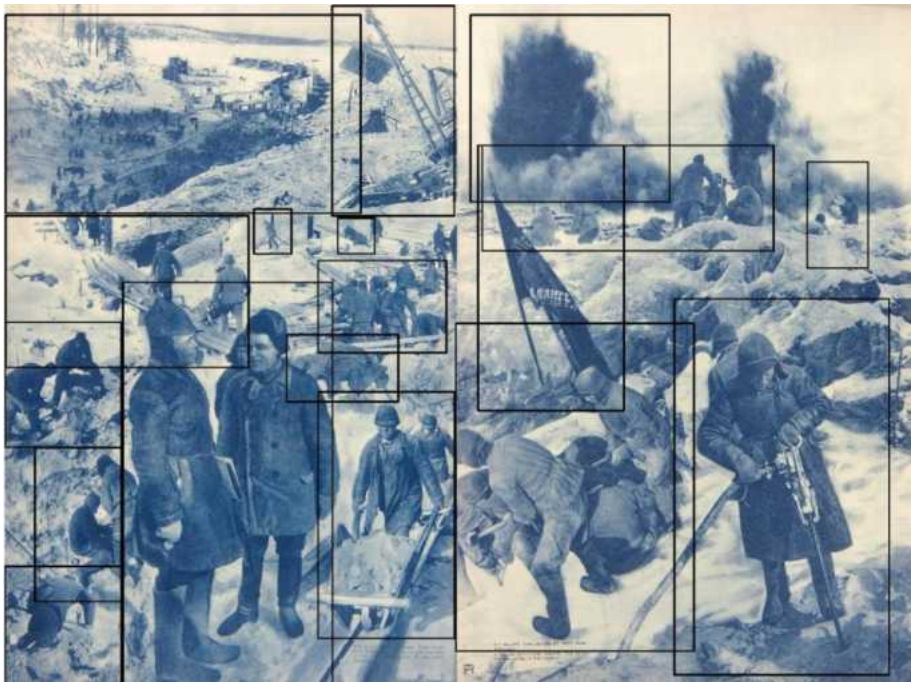


Рис 180. Родченко А. М.　Фотомонтаж для журнала СССР настройке», 1933, №12. «Атака на землю». Составной фотомонтаж. Прямоугольниками отмечены отдельные снимки, включенные вобщую композицию.

图 180. 罗德琴科 • 亚历山大. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1933 年第 12 期. “地面进击”.蒙太奇构成. 矩形标记为组成整体构图中的单个镜头.



Рис 181. Родченко А. М. Пионер-трубач. 1930.
图 181. 罗德琴科 • 亚历山大. 少先队员-小号手. 1930.



Рис 182. Родченко А. М. Девушка с «Лейкой». 1934.
Рис 182. 罗德琴科 • 亚历山大. 拿徕卡的女孩. 1934.



Рис 183. Максим Мармур. из проекта «Люди угля». 2016-2017.
图 183. 马克西姆 • 马穆尔. 选自“煤炭工人”项目. 2016-2017.



Рис 184. Родченко А. М. Спортивный парад. 1936.
图 184. 罗德琴科 • 亚历山大. 体育游行. 1936.

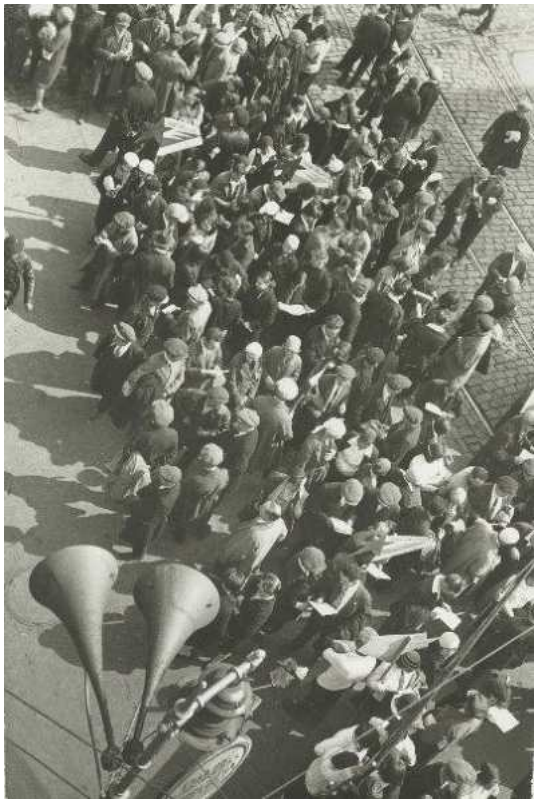


Рис 185. Родченко А. М. Первомайская демонстрация. 1932.
图 185. 罗德琴科 • 亚历山大. 五一游行. 1932.



Рис 186. Родченко А. М. Партерные акробаты. 1937. Частное собрание.
图 186. 罗德琴科 • 亚历山大. 花样杂技. 1937. 私人收藏.

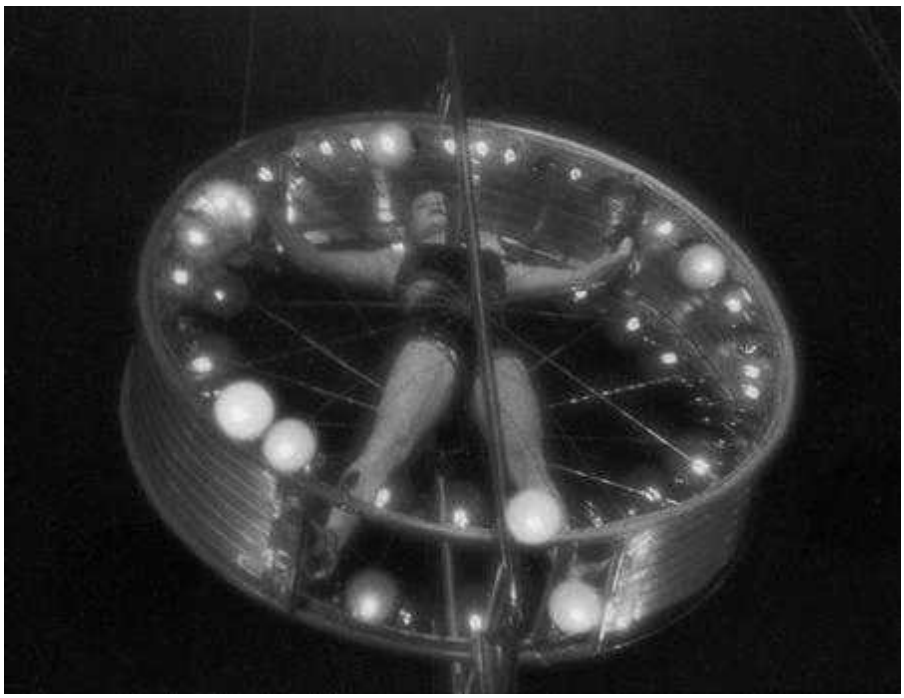


Рис 187. Родченко А. М. Цирковой номер «Рейнское колесо». 1940. Частное собрание.
图 187. 罗德琴科 • 亚历山大. 马戏表演 “莱茵之轮”. 1940. 私人收藏.



Рис 188. Родченко А. М. Эскиз костюмов к фильму «Спящая красавица - фея сирени». 1949.
图 188. 罗德琴科 • 亚历山大. 电影《睡美人-丁香仙子》的服装草图. 1949.



Рис 189. Чжан Иньцюань. Переломить ход событий. 1935.
图 189. 张印泉. 力挽狂澜. 1935.



Рис.190. Неизвестный автор. Два образа, которые «я» представляю.1910-е -1940-е.
图 190. 作者未知.二我图.1910s-1940s. 存于中国文物研究所.



Рис.191. Неизвестный автор. Два образа, которые «я» представляю.1910-е-1940-е.
图 191. 作者未知.二我图.1910s-1940s.存于中国文物研究所.



Рис.192. Пэн Ютин. Поиск замысла.1924.
图 192. 彭禹廷.求己图.1924.



Рис.193.Ван Сечангда. Поиск замысла.1920-е.
图 193. 王谢长达.求己图.1920s.存于苏州档案馆藏.



Рис 194. Лан Цзиншан. Живописная местность сада Хатун.1920.
图 194. 郎静山. 哈同花园. 1920.

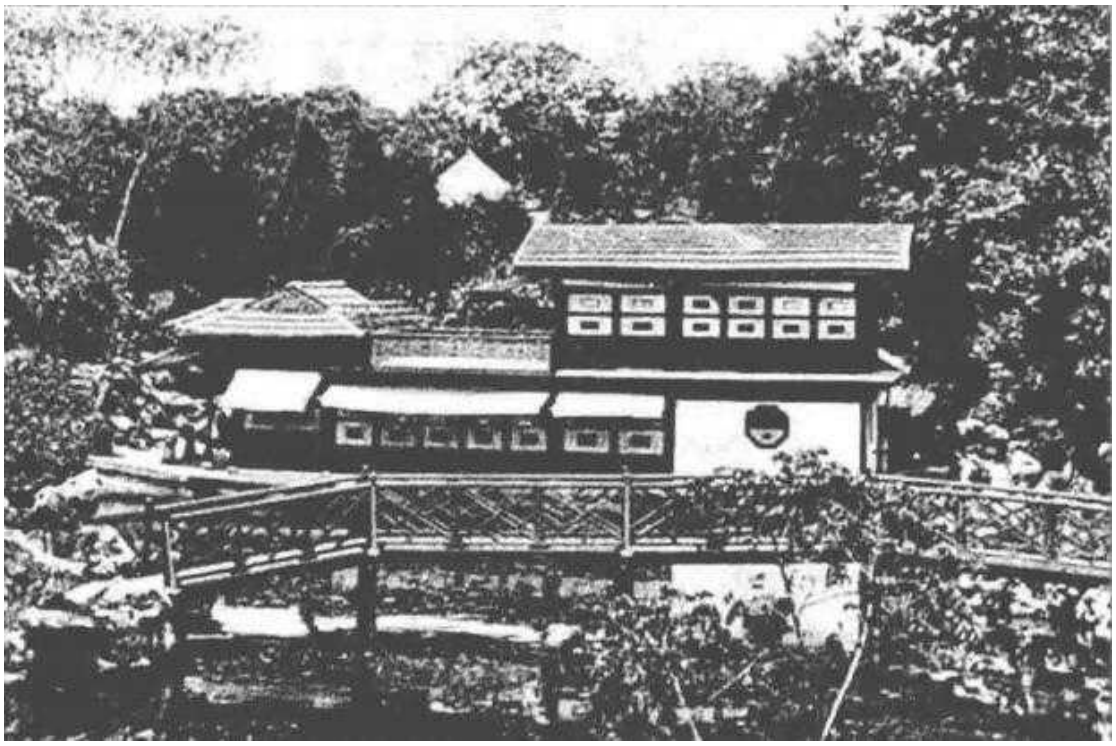


Рис 195. Лан Цзиншан. Живописная местность сада Хатун.1920.
图 195. 郎静山. 哈同花园. 1920.



Рис 196. Лан Цзиншан. Молчаливая и задумчивая.1928.
图 196. 郎静山. 静默有忧思. 1928.



Рис 197.Тициан Вечеллио. Венера Урбинская.1538.
图 197. 蒂齐亚诺·韦切利奥（提香）. 乌尔比诺的维纳斯. 1538.



Рис 198. Лан Цзиншан. Черпая воду на реке кумганом.1923.
图 198. 郎静山. 抱瓮凝思. 1923.



Рис 199. Жан Огюст Доминик Энгр.Источник.1820-1856.
图 199. 让 • 奥古斯特 • 多米尼克. 泉. 1820-1856.



Рис 200. Лан Цзиншан. Девушки в лодке под тонкими ветвями ивы. 1931.
图 200. 郎静山. 柳丝下的摇船女. 1931.

