

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)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва 2026

Диссертация выполнена на кафедре коммуникативного дизайна ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Научный

руководитель:

Лаврентьева Екатерина Александровна

кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры коммуникативный дизайн ФГБОУ ВО «Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова»

Официальные

оппоненты:

Фадеева Татьяна Евгеньевна

доктор искусствоведения, доцент факультета коммуникаций, медиа и дизайна ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики”»

Чмырева Ирина Юрьевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры декоративно-прикладного искусства и художественного текстиля Института искусств ФГБОУ ВО «Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство.)»

Ведущая организация:

ФГБУК «Государственный музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина»

Защита состоится «_____» _____ 2026 года в 11:00 часов на заседании диссертационного совета 24.2.440.01 на базе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова по адресу: 125080 Москва, Волоколамское шоссе, 9.

С диссертацией можно ознакомиться на официальном сайте <https://академия-строганова.рф> и в библиотеке РГХПУ им. С. Г. Строганова. Просим принять участие в защите диссертации и направить отзыв в двух экземплярах по указанному адресу.

Автореферат разослан «_____» _____ 2026 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения

А. В. Трощинская

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Для визуальной культуры XX века экспериментальные инновации в области фотоискусства, определяемые сегодня термином «фотоавангард», стали формой эстетического поиска и инструментом проектных практик. Фотография в руках представителей «нового видения» обрела проектную направленность: фотографы выступали как художники-универсалы, способные применять визуальные эксперименты в различных сферах — от книги и плаката до архитектуры и предметного дизайна. Такая фотография решала как художественные, так и прикладные задачи, служила мощным средством визуальной коммуникации, обладая высокой выразительностью и функциональностью. Приемы фотоавангарда сложились в результате применения проектного подхода к формообразованию в искусстве фотографии. Понимание фотографии как проектной практики позволяет по-новому рассмотреть фотоавангард как метод.

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 всестороннего изучения художественных экспериментов и инноваций 1920-1930-х гг., как Китая, так и России. В Китае новаторские практики фотоискусства развивались не только в рамках национальной традиционной культуры, но и в их преломлении и связях с западными открытиями, в большей степени с передовым опытом советской фотографии, базой которого стали формалистическое наследие русского авангарда и сама специфика социальных и идеологических задач новой страны.

Данная работа посвящена выявлению ключевых элементов языка фотоавангарда в контексте становления и развития советской и китайской фотографических школ первой трети XX в. с акцентом на универсальном характере приемов, сформировавших новаторское поле визуальной коммуникации. Александр Родченко и Лан Цзиньшань (также известный в

России как Лонг Чинсан) выбраны как ведущие представители фотоискусства и родоначальники экспериментальных инноваций, художники-изобретатели. Их деятельность объединяется одним периодом времени (первая треть XX в.). При этом отмечается глубокое влияние социально-исторических аспектов и мировоззренческих установок культурной парадигмы.

Фотоавангард – это эксперимент и художественный, и технический. Именно такая позиция позволяет выявить неочевидные параллели в методах работы Александра Родченко и Лан Цзиншаня.

Научная новизна исследования. Понятие «язык фотоавангарда» рассматривается в данном исследовании 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, актуальных в настоящее время.

Традиционно, язык советского фотоавангарда в контексте его визуальных характеристик, а также особенностей и методов коммуникации характеризуется следующими особенностями:

- Эксперимент с композицией кадра и сюжетом в рамках конструктивизма как новой идейно-художественной системы: ракурс, диагональ, абстрагирование реальности, ритмические построения;

- Социально-политическое значение: фотография призвана работать как документальное свидетельство трансформации и индустриализации общества, героизации труда;

- Технический эксперимент: технологии обработки снимка (вираж, соляризация) различные приемы фотомонтажа (мультиэкспозиция, фотограмма, классический фотомонтаж), где отдельное фотоизображение берет на себя роль элемента визуальной коммуникации, «буквы языка» с целью создания мощного агитационного сообщения;