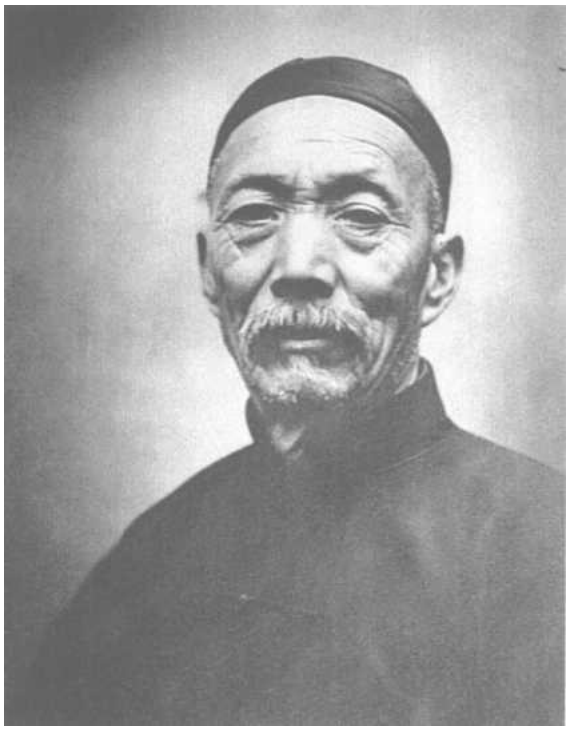


Рис 201. Лан Цзиншан. Сельский старейшина.1930.
图 201. 郎静山. 乡村长者. 1930.



Рис 202. Лан Цзиншан. Глава Цзиньлина.1940.
图 202. 郎静山. 金陵司牧.1940.



Рис 203. Лан Цзиншан. Портрет Ци Байши.1946.
图 203. 郎静山. 齐白石像.1946.



Рис 204. Лан Цзиншан. Весеннее дерево и величественные вершины. 1934.
图 204. 郎静山. 春树奇峰. 1934.



Рис 205. Лан Цзиншан.Яньцзин в Западном Китае.1938.
图 205. 郎静山. 华西盐井. 1938.



Рис 206. Лан Цзиншан.Великая река Янцзы.1939.
图 206. 郎静山.长江.1939.



Рис 207. Лан Цзиншан. Десять тысяч черепиц, одна на одной. 1938.
图 207. 郎静山. 万瓦层层. 1938.

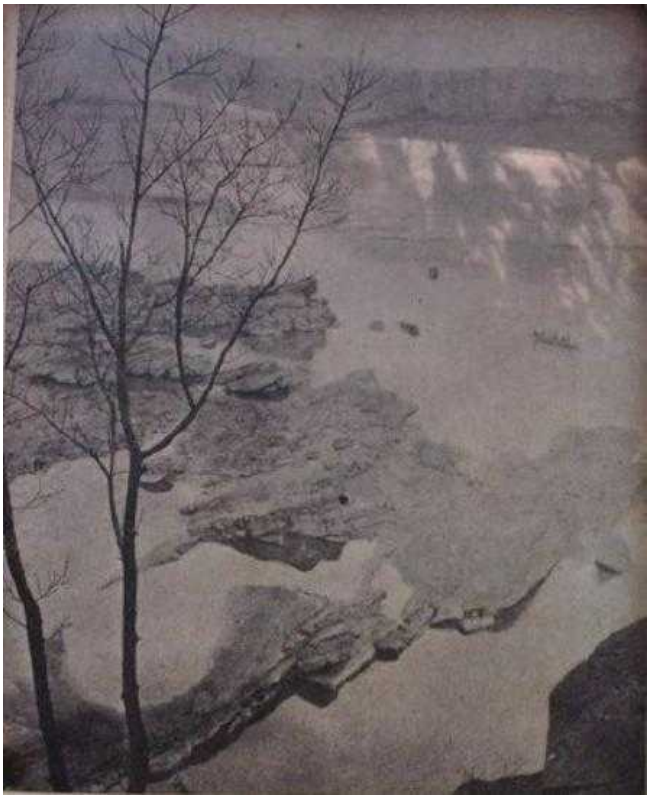


Рис 208. Лан Цзиншан. Район Бэйбэй на правом берегу реки Цзялинцзян. 1930-е.
图 208. 郎静山. 北碚在嘉陵江右岸. 1930s.



Рис 209.Лан Цзиншан. Горные поля горы Цзиньюньшань. 1930-е.
图 209. 郎静山.缙云山之山田.1930s.



Рис 210. Лан Цзиншан. У горячего источника. 1930-е.
图 210. 郎静山. 温泉附近. 1930s.



Рис 211. Лан Цзиншан. Лодка, раскачивающаяся на волнах дыма.1950-е.
图 211. 郎静山. 烟波摇艇. 1950s.



Рис 212.Лан Цзиншан. Задумчивая женщина. 1970-е.
图 212. 郎静山. 女有所思. 1970s.



Рис 213.Лан Цзиншан. Стремление к блеску цветов. 1955.
图 213. 郎静山. 从花争艳. 1955.

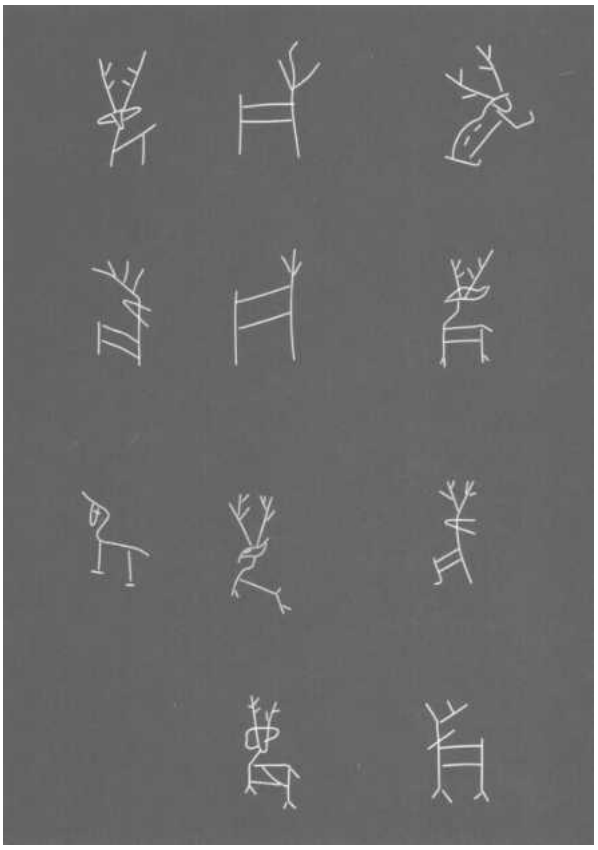


Рис 214. Лан Цзиншан. Письмена в форме оленя. 1974.
图 214. 郎静山. 鹿形文字. 1974.



Рис 215.Лан Цзиншан. Птичий шум Шулина. 1965.
图 215. 郎静山. 疏林雀噪. 1965.



Рис 216.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор. 1981.40cmx296cm.
图 216. 郎静山.湖山揽胜.1981.40cmx296cm.



Рис 217.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 217. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.



Рис 218.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 218. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.



Рис 219.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 219. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.



Рис 220.Лан Цзиншан. Любуясь прекрасными пейзажами озер и гор(часть). 1981.
图 220. 郎静山.湖山揽胜(局部).1981.

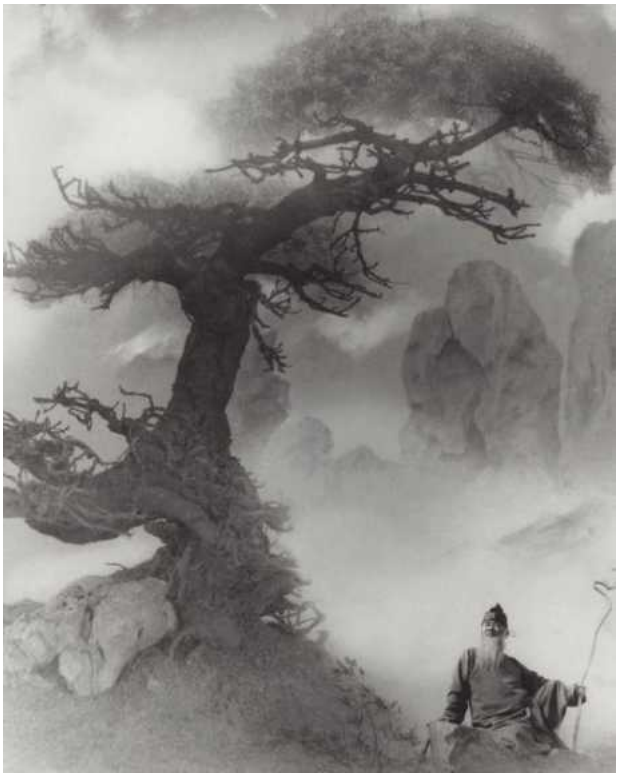


Рис 221. Лан Цзиншан. Мудрец в тени сосны.1963.
图 221. 郎静山. 松荫高士.1963.

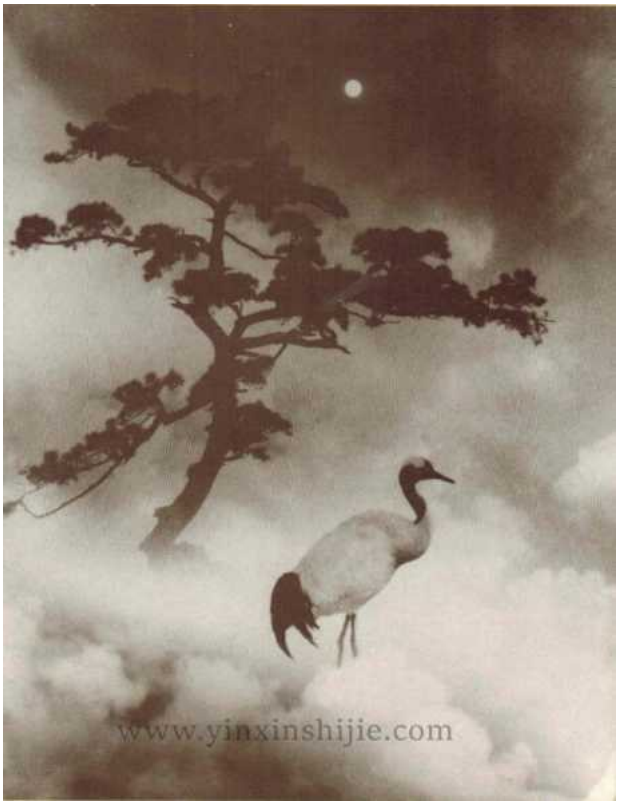


Рис 222.Лан Цзиншан. Журавль и сосна – вечная весна. 1958.
图 222. 郎静山.松鹤长春.1958.

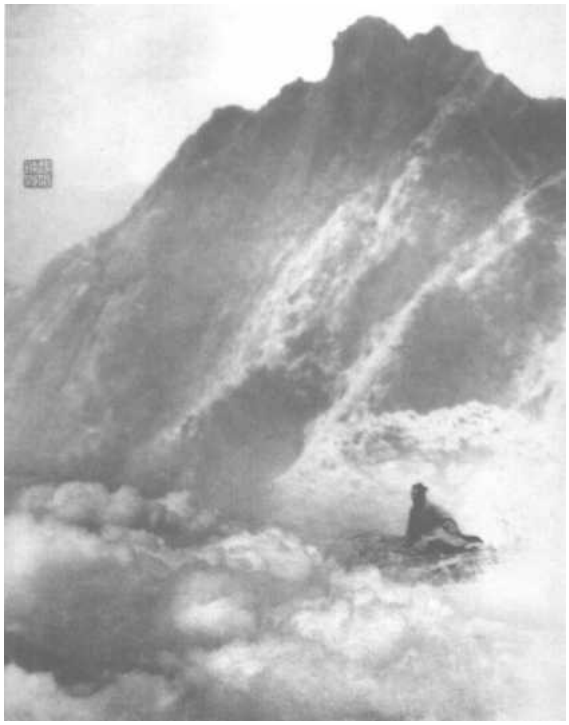


Рис 223.Лан Цзиншан. Сижу и смотрю, как поднимаются облака. 1934.
图 223. 郎静山. 坐看云起. 1934.



Рис 224. Лан Цзиншан.Тысячерукая Гуаньинь. 1938.
图 224. 郎静山.千手观音.1938.



Рис 225. Лан Цзиншан. Одиноко сидящий у потока.1933.
图 225. 郎静山. 临流独坐. 1933.



Рис 226. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(1934).Отпечатано в 1934 году.
图 226. 郎静山. 晓汲清江(1934).1934 年印制.



Рис 227. Ни Цзан. Ясное небо после дождя в рыбацкой деревне.1374.
图 227. 倪瓚. 渔庄秋霁图. 1374.



Рис 228.Фань Куань. Путники среди гор и ручьев. Конец X - начало XI века.
图 228. 范宽.溪山行旅图. 10 世纪末-11 世纪初.



Рис 229. Ван Мэн. Отшельник горы Сяшань. Династия Юань.
图 229. 王蒙. 夏山高隐图. 元代.



Рис 230. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян.1942.
图 230. 郎静山. 晓汲清江. 1942.



Рис 231. Лан Цзиншан. Прекрасная долина. 1933.
图 231. 郎静山.美丽的山谷. 1933.



Рис 232. Лан Цзиншан. Горная беседка. 1934.
图 232. 郎静山．山居. 1934.



Рис 233. Лан Цзиншан. Весеннее дерево и величественные вершины. 1934.
图 233. 郎静山. 春树奇峰. 1934.



Рис 234. Дун Юань. Реки Сяошуй и Сяншуй. 937-975.
图 234. 董源. 潇湘图. 937-935.



Рис 235. Ча Шибяо. Подражание пейзажу Фучунь Хуан Гунвана. 1670.
图 235. 查士标.仿黄公望富春胜览图. 1670.



Рис 236. Лан Цзиншан. Сосна, встречающая гостей. 1933.
图 236. 郎静山.迎客松. 1933.



Рис 237. Лан Цзиншан. Осень на берегу озера. 1939.
图 237. 郎静山.湖滨秋色. 1939.



Рис 238. Лан Цзиншан. Вечер на дымчатой реке. 1937.
图 238. 郎静山.烟江晚泊. 1937.



Рис 239. Ма Юань. Утки, скала и мейхуа. 13век.
图 239. 马远. 梅石溪凫图. 13 世纪.



Рис 240. Ци Байши. Ива и корова.1929.
图 240. 齐白石. 柳牛. 1929.



Рис 241. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(первоначальная версия). 1930.
图 241. 郎静山. 晓汲清江(初始版本).1930.



Рис 242. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян. 1934.
图 242. 郎静山. 晓汲清江(1934).1934 年印制.



Рис 243. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(1937). Отпечатано в 1942 году.
图 243. 郎静山. 晓汲清江(1937). 1942 年印制.



Рис 244. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян. 1942.
图 244. 郎静山. 晓汲清江. 1942.



Рис 245. Лан Цзиншан. Рассвет над рекой Цинцзян(1966). Отпечатано в 1993 году.
图 245. 郎静山. 晓汲清江(1966). 1934 年印制. 1993 年印制.

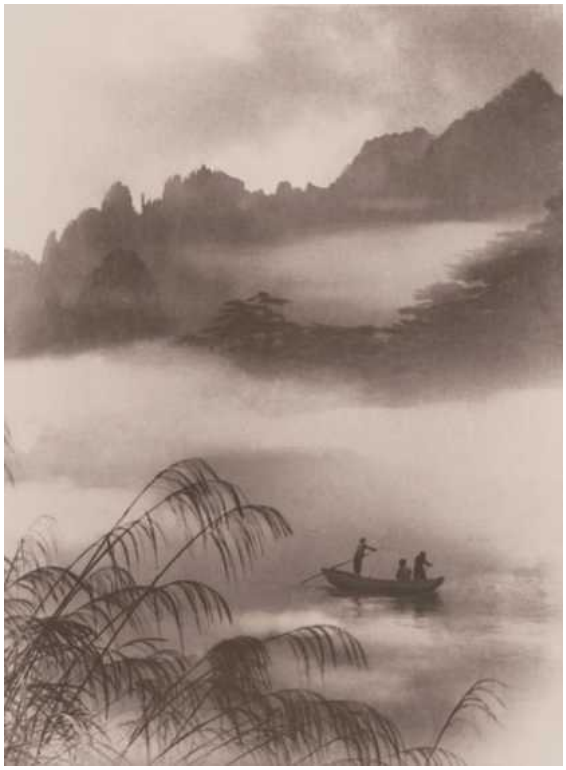


Рис 246. Лан Цзиншан. Лодка, раскачивающаяся на волнах дыма. 1951.
图 246. 郎静山. 烟波摇艇. 1951.



Рис 247. Мохой-надь. фотограмма. 1926.
图 247. 莫霍利-纳吉. 黑影照片. 1926.



Рис 248. Ман Рэй. Спираль.1922.
图 248. 曼 • 雷. 螺旋. 1922.

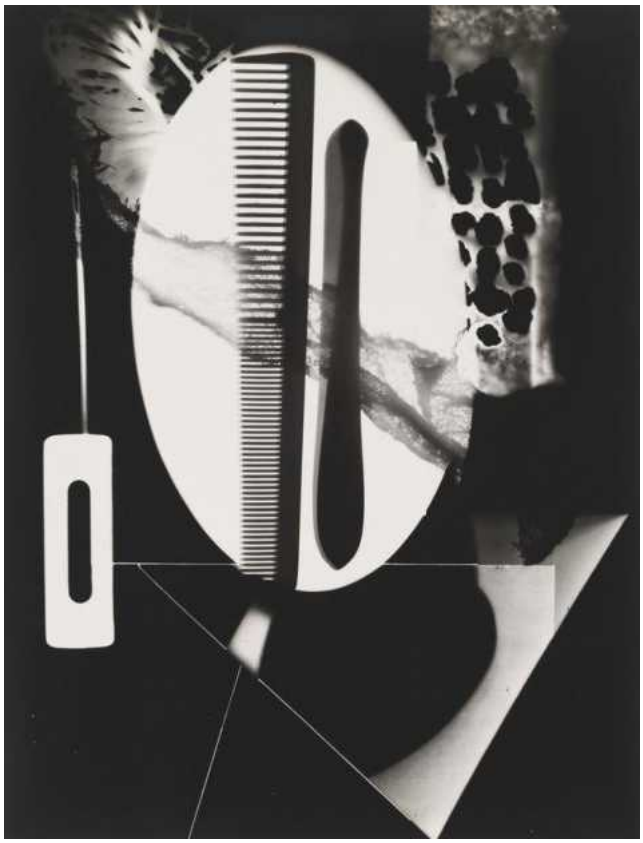


Рис 249. Ман Рэй. Рэйограф. 1922.
图 249. 曼 • 雷. 雷摄影. 1922.



Рис 250. Ман Рэй. Стеклянные слезы. 1932.
图 250. 曼 • 雷. 玻璃眼泪. 1932.



Рис 251. Ман Рэй. Фотограмма. 1920-е.
图 251. 曼 • 雷. 黑影照片. 1920s.

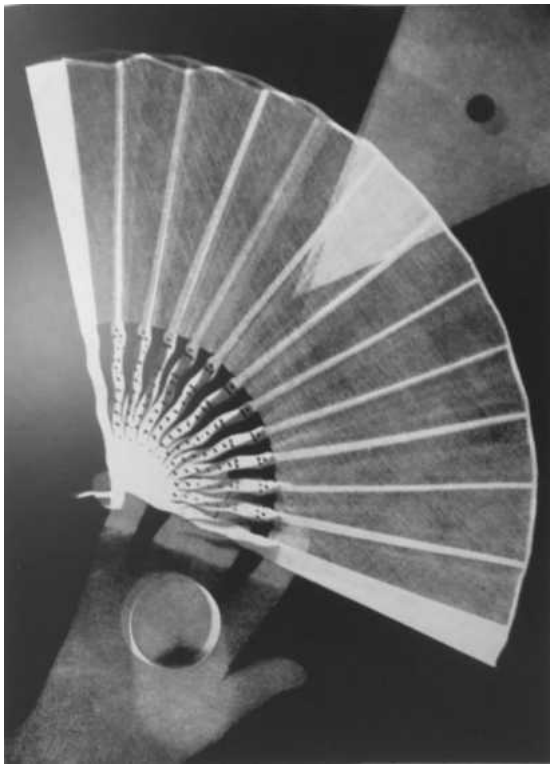


Рис 252. Ман Рэй. Фотограмма. 1920-е.
图 252. 曼 • 雷. 黑影照片. 1920s.



Рис 253. Ханс Финслер. Тканый материал. 1928-1931.
图 253. 汉斯-芬斯勒. 织物. 1928-1931.

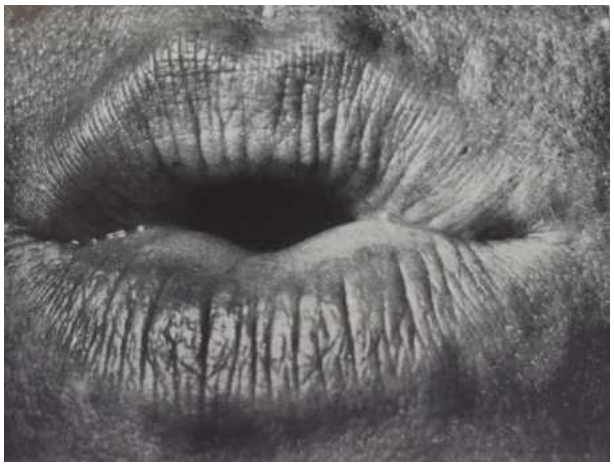


Рис 254. П.Э. Хана. Говорящий. 1928-1929.
图 254. 保罗-埃德蒙-哈恩. 演讲者. 1928-1929.

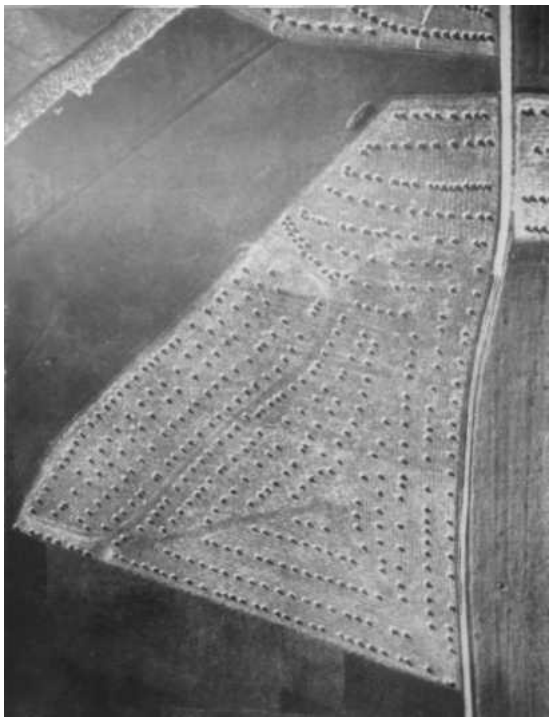


Рис 255. Гюнтера Петшоу. Зерновое поле. 1920-е.
图 255. 冈特-佩奇霍. 粮田. 1920s.



Рис 256. Гюнтера Петшоу. Буксир на Эльбе. 1920-е.
图 256. 冈特-佩奇霍. 易北河上的拖船. 1920s.

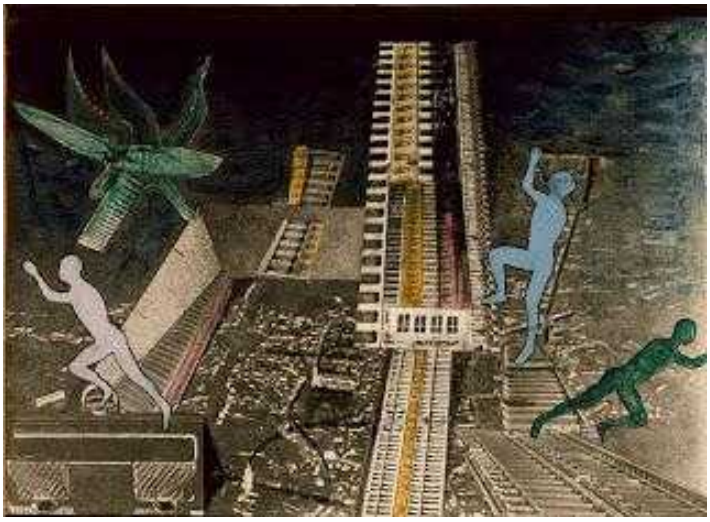


Рис 257. Макс Эрнст. Резня невинных. 1920.
图 257. 马克斯 • 恩斯特. 屠杀无辜者（照片和绘画）. 1920.