В Китае развитие фотографии шло, с одной стороны, в рамках традиционной визуальной культуры и ее системы ценностей, с другой – на рубеже 1920-1930-х гг., в связи с политическими трансформациями активно шла интеграция языка модернизма. Среди наиболее характерных черт можно выделить следующие:

- Эксперимент: китайские фотографы-новаторы стремились уйти от традиционных условностей, исследуя инновационные техники и процессы для выражения своего творческого начала и индивидуальности;

- Акцент на художественной выразительности: фотографы сознательно уходили от простого документирования, передача сущности объекта с помощью композиции, освещения и визуальной эстетики. Они обращались к пикториальной фотографии, которая наследует классические живописные тенденции. В их понимании этот факт подчеркивал связь искусства как творческой практики и фотографии.

- 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.

В диссертации впервые комплексно анализируется советская и китайская фотография 1930-х гг., что позволяет выявить формы и особенности языка фотоавангарда в контексте взаимосвязей русской (советской) и китайской фотографии. В настоящем исследовании прослеживается обмен художественными приемами и оценивается степень воздействия эстетики советского фотоавангарда на фотоискусство Китая в 1920-1930-е гг.

Понятие «язык фотоавангарда» на 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. В контексте истории советской фотографии знак равенства ставится между фотоавангардом и деятельностью фото-группы «Октябрь».

Однако, в те же 1920-1930-е гг. остается актуальной и пикториальная фотография как самостоятельное направление фотоискусства. Она заимствует из набора приемов, присущих радикальной авангардной школе отдельные черты. Фотографы-модернисты обращаются к ее узнаваемой эстетике как особому средству выразительности, «накладывая» ее поверх своей системы видения, решая с ее помощью как исследовательские и экспериментальные задачи

(например, в контексте деятельности группы «Искусство движения»), так и производственные (реклама, фоторепортаж). Таким образом, пикториализм как художественный и технологический прием может быть рассмотрен в качестве одного из элементов языка фотоавангарда.

В Китае на настоящий момент не существует исследований, посвященных Александру Родченко, тогда как в России Лан Цзиншань остается практически неизвестным. Исследование и сопоставление их творческих методов проливает свет на параллели в развитии русской (советской) и китайской фотографии. Впервые в российском искусствознании исследуется творчество Лан Цзиншаня, фотографа-новатора, который стал использовать приемы классической китайской живописи и каллиграфии в качестве выразительных средств в фотоискусстве. В диссертации идейные основы китайской фотографии, ее настроение анализируются с учетом китайской художественной традиции.

Степень научной разработанности темы. 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., экспериментальным практикам фотоавангарда и их влиянию на китайскую художественную культуру.

И.Ю. Чмырева, О.Н. Аверьянова, Т.Е. Фадеева, Наоми Розенблум (Naomi Rosenblum), Лю Банун (劉半農) и Гу Чжэн (顧錚) формируют многомерную перспективу истории фотографии в мире, России и Китае. Русский авангард в его связи с экспериментальными практиками фотоавангарда рассматриваются в работах С.О. Хан-Магомедова, А.Н. Лаврентьева. Зарубежная историография русского авангарда включает труды Камиллы Грей (Camilla Gray), Джона Боулта (John Boulton), Кристины Лоддер (Christina Lodder), Си Цзинчжи (奚靜之), Го Хунмэй (郭宏梅).

Фотографическая практика Александра Родченко отражена в трудах Л.Ф. Волкова-Ланнита, А.Н. Лаврентьева, Е.А. Лаврентьевой, Виктора Марголина (Victor Margolin). Творческий путь Лан Цзиншаня представлен в работах Цзинь Цюаня(靳泉), Дин Биньсюаня (丁彬萱), Чэнь Шэня(陳申), Чэн Гана (程剛), Динь Биньсюаня (丁彬), Дин Цзуньсиня (丁遵新), а также в материалах сборников под редакцией Сяо Юншэна (蕭永), отмеченных компаративным анализом и культурологическим подходом.