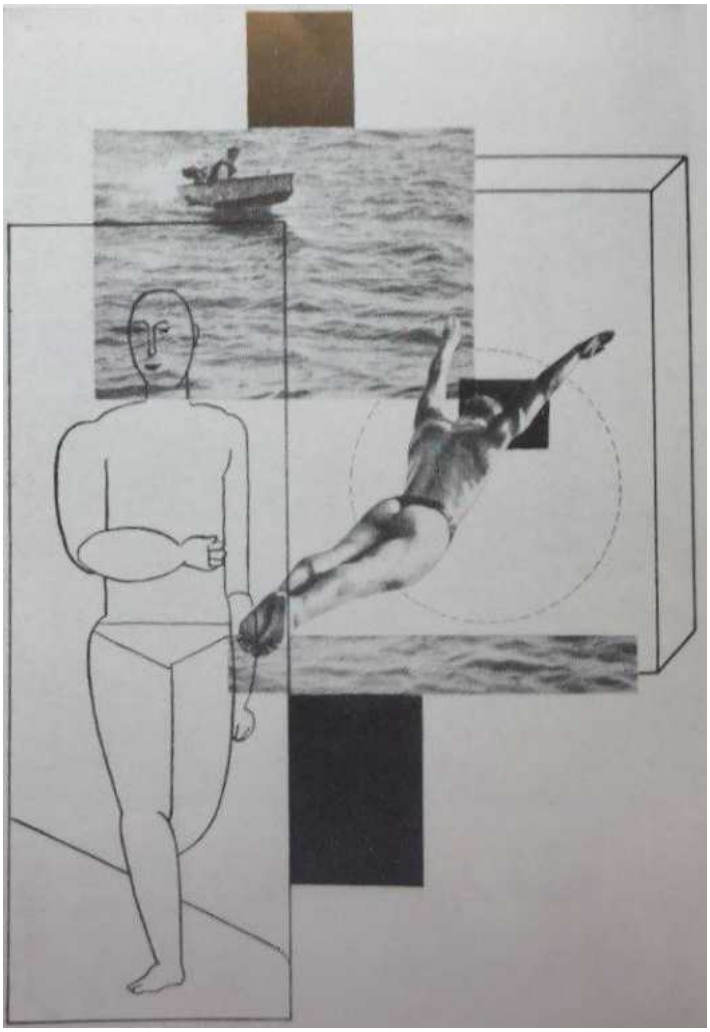


Рис 258. Вилли Баумайстер. Фото и рисунок. Окло 1926.
图 258. 威利 • 鲍迈斯特. 照片与绘画. 1926 左右.



Рис 259. Лисицкий Л. Э. Страница журнала «СССР на стройке» 1932, №10.

图 259. 埃尔 • 利西兹基.《建设苏联》杂志页面，1932 年第 10 期.

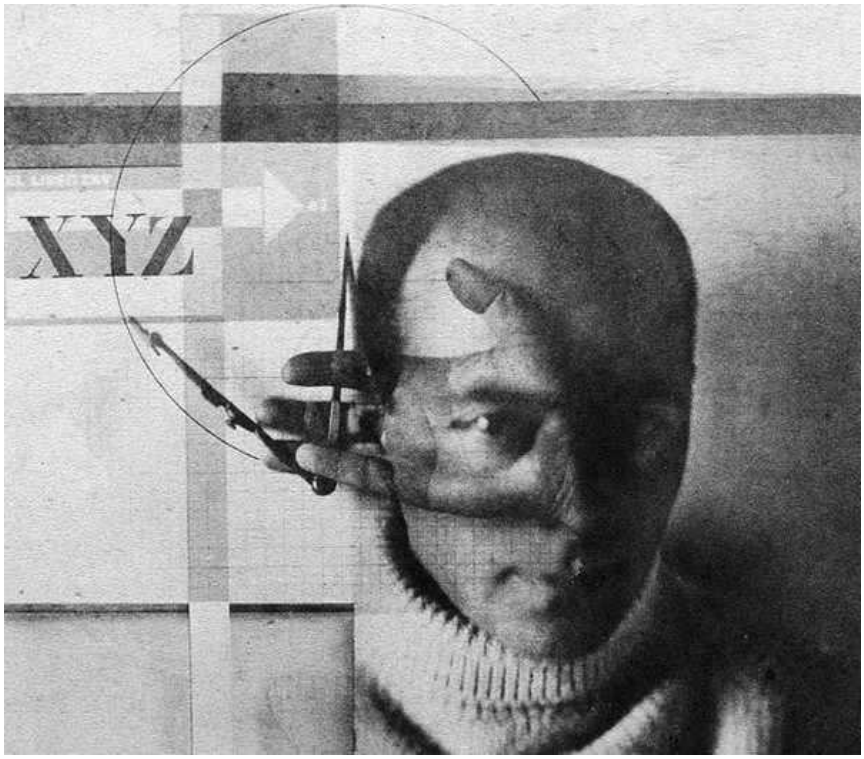


Рис 260. Лисицкий Л. Э. Конструктор (Автопортрет). 1924.

图 260. 埃尔 • 利西兹基. 构成主义者（自画像）. 1924.



Рис 261. Родченко А. М. Сосны. Пушкино. 1927

图 261. 罗德琴科·亚历山大. 普希金诺森林的松树. 1927.



Рис 262. У Иньсянь. Утренний рынок. 1923.

图 262. 吴印咸. 晓市. 1923.

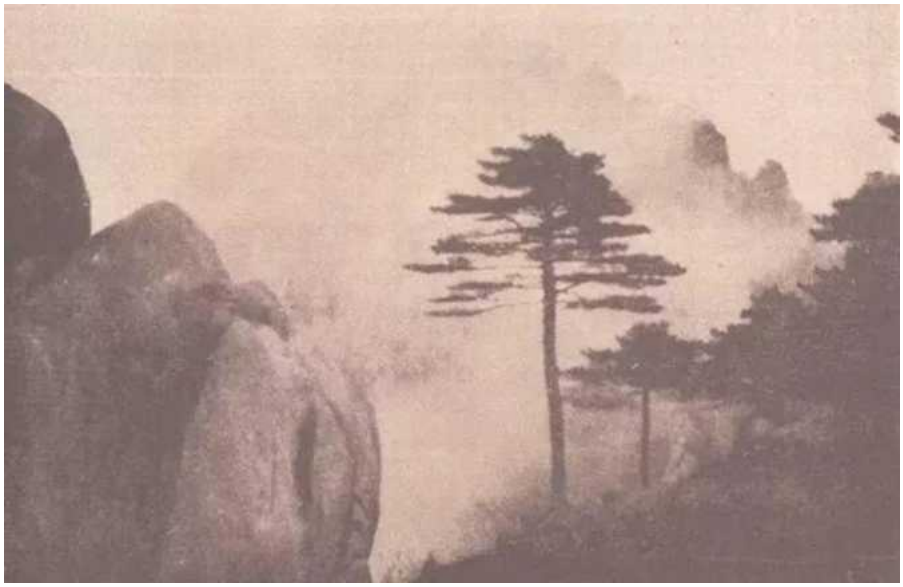


Рис 263. Чжан Иньчуань. Пейзажи и зелёные тени. 1920-е.
图 263. 张印泉. 风光翠影. 1920s.



Рис 264. Чжан Иньчуань. Удержание бушующего потока. 1935.
图 264. 张印泉. 力挽狂澜. 1935.

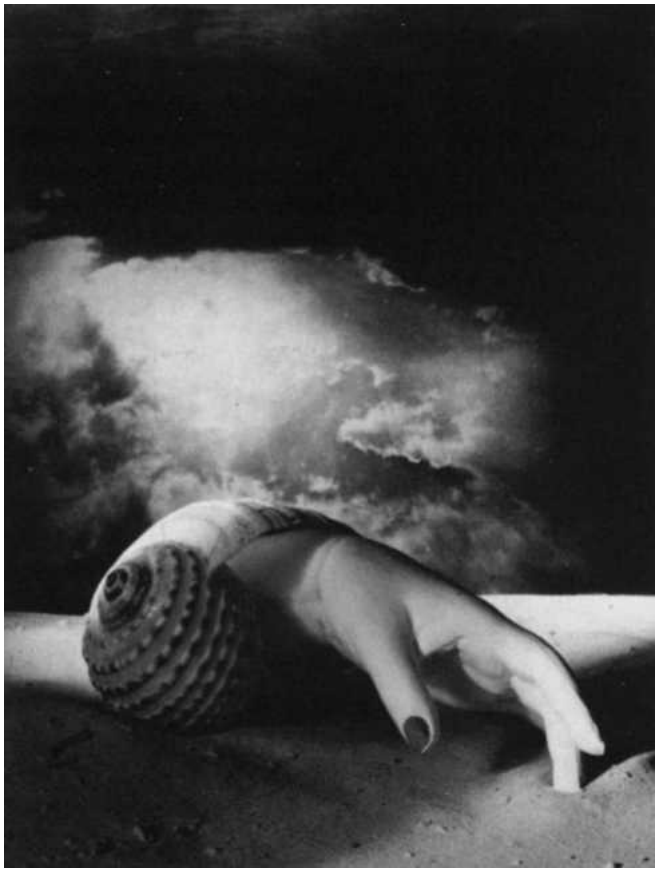


Рис 265. Дора Маар. Без названия. 1934.
图 265. 朵拉 • 玛尔. 无题. 1934.

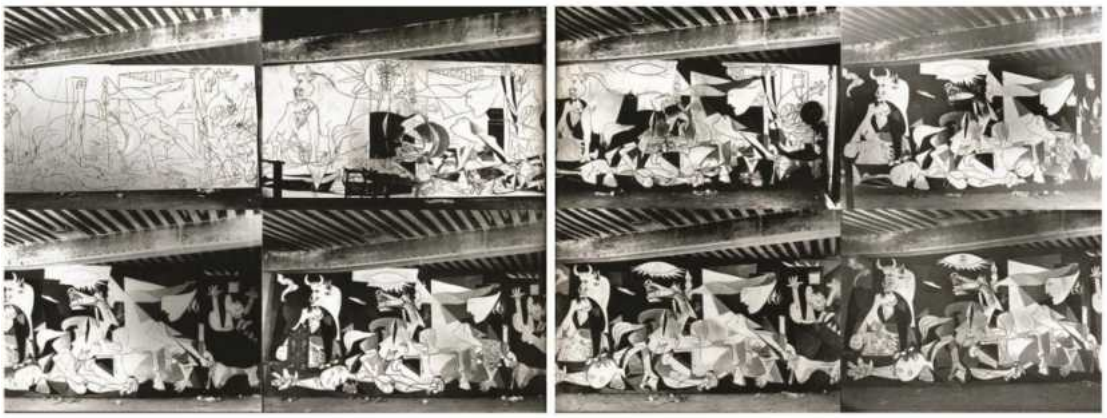


Рис 266. Дора Маар. Герника. 1937.
图 266. 朵拉 • 玛尔. 格尔尼卡. 1937.



Рис 267. Маргарет Бурк-Уайт. Русский сбор урожая. 1941.
图 267. 玛格丽特 • 伯克 • 怀特. 俄罗斯的收获. 1941.

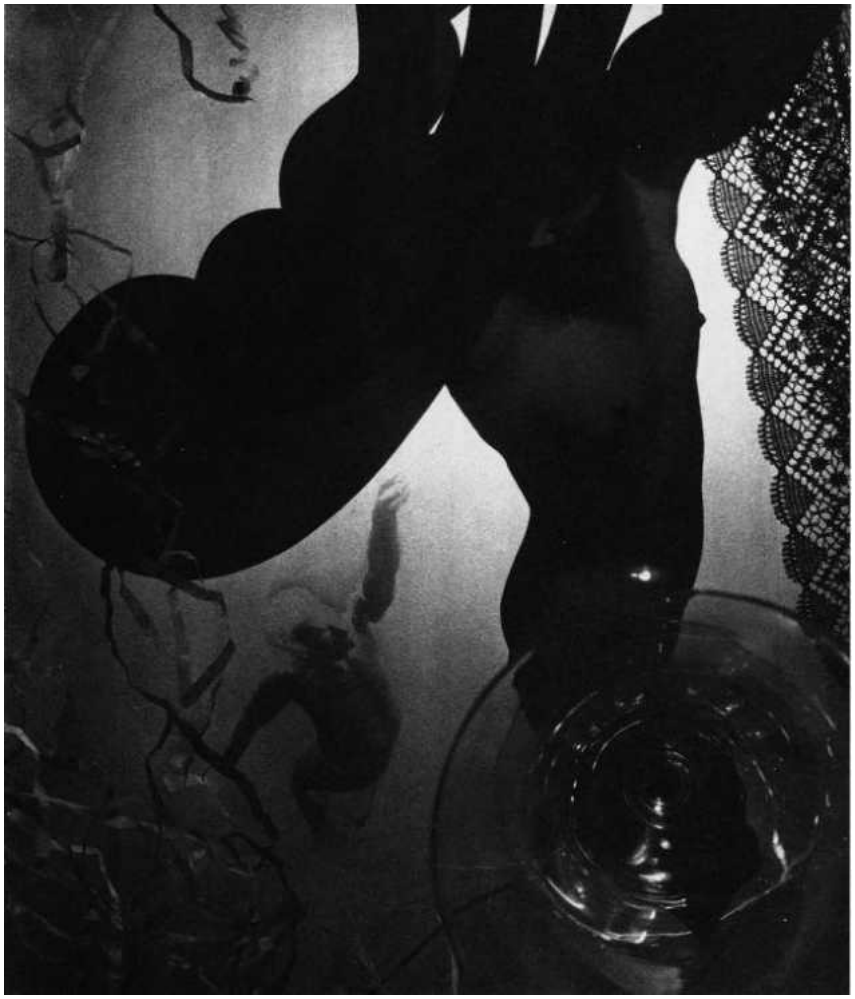


Рис 268. Ивата Накаяма. Композиция (Обнаженная и стекло). 1935.
图 268. 岩田中山. 构图（人体与玻璃）.1935.



Рис 269. Нодзима Ясудзо. Без названия. 1931.
图 269. 野岛康三. 无题. 1931.



Рис 270. Николай А. П. Осенние заботы. 1930.
图 270. 尼古拉 • 亚历山大. 秋天的忧虑. 1930.

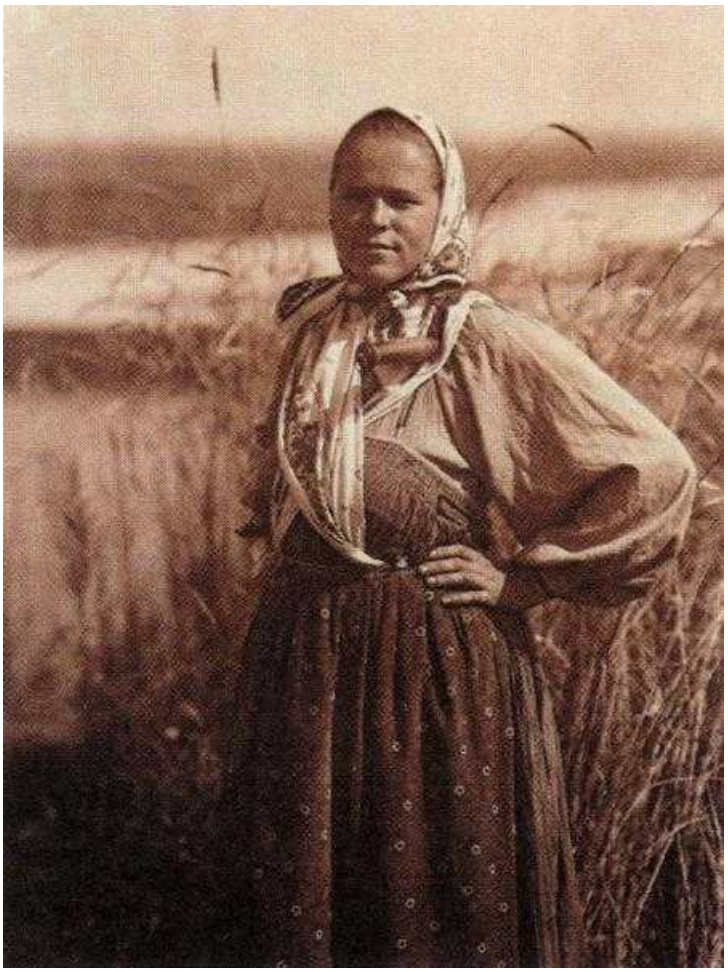


Рис 271. Лобовиков С. А. Жница. 1914-1916 гг.
图 271. 洛博维科夫 • 谢尔盖. 收割机. 1914-1916.



Рис 272. Лобовиков С. А. Чудесный вид.1910-е.
图 272. 洛博维科夫 • 谢尔盖. 美景. 1910s.



Рис 273. Гринберг А. Д. Портрет (Женщина со звездой). 1923.
图 273. 格林伯格·亚历山大. 肖像（带星光的女人）. 1923.



Рис 274. Гринберг А. Д. Этюд движения. Группа. 1928.
图 274. 格林伯格·亚历山大. 动作练习曲.小组. 1928.



Рис 275 Улитин В. И. Озеро Ковда. 1926–1927.
图 275. 乌利廷·瓦西里. 科夫达湖. 1926–1927.



Рис 276 Улитин В. И. Без названия. 1924.
图 276. 乌利廷·瓦西里. 无题. 1924.



Рис 277. Николай А. П. Лунная ночь. 1920.
图 277. 尼古拉·安德烈耶夫. 月夜. 1920.



Рис 278. Николай А. П. «В городском парке». 1930-е.
图 278. 尼古拉·安德烈耶夫. 城市公园. 1930s.



Рис 279. Лан Цзиншан. Возвращение в Умэнь.1933.
图 279. 郎静山. 吴门归卓. 1933.



Рис 280. Маргарет Бурк-Уайт. Крайслер-Билдинг. 1930.
图 280. 玛格丽特-伯克-怀特. 克莱斯勒大厦. 1930.



Рис 281. Родченко А. М. Двор ВХУТЕМАСа. 1927.
图 281. 罗德琴科 • 亚历山大. 呼捷玛斯庭院. 1927.

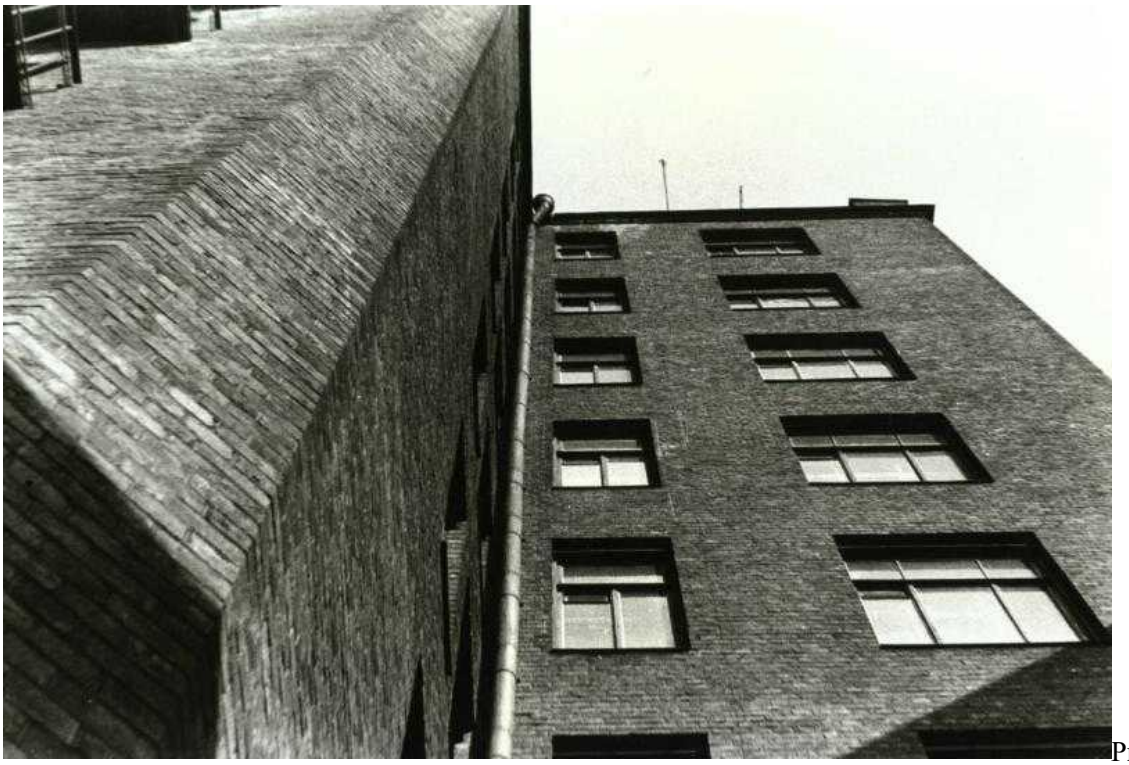


Рис 282. Родченко А. М. Угол дома. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925.
图 282. 罗德琴科 • 亚历山大. 房子一角. 选自“米亚斯尼茨卡娅的房子”系列. 1925.

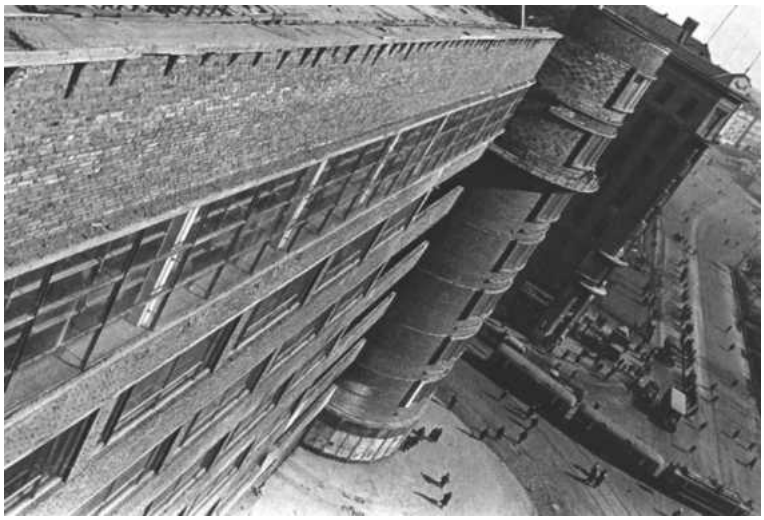


Рис 283. Игнатович Б. В. Новая архитектура. 1930-е.
图 283. 伊格纳托维奇 • 鲍里斯. 新建筑. 1930s.

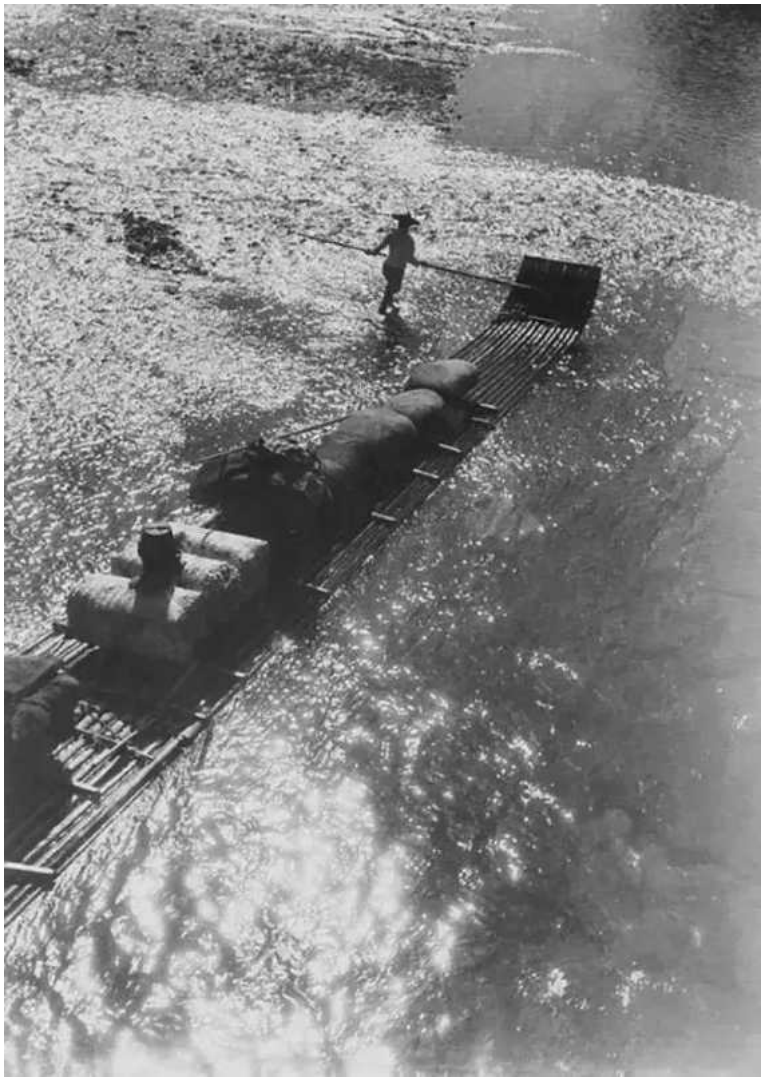


Рис 284. Лан Цзиншан. Плот на золотых волнах. 1930.
图 284. 郎静山. 金波泛筏. 1930s.