Особую важность представляют материалы (статьи и дневники), принадлежащие непосредственно Родченко, его супруге Степановой и Лан

Цзиншаню (郎靜山), а также периодика (журналы «Советское кино», «Советское фото», «Новый ЛЕФ») и тексты коллег и современников Родченко Л.Ф. Волкова-Ланнита, О.М. Брика, В.Л. Жемчужного, Б.А. Кушнера. Эстетика «нового видения» и специфика языка фотоавангарда отражены в публикациях основоположников теории (Франц Рох (Franz Roch), Ласло Мохой-Надь (László Moholy-Nagy), Вернер Графф (Werner Graff)), а также работах А.Н. Фоменко и О.Н. Аверьяновой, фотомонтаж рассматривается целенаправленно также Дон Адес (Dawn Ades). Пикториальная фотография рассматривается в работах А.В. Логинова, Т.Г. Сабуровой, И.А. Семаковой.

Эстетика и семиотика фотографии анализируется в трудах Вальтера Беньямина (Walter Benjamin), Ролана Барта (Roland Barthes), Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag), Анри Картье-Брессона (Henri Cartier-Bresson) и Сьюзен Брайт (Susan Bright). Исследованию китайской живописи посвящены работы Ван Гая (王概), Пань Тяньшоу (潘天壽) и Н.А. Виноградовой.

Особую роль в контексте данного исследования сыграли экспозиция и теоретические материалы выставки «Монтаж: от диалектики к динамике» (Китай, Музей дизайна Академии Ханчжоу, 10 апреля – 1 сентября 2026 г.), раскрывающие феномен монтажа в кино и фотографии 1920-1930-х гг. в общемировом контексте.

Однако, специального исследования, посвящённого сравнительному анализу авангардной фотографии СССР и Китая, а также их концептуальным и технологическим взаимосвязям, автором данного исследования не обнаружено. Несмотря на обилие отдельных исследований, их концептуальные и технологические взаимосвязи остаются неизученными. Этот пробел указывает на необходимость дальнейшего анализа их пересечений и роли в мировой истории фотографии.

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 фотографии 1920-1930-х годов, но также рассматриваются искусство других

художественных движений или более ранних периодов, оказавшее влияние на предмет исследования.

Цель исследования – комплексное изучение новаторского фотоискусства России и Китая в лице Александра Родченко и Лан Цзиншаня в различных культурных и социально-политических контекстах 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**:

Выявить специфику направлений развития фотоискусства СССР и Китая в контексте становления и развития визуальных коммуникаций и печатных медиа.

Обозначить роль авторской художественной системы в формировании языка фотоавангарда (на примере работ Александра Родченко и Лан Цзиншаня).

Определить ведущие приемы языка фотоавангарда, исходя из социально-культурного контекста СССР и Китая, расширив границы данного понятия, основываясь на принципе технического и художественного эксперимента.

Методология и методы исследования.

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

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;

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;

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.;

1. 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;

2. 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.

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 киноязыка 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 киномонтаж) 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 явно 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.

Основные положения, выносимые на защиту:

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.

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.

Апробация результатов исследования осуществлялась по нескольким направлениям. Это публикации в российских изданиях, рекомендованных ВАК, в китайских специализированных изданиях, выступлениях на научных конференциях. По теме диссертации опубликовано 17 статей, из них 6 в рекомендованных ВАК научных публикациях. Тезисы исследования были опубликованы в том числе и в китайских специализированных изданиях, одобрены на 15 международных научно-практических конференциях.

Соответствие паспорту специальности:

5.10.3 - Виды искусства (техническая эстетика и дизайн):

54. Дизайн в системе культуры

- 57. Дизайн информационной среды.
- 58. Коммуникативные аспекты дизайна.
- 60. Авторские концепции в дизайне.
- 66. Семиотические проблемы дизайна.

Структура работы. Структура и объем диссертации. Работа состоит из 2 томов. Первый том – диссертация объемом 262 страницы, состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Второй том содержит иллюстративный материал в количестве 329 наименований.

Краткое содержание работы

Во Введении описываются актуальность работы, ее цель, задачи, объект и предмет исследования, методы работы, ее значимость и новизна.

ГЛАВА 1. «Новое видение»: фотография как актуальное средство коммуникации первой трети XX века» иллюстрирует, как фотография стала важным средством социального, политического и культурного обмена между Советским Союзом и Китаем в первой половине XX века.

1.1 Специфика развития советского фотоискусства 1920-1930-х гг. в контексте новых задач полиграфического дизайна и рекламы. В первой трети XX века в Советском Союзе и Китае фотография определила развитие визуальной коммуникации. В СССР она активно применялась для демонстрации успехов социалистического строительства, а фотомонтаж стал одним из главных художественных методов, позволяя создавать убедительные агитационные образы.

Советское фотоискусство 1920–1930-х годов развивалось в тесной связи с новыми задачами полиграфического дизайна и рекламы. Фотография широко использовалась в газетах, книгах и журналах, способствуя не только политической и культурной грамотности, но и развитию художественного вкуса. Важную роль в этом процессе сыграл фотомонтаж. В отличие от немецких дадаистов, использовавших фотомонтаж для сатиры и критики власти, советские художники применяли его для пропаганды достижений нового общества¹. Густав Клуцис и Александр Родченко создавали плакаты, иллюстрирующие индустриализацию, коллективизацию и новые формы социалистического быта.

Фоторепортаж, другой важный жанр фотографии, активно использовался в советской журналистике. Репортажная фотография фиксировала события в

¹ 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.

реальном времени. В СССР ведущими фоторепортерами стали Аркадий Шайхет, Борис Игнатович и Роман Кармен.

Периодические издания играли ключевую роль в распространении фотографии и развитии фотомонтажа и фоторепортажа. Журналы, такие как «СССР на стройке», «Даешь!», «Красное студенчество» и «30 дней», использовали фото не только как иллюстрацию, но и как основной элемент визуального повествования. Родченко, Степанова и Лисицкий разрабатывали новые подходы к верстке изданий, продвигая принципы конструктивистской эстетики и идеологию новой книги.

Фотография в первой трети XX века превратилась в мощное средство визуальной коммуникации, оказывая влияние на искусство, полиграфию и массовую культуру. Она не только фиксировала происходящее, но и формировала новый язык, через который общество осмысляло современность. В СССР фотография стала инструментом формирования коллективного сознания, поддерживая идеологические установки и создавая образы будущего.

1.2. Новейшие тенденции развития китайской фотографии 1920–1930-х годов. Под влиянием Движения за новую культуру, благодаря деятельности объединений фотографов, развитию фоторепортажа и использованию фотографии в рекламе и пропаганде, этот вид искусства занял прочное место в китайской культуре, заложил основы для профессионального развития китайской фотографии.

В XIX веке фотография в Китае воспринималась с предубеждением, и ее распространение было ограничено крупными городами. Однако в начале XX века, особенно после Синьхайской революции 1911 года ситуация изменилась. В 1923 году в Пекине появилось первое фотографическое объединение – Гуанше (光社), состоящее из преподавателей и интеллектуалов. Они стремились объединить фотографов-любителей для обмена знаниями и продвижения художественной фотографии, первая фотовыставка, организованная Гуанше в 1924 году, представила фотографии широкой аудитории и положила начало развитию выставочной деятельности. В 1928 году в Шанхае было основано объединение Хуаше, ориентированное на традиционные китайские принципы в фотографии. Хотя Хуаше оказало значительное влияние на развитие художественной фотографии, его узкая эстетическая направленность привела к упадку объединения.

В 1930 году появилось Сообщество черно-белой фотографии, которое предлагало более широкий подход к фотоискусству. Его члены сосредоточились

на социально ориентированной фотографии, запечатлевая жизнь простых людей и создавая документальные снимки, отражающие тяжелые условия труда. В отличие от Хуаше, Сообщество черно-белой фотографии уделяло больше внимания репортажной съемке и социальной критике.

Особое место заняла пикториальная фотография, вдохновленная китайской живописью. Фотографы, такие как Лан Цзиншань и У Чжунсин, использовали технику фотомонтажа для создания работ, напоминающих традиционные китайские пейзажи. Их снимки передавали атмосферу древнекитайской живописи, сочетая элементы художественной фотографии и поэтических образов.