Рис 285. Родченко А. М. Сбор на демонстрацию.1928.
图 285. 罗德琴科 • 亚历山大. 示威游行. 1928.

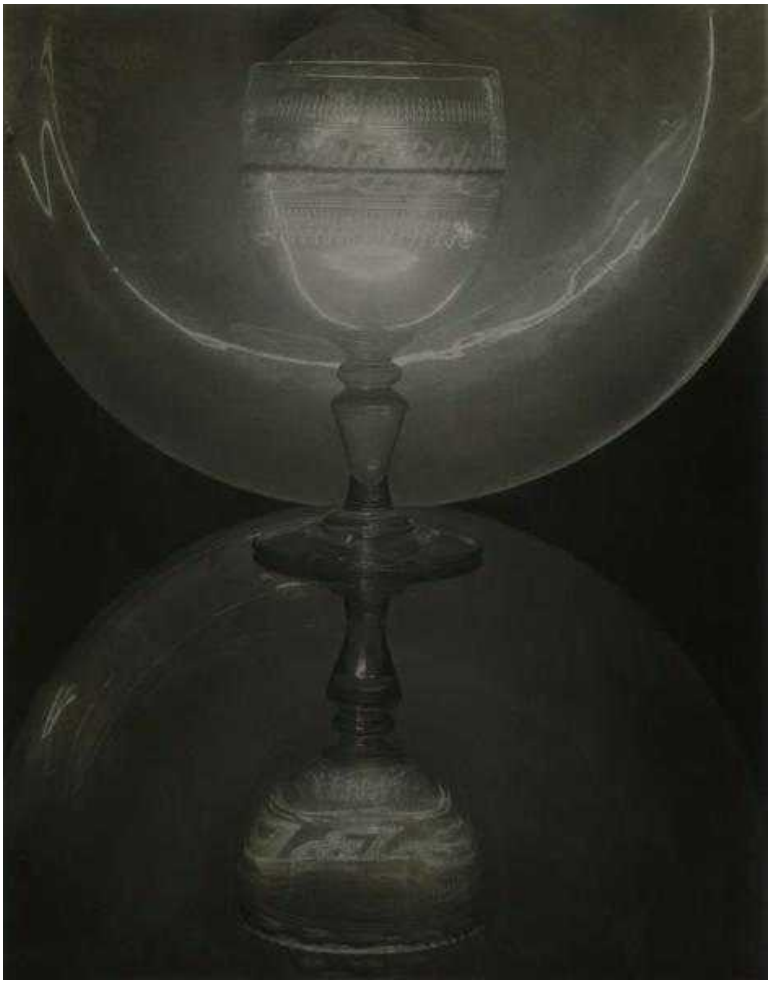


Рис 286. Родченко А. М. Из серии «Стекло и свет».1928.
图 286. 罗德琴科 • 亚历山大. 取自系列“玻璃与光”. 1928.

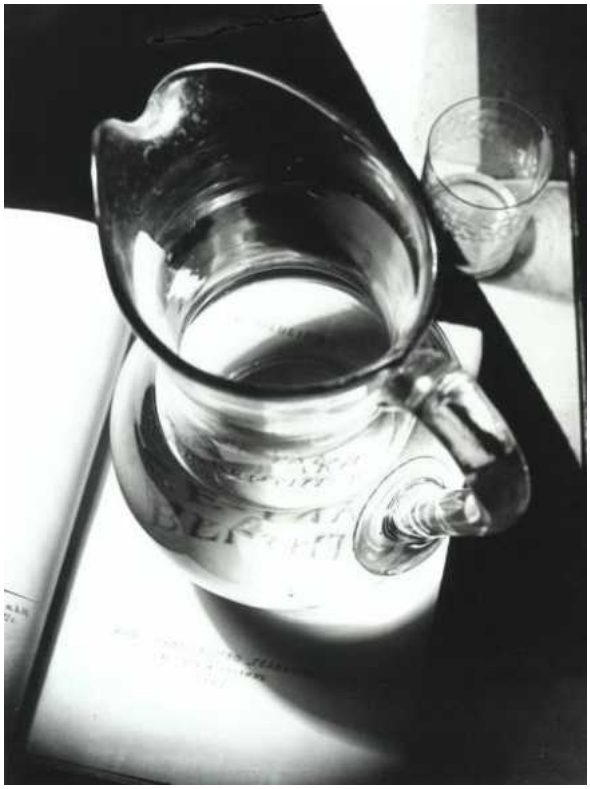


Рис 287. Родченко А. М. Кувшин. Из серии «Стекло и свет». 1928.
图 287. 罗德琴科 • 亚历山大. 取自系列“玻璃与光”. 1928.



Рис 288. Родченко А. М. Кувшин. Из серии «Стекло и свет». 1928.
图 288. 罗德琴科 • 亚历山大. 取自系列“玻璃与光”. 1928.



Рис 289. Лан Цзиншан. Птичий шум Шулина. 1965.
图 289. 郎静山. 疏林雀噪. 1965.

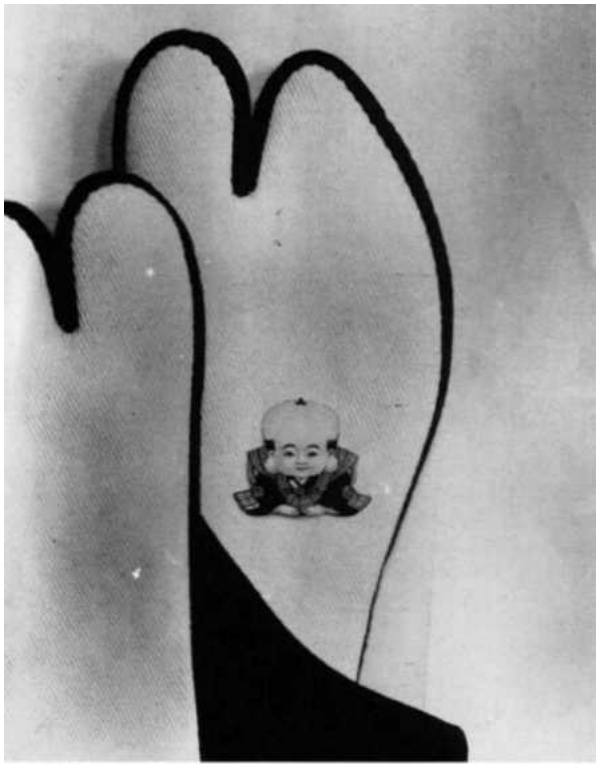


Рис 290. Ивата Накаяма. Таби Фукусуке. 1930.
图 290. 岩田中山. 福助足袋. 1930.

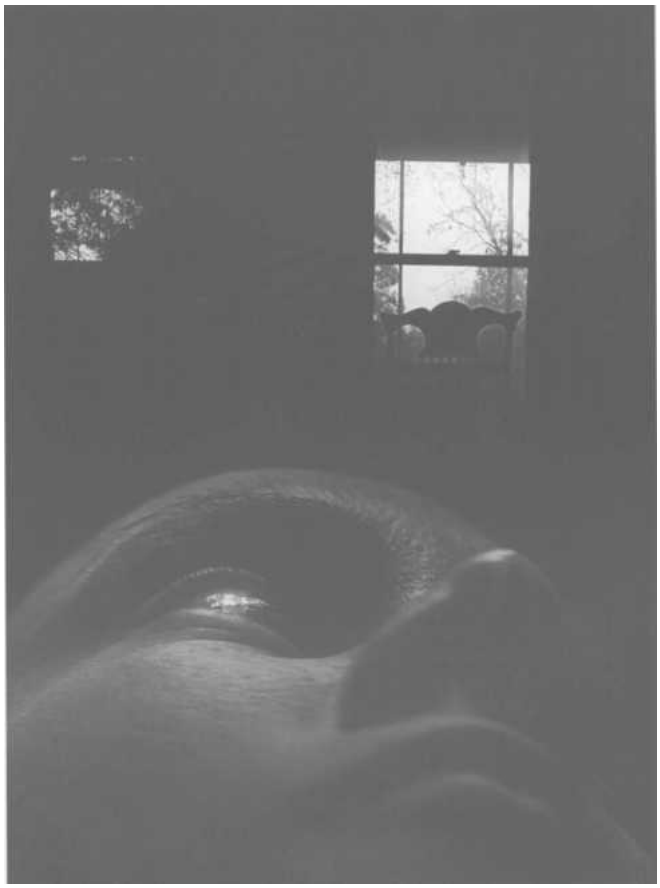


Рис 291. Джерри Уэлсман. Без названия. 1963.
图 291. 杰里-乌尔斯曼. 无题. 1963.



Рис 292. Джерри Уэлсман. Символическая мутация. 1961.
图 292. 杰里-乌尔斯曼. 符号变异. 1961.

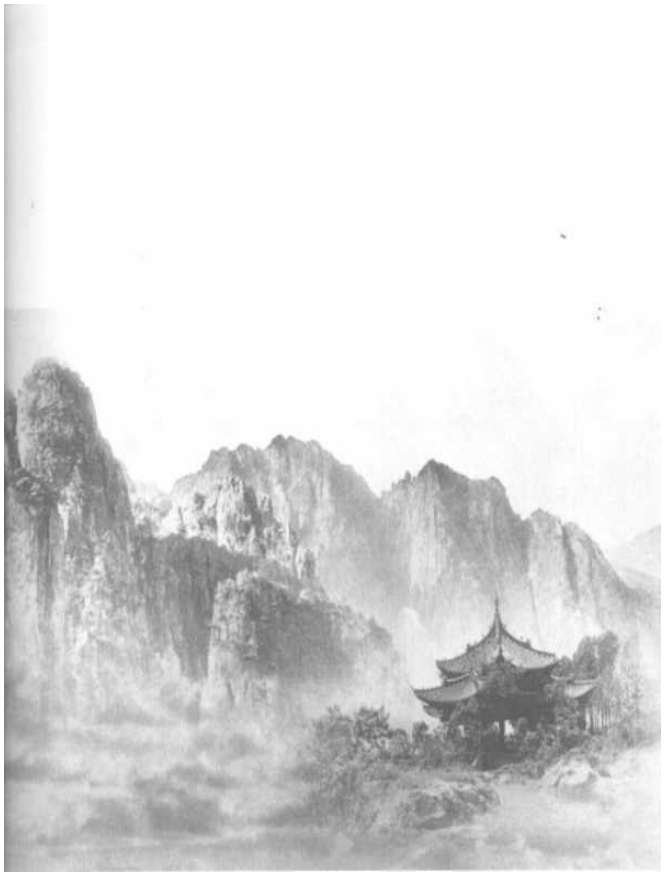


Рис 293. Лан Цзиншан. Одинокая беседка в горах. 1962.
图 293. 郎静山. 孤亭绝嶂. 1962.