Фотография также начала широко использоваться в рекламе. В 1920–1930-х годах в газетах появились рекламные снимки, ориентированные на продвижение товаров, кинофильмов и даже политических идей. Журнал «Иллюстрированная газета» активно использовал фотографию в коммерческих целях, публикуя рекламные изображения товаров и фотоматериалы, поддерживающие национальные идеи.

Вместе с тем фотография начала приобретать политическую направленность. В 1930-х годах, Ша Фэй, вдохновленный левыми идеями, организовывал выставки, демонстрирующие тяжелую жизнь простых людей и антияпонское сопротивление. Его работы стали примером использования фотографии как политического инструмента.

Выводы по 1-й главе

В 1920-1930-х годах фотография приобрела статус средства массовой коммуникации, активно использовалась в печати, рекламе и пропаганде, а также стала площадкой для художественных экспериментов. В Советском Союзе фотомонтаж и новые ракурсы позволяли создать выразительные изображения, подчеркивающие идеологические и социальные послы. В Китае фотография также прошла сложный путь – от настороженного отношения к активному использованию, чему способствовало появление специализированных фотографических обществ и изданий. Фотография сыграла важную роль в изменении общественного сознания, способствовала формированию нового языка визуальной коммуникации.

Несмотря на различия культурных и политических контекстов, фотография в СССР и Китае имела общие черты. Обе страны использовали ее в пропагандистских целях, формируя массовые образы рабочих и крестьян, укрепляя идеологические установки. Также в обеих странах велись споры о роли

фотографа: должен ли он быть независимым художником или участвовать в социальных преобразованиях. Эти дискуссии стимулировали развитие новых техник и направлений, включая эксперименты с фотомонтажом, необычными ракурсами и светотеневыми эффектами.

Пикториальная фотография играла особую роль в рамках фотоавангарда. Художественные приемы использовались не ради эстетики, а для усиления содержания снимка. В отдельных случаях мягкие объективы и живописные эффекты помогали подчеркнуть сюжетную драматургию, особенно в съемке сцен с динамичным движением, так же как Родченко использовал объектив «Тамбар» для цирковой серии. Таким образом, фотография в этот период превратилась не только в документальный инструмент, но и в средство художественного выражения, обладающее мощным коммуникативным потенциалом, а 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.

В ГЛАВЕ 2 «Александр Родченко и Лан Цзиншань. Фотография в рамках авторской художественной системы» фотоэксперименты и инновации Родченко и Лан Цзиншаня рассматриваются в рамках авторских художественных систем. Уделяется внимание влиянию культурного и политического контекста на их художественную практику, выявляются факторы формирования новаторского фотографического языка. Анализ их творчества предваряет краткое обращение к практике объединения ЛЕФ, в частности, к кроссмедийному содружеству Родченко и Сергея Третьякова. Поездка Третьякова в Китай и публикация его снимков послужили конкретным пунктом соприкосновения советского авангарда с китайским движением новой культуры, что помогает в понимании политического и культурного контекста художественных систем обоих мастеров.

2.1. Александр Родченко. Путь к фотографии. Родченко начинал с живописи, активно работая в области беспредметного искусства. Его ранние графические эксперименты, включая «Линейно-циркульные композиции» 1915 года, демонстрируют его интерес к геометрии и динамике форм. Влияние

конструктивизма усилилось после его участия в выставке « $5 \times 5 = 25$ » в 1921 году, где он представил работы «Гладкий цвет», фактически провозгласив конец живописи. Этот шаг был связан с его убежденностью в необходимости перехода искусства к утилитарным формам.

Важной частью его работы стала экспериментальная деятельность в области дизайна. Родченко проектировал светильники, мебель, работал в театре и кино. Стремился к функциональности и конструктивной ясности, разрабатывая предметы, которые соответствовали идее нового общества. Преподавание во ВХУТЕМАСе позволило ему распространить свои идеи среди студентов, формируя новое понимание искусства как социально значимого явления.