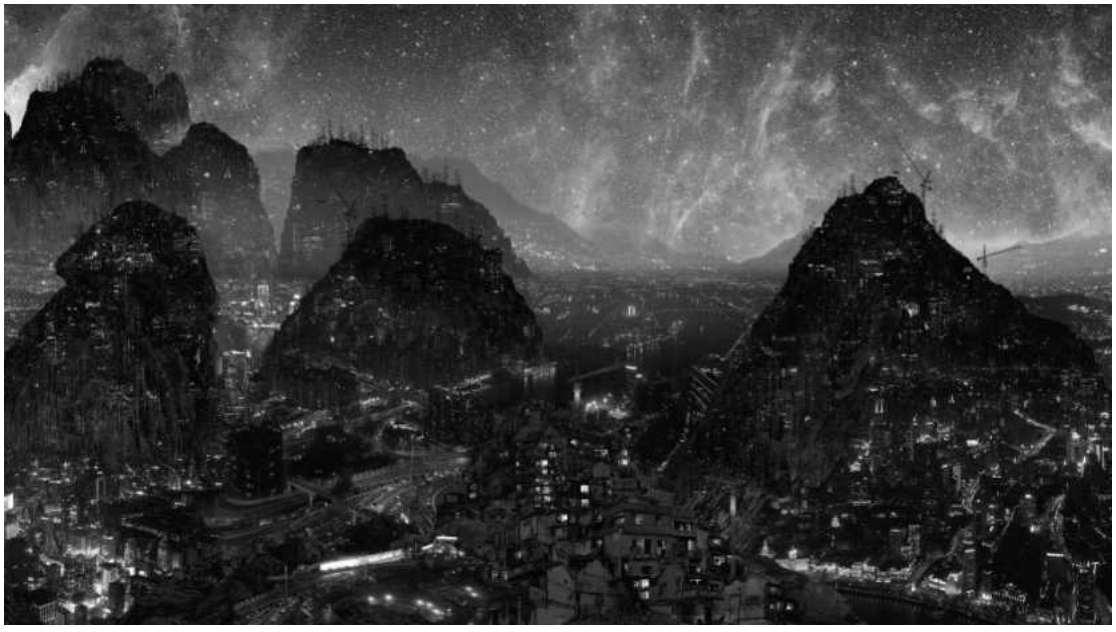


Рис 294. Ян Юнлян. Ночное путешествие II. 2020. Цифровое искусство.
图 294. 杨泳梁. 夜行 II. 2020. 数字艺术.



Рис 295. Обложка журнала «Маньчжурия». 1933, №1.
图 295.《满洲图》杂志封面.1933 年第 1 期.



Рис 296. Страница журнала «Маньчжурия». 1933, № 2 том 3.
图 296.《满洲图》杂志内页.1933 年第 2 期第 3 部.



Рис 297. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 5.
图 297. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 5 页.



Рис 298. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 11.
图 298. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 11 页.

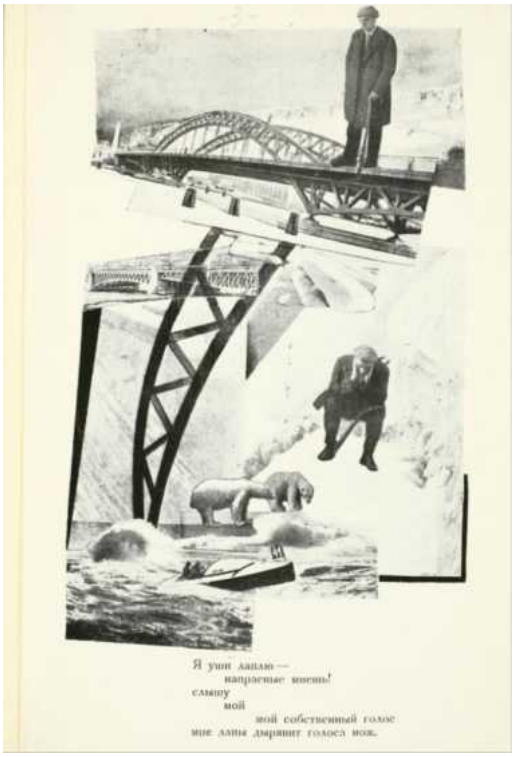


Рис 299. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 17.

图 299. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 17 页.



Рис 300. Родченко А. М. Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923. Страница 37.

图 300. 罗德琴科 • 亚历山大.《关于它》插图. 1923. 第 37 页.



Рис 301. Родченко А. М. Обложка первого издания стихотворения «Разговор с фининспектором о поэзии». 1927.

图 301. 罗德琴科 • 亚历山大. 诗集《与审计长谈诗歌》第一版封面. 1927.



Рис 302. Родченко А. М. Изадняя обложка первого издания стихотворения«Разговор с фининспектором о поэзии». 1927.

图 302. 罗德琴科 • 亚历山大. 诗集《与审计长谈诗歌》第一版封底. 1927.



Рис 303. Родченко А. М. Пространственный фотомонтаж с портретами А. Чичерина. 1924.
图 303. 罗德琴科 • 亚历山大. 带有齐切林肖像的空间蒙太奇照片.1924.



Рис 304. Родченко А. М. Фотоиллюстрация для издании «Самозвери» Третьякова С. М. 1926.
图 304. 罗德琴科 • 亚历山大. 为特列季亚科夫的出版物《纸兽游戏》绘制的图片说明. 1926.



Рис 305. Родченко А. М. Фотоиллюстрация для издании «Самозвери» Третьякова С. М. 1926.
图 305. 罗德琴科·亚历山大. 为特列季亚科夫的出版物《纸兽游戏》绘制的图片说明. 1926.



Рис 306. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 306. 罗德琴科·亚历山大, 斯捷潘诺娃·瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.



Рис 307. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 307. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

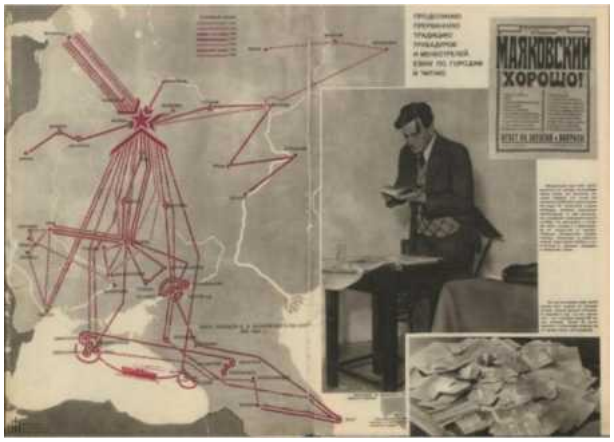


Рис 308. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 308. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.



Рис 309. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 309. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

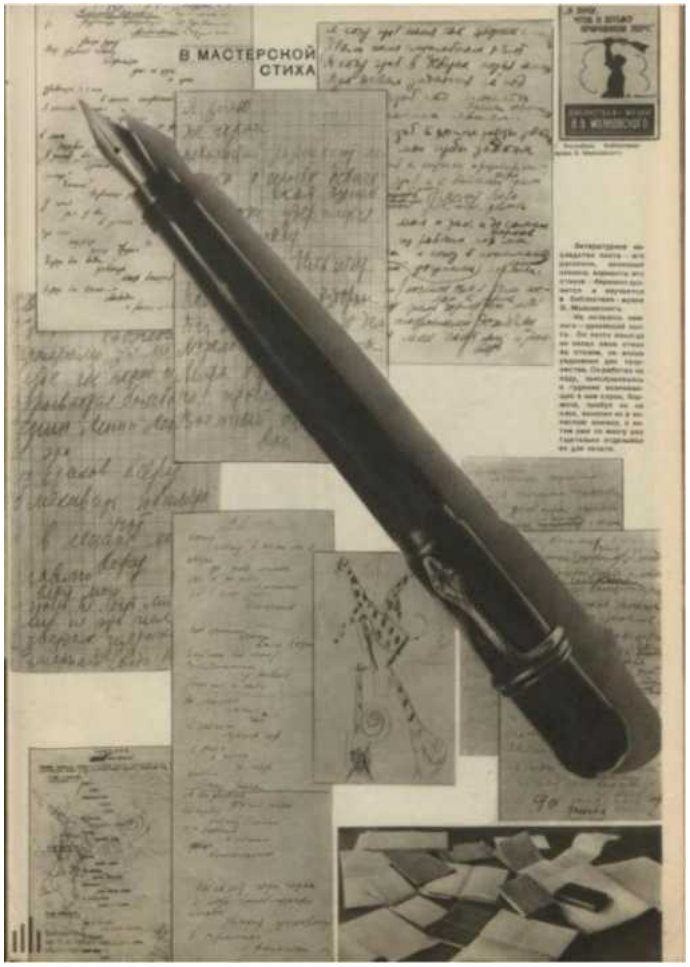


Рис 310. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 310. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.



Рис 311. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 311. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.

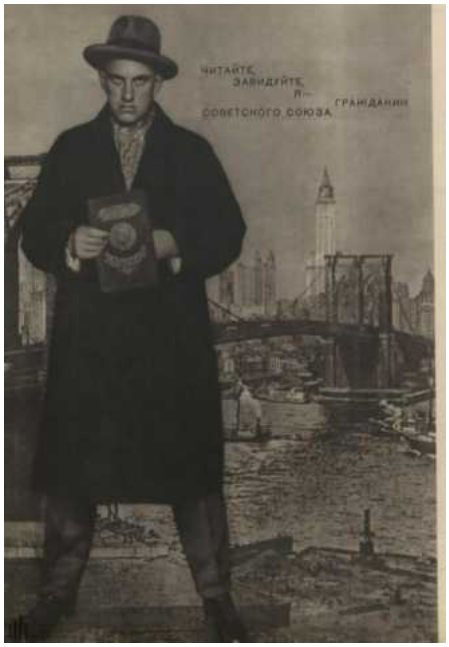


Рис 312. Родченко А. М. и Степанова В. Ф. Фотомонтаж для журнала «СССР на стройке». 1940, №7.
图 312. 罗德琴科 • 亚历山大, 斯捷潘诺娃 • 瓦拉瓦拉. 《苏联建设》摄影蒙太奇. 1940 年第 7 期.



Рис 313. Родченко А. М. Владимир Маяковский. 1924.
图 313. 罗德琴科·亚历山大. 弗拉基米尔·马雅可夫斯基. 1924.



Рис 314. Лан Цзиншан. Цветущие ветви издают приятный звук.1953.
图 314. 郎静山.花枝弄好音. 1953.



Рис 315. Лан Цзиншан. Дремота.1928.
图 315. 郎静山. 假寐. 1928.

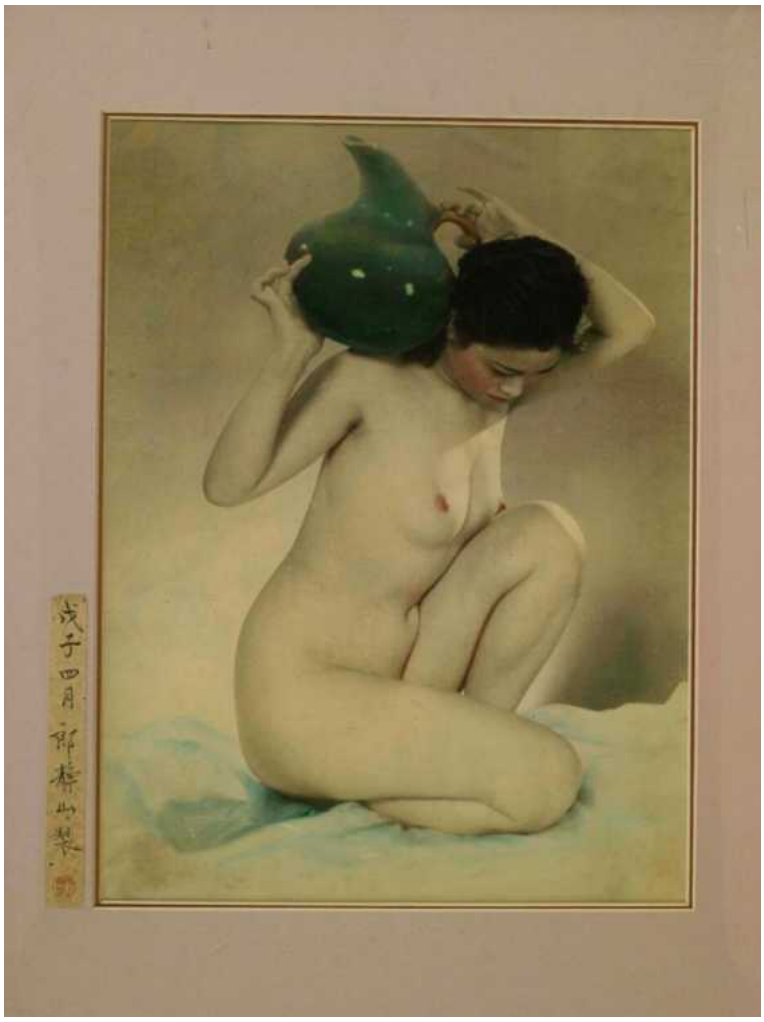


Рис 316. Лан Цзиншан. Черпая воду на реке кумганом(версия 1933). 1933.
图 316. 郎静山. 抱瓮凝思(1933 版本). 1933.



Рис 317. Лан Цзиншан. Сижу и смотрю, как поднимаются облака. 1934.
图 317. 郎静山. 坐看云起. 1934.

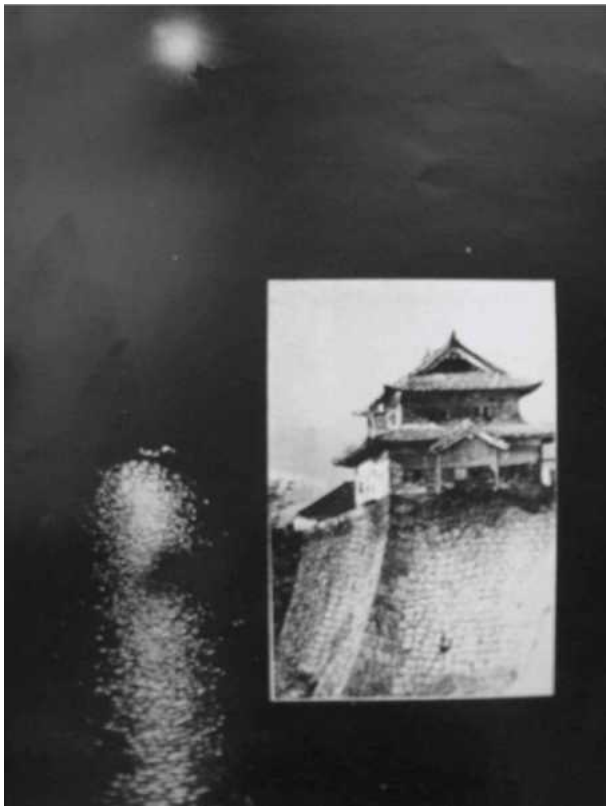


Рис 318. Лан Цзиншан. Восход и закат. 1930-е.
图 318. 郎静山. 朝暾夕照. 1930s.



Рис 319. Лан Цзиншан. Изогнутый мостик разделяет воду на три части 1. Год неизвестен.
图 319. 郎静山. 桥曲三水春渠一. 年份不详.



Рис 320. Лан Цзиншан.Сосна и журавль – вечная весна. 1943.
图 320. 郎静山. 松鹤长春. 1943.



Рис 321. Лан Цзиншан. Весеннее дерево и величественные вершины.1934.
图 321. 郎静山. 春树奇峰. 1934.



Рис 322. Лан Цзиншан. Стрекоза изучает траву.1955.
图 322. 郎静山. 蜻蜓知绿草. 1955.

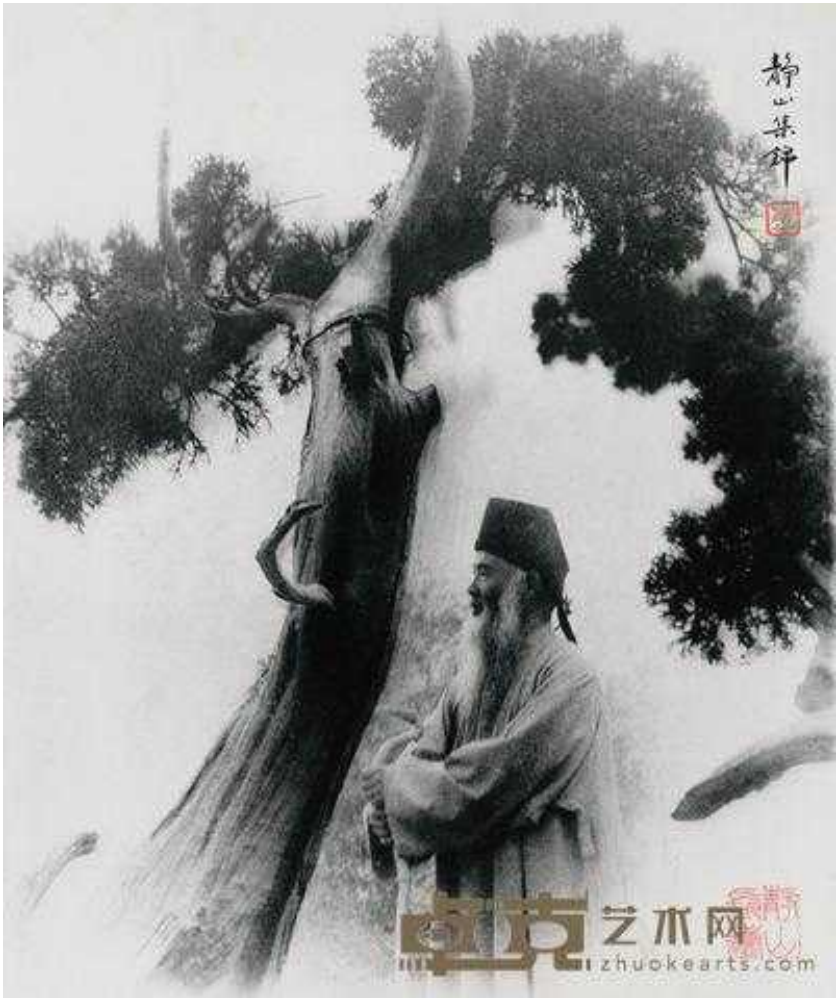


Рис 323. Лан Цзиншан. Портрет Чжан Дацяня. 1930-е.
图 323. 郎静山. 张大千像. 1930s.



Рис 324. Лан Цзиншан. Беспредельный универсум.1963.
图 324. 郎静山. 旷观大宇. 1963.

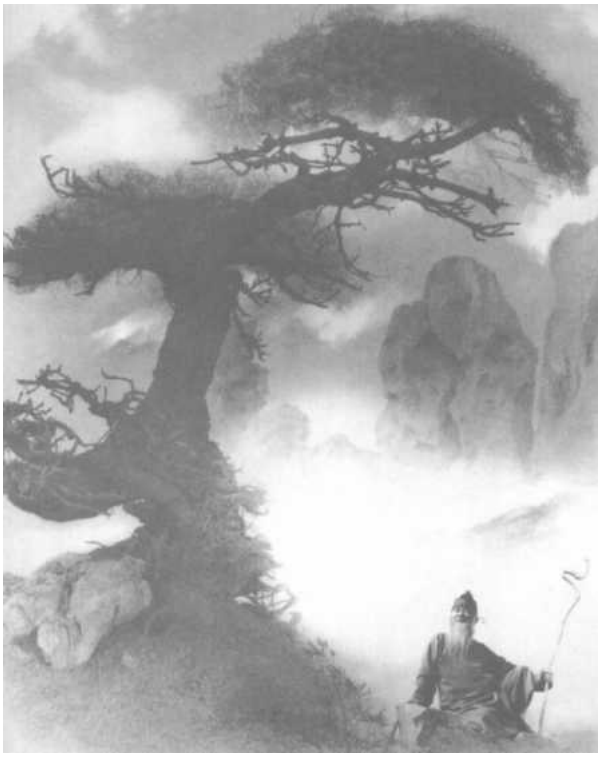


Рис 325. Лан Цзиншан. Мудрец в тени сосны. 1963.
图 325. 郎静山. 松荫高士. 1963.



Рис 326. Лан Цзиншан. Вечная душа сосны и журавля. Год неизвестен.
图 326. 郎静山. 松鹤万年心. 年份不详.

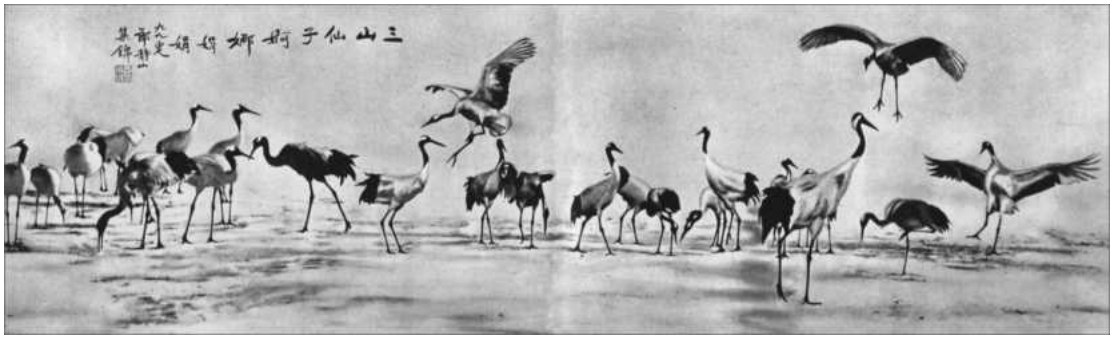


Рис 327. Лан Цзиншан. Три горные феи. 1990.
图 327. 郎静山. 三山仙子. 1990.



Рис 328. Лан Цзиншан. Пара друзей в тени сосны. 1967.
图 328. 郎静山. 松荫双侣. 1967.

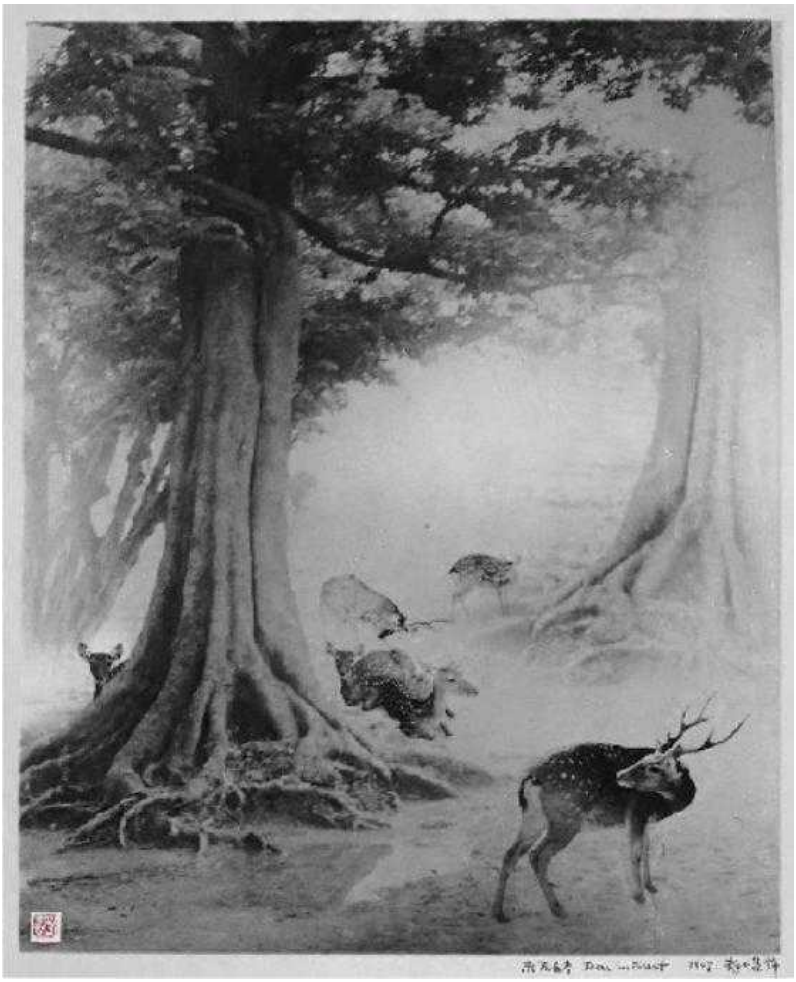


Рис 329. Лан Цзиншан. Вечная весна в оленьем парке. 1957
图 329. 郎静山.鹿苑长春. 1957