Для Родченко искусство фотографии стало логичным продолжением его художественных экспериментов, своего рода этапом развития конструктивизма. Его снимки, построенные на диагонали как символе композиционной остроты и ракурсных точках съемки сломали традиционные представления о композиции кадра. Отношение к построению пространства кадра сопоставимо с его экспериментами с пространственными структурами 1920-1921 годов.

Родченко активно применял технику фотомонтажа в полиграфии и рекламе. С конца 1920-х он осваивает фоторепортаж, фиксируя индустриализацию, спортпарады, массовые мероприятия. Для истории фотографии Родченко стал законодателем приемов фотоавангарда, мастером, внедрившим новые композиционные принципы в профессиональную среду и массовое сознание. Его методы съемки стали основой для многих направлений в искусстве фотографии XX века, сформировали новую культуру визуального восприятия.

2.2 Лан Цзиншань и движение за новую культуру. В начале XX века Китай переживал сложный период перемен: падение династии Цин, борьба милитаристов и попытки модернизации. В ответ на кризис, интеллектуалы (такие как Чэнь Дусю и Лу Синь), инициировали создание Движения за новую культуру, которое ратовало за демократию, науку и отказ от феодальных традиций. Оно повлияло на развитие культуры, науки и искусства. Движение выступало за художественные инновации, призывало к отходу от традиционной живописи и поиску новых форм самовыражения. Китайские художники начали осваивать западные реалистические стили, такие как импрессионизм, а фотография стала важным инструментом художественного выражения. В этот период Лан Цзиншань, один из пионеров китайской фотографии, сформировал свой стиль, сочетая традиции китайской живописи с техникой фотографии.

Он обучался фотографии в Шанхае и в 1920-х начал работать в газете «Шэньбао», занимаясь фотожурналистикой. Однако его больше привлекали художественные эксперименты, что привело к созданию «композитной фотографии» – метода, объединяющего несколько изображений в одно путем их последовательной печати с нескольких негативов на одном листе фотобумаги. В 1928 году он возглавил «Китайское фотографическое общество» в Шанхае, способствуя развитию фотоискусства.

В отличие от документальной фотографии, популярной в то время, Лан Цзиншань стремился передавать художественные идеи, используя многослойную композицию, напоминающую традиционную китайскую живопись. Он применял технику комбинирования снимков, создавая идеальные пейзажные сцены, вдохновленные эстетикой древних китайских художников. В его работах прослеживается влияние философии даосизма и буддизма, концепции «единства природы и человека». В фотографиях он использовал приемы традиционной живописи, такие как рассеянная перспектива, мягкие переходы светотени и пустое пространство для передачи глубины и настроения. Несмотря на признание, его творчество вызывало споры. Критики указывали, что его работы больше напоминают живопись, чем фотографию, нарушая принципы документальности². Однако другие исследователи считают, что его искусство стало уникальным явлением, объединившим фотографию и традиционную культуру³.

В 1920-х годах, хотя Движение за новую культуру и ратовало за критику традиционной культуры, оно не отбрасывало ее полностью. На самом деле, деятели Движения за новую культуру ставили акцент на поиске пути к модернизации и переосмыслению традиционной культуры. Фотографическое искусство Лан Цзиншаня является образцом подобного критического ее переосмысления. 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.

Выводы по главе 2:

В искусстве фотографии Родченко и Лан Цзиншань создали новый метод, сформировавшийся внутри их художественных систем. Пути их творческого развития наглядно демонстрируют, как фотоавангард отвечал на вызовы

² Бао Кун. Почти сто лет произведениям без смысла. Художественное обозрение. 2004(06):37-45. Стр. 40.

³ Пань Ванли. Сознательное продолжение и современная трансформация традиционной литературной живописи - критика “Композитная фотография” Лан Цзиншаня. Стр. 85-93.

современного искусства в различных культурных контекстах и становился частью дискуссии о современном искусстве и эстетике.

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.

В искусстве фотографии Родченко продвигал как новый художественный метод, так и социальные ценности эпохи. В работах Лан Цзиншаня практически отсутствует политический контекст, что связано с «отшельничеством» Лан Цзиншаня в стиле древнекитайского ученого. Подобная позиция оправдана его мировоззренческой системой. Обращаясь к традициям пейзажной живописи и создавая утопию, не имеющую ничего общего с реальной жизнью, он выражает неудовлетворенность реальностью.

Несмотря на огромное различие художественных стилей и творческих философий, и Родченко, и Лан Цзиншаня объединяет экспериментальный характер работы и осознание потенциала фотографии как современного медиума.

В ГЛАВЕ 3 «Социо-культурные и коммуникативные аспекты художественного языка фотоавангарда» на основе анализа различных направлений фотоискусства, таких как «прямая фотография» и «новая вещественность», а также теоретического вклада таких художников, как Мохой-Надь, 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. В начале XX века фотография эволюционировала из инструмента фиксации реальности в самостоятельное художественное направление. В 1920-30-е годы Ласло Мохой-Надь заложил основы «Нового видения», выступая за экспериментальный подход в искусстве фотографии. Он считал, что фотография должна не копировать природу, а воспитывать новое визуальное восприятие, способствуя формированию универсального художественного языка.

Ключевыми направлениями в рамках «Нового видения» стали «Прямая фотография», ориентированная на точную фиксацию реальности, и «Новая

вещественность», сосредоточенная на деталях, текстуре и геометрии объектов. Эти принципы повлияли на развитие современной фотоэстетики, что особенно проявилось в работах Альберта Ренгер-Патча, Александра Родченко и Ман Рэя. Их творчество демонстрировало потенциал фотографии как средства художественного выражения, расширяя её границы за счёт новых технических решений.

В Советском Союзе идеи «Нового видения» получили развитие в контексте построения новой социальной реальности. Родченко и Лисицкий экспериментировали с фототехниками для создания динамичных образов, отражающих индустриализацию и социалистическое строительство.

В Китае фотография развивалась под влиянием западных технологий и традиционной живописи. Лан Цзиншань адаптировал фотомонтаж для создания изображений, напоминающих классические китайские пейзажи, а Чжан Иньюань сочетал авангардные методы с социальной фотографией, документируя жизнь и борьбу китайского народа. Эти направления отразили поиск национальной идентичности через фотографическое искусство.

3.2. Отличительные черты языка фотоавангарда. К вопросу о расширении границ данного понятия. Фотоавангард развивался как экспериментальное направление, расширяя границы традиционной фотографии. Он сформировался после завершения эпохи живописного авангарда и стал новой площадкой для художественных исследований.

Фотоавангард рассматривается через призму феноменологии и структурализма. Первый подход изучает субъективное восприятие фотографии, эмоциональный и интеллектуальный отклик зрителя. Второй анализирует формальные характеристики изображения, выявляя закономерности конструирования смысла через композицию, монтаж и ракурсы.

Расширение границ понятия «фотоавангард» связано с его интеграцией традиционных стратегий и их переосмыслением. Традиционно он ассоциируется с радикальными разрывами с прошлым, но анализ показывает, что традиция и авангард могут сосуществовать. Особую роль в расширении границ фотоавангарда сыграл Лан Цзиншань, сочетавший традиционную китайскую живопись с современными фотографическими методами. Он использовал технику композитной фотографии, объединяя элементы китайского шаньшуй с западной фотографической традицией, что разрушало жесткие границы между традицией и модернизмом. Композитная фотография, предшествовавшая фотомонтажу, формировала новые визуальные образы путем наложения

элементов. В отличие от авангардного монтажа, она стремилась к гармонизации изображения.

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, определяющим восприятие образов на этапах их создания и воспроизведения. Например, с помощью диагональных или асимметричных композиций, нарушая традиционную центральную симметрию, фотографы могут добиваться более динамичного и выразительного визуального эффекта. Кроме того, абстрактная фотография предоставляет зрителям новое пространство для интерпретации.

Таким образом, новаторство языка фотоавангарда заключается не только в визуальных изменениях, но и в стимулировании зрителей к исследованию сложных идей, стоящих за изображениями, тем самым расширяя границы выразительности искусства фотографии. Фотоавангард выходит за рамки узкого исторического определения, демонстрируя свою концептуальную гибкость и способность к эволюции.

3.3 Язык фотоавангарда как особая система «письменности». Место и роль фотомонтажа в языке фотоавангарда. В 1920-х годах Ласло Мохой-Надь разработал концепцию «типофото» – синтеза фотографии и типографики, создающего новый вид визуальной коммуникации. Типофото и фотомонтаж объединяет модернистский отказ от статичного изображения и линейной перспективы. Фотомонтаж разрушает представление о цельном образе, а типофото стирает границы между текстом и изображением.

Конструктивисты видели в фотомонтаже способ осмыслить мир, измененный массовыми медиа и технологическим прогрессом. Александр Родченко применял этот метод в своих работах, создавая острые и выверенные с точки зрения режиссуры повествования композиции. Его фотомонтажи по своему кинематографичны.

В Китае Лан Цзиншань разработал композитную фотографию, близкую по духу к традиционной живописи. Он накладывал несколько негативов, создавая плавные переходы и атмосферные изображения. Его работы отличаются тонкой проработкой деталей: используя маскирование и окрашивание красным, он добивался воздушной перспективы, где дальние объекты кажутся размытыми (создавая эффект тумана или дымки, который встречается в традиционной китайской живописи). Фотография для него была не столько фиксацией реальности, сколько созданием идеального образа мира.

Фотомонтажи Родченко – это «искусство дня», «литература факта», говоря языком объединения «ЛЕФ». Композитная фотография Лан Цзиншаня – философская глубина и лаконичность, гармония традиционной китайской поэзии ши (诗). И в том, и в другом случае фотомонтаж становится формой реконструкции повседневности, создания ее обновленной, идеалистической версии.

Выводы по 3-й главе

Модернизм привел к радикальным изменениям в искусстве, отражая стремительное развитие технологий, урбанизацию и новый уклад бытия. Фотоавангард стал особым «языком» визуального искусства, позволяя передавать сложные смыслы через символические образы и нарушая традиционные нарративные структуры.

Родченко использовал технику фотомонтажа как аналог киноповествования и отражение технологического прогресса. Лан Цзиншань, работая в другом контексте, создавал композитные фотографии в духе китайской живописи, объединяя изображения природы в символическую систему, основанную на идее гармонии.

Именно язык фотоавангарда, сформировавшийся в ходе подобных экспериментов, определил методы новой типографики и принципы работы с текстовой информацией в графическом дизайне. Особенно значимыми в этом контексте стали такие визуальные приёмы, как ракурс, диагональная композиция, абстрактная фотография и фотомонтаж.

Оба художника использовали фотографию как форму «письменности», создавая визуальные тексты. Их работы расширяют границы фотоавангарда, демонстрируя разные подходы к визуальному повествованию. Таким образом, «Новое видение» стало глобальным явлением, изменившим представления о фотографии и её выразительных возможностях. Оно способствовало формированию нового визуального языка, преодолевающего культурные границы и объединяющего искусство с технологическими достижениями своего времени.

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.

Общие выводы

1. В основе движения «Новое видение» лежит переосмысление 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 социально-культурном контексте, не только как обновление художественного языка, но и как продукт 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 – «композиционная 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 Цзиншаня 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. 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 природы 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.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

В изданиях, рекомендованных ВАК:

1. 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.

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

3. Сюй Цзинчжу. Фотографическая культура как отпечаток времени: Сравнительное исследование русского пикториализма и фотоискусства Лан Цзиньшаня // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова.–2024.–№ 1-2.–С. 356-364.

4. 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. 361-376.

5. 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.

6. 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>.

В прочих изданиях:

7. Сюй Цзинчжу. Влияние пространственных экспериментов Эль Лисицкого на педагогику ВХУТЕМАСа // Сборник материалов Международного онлайн-симпозиума «От ВХУТЕМАСа к видению будущего». Ханчжоу: Китайская академией искусств, 2022.–С. 343-350.

8. 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: Российский государственный художественно-промышленный университет им. С.Г. Строганова, 2023.–С. 337-346.

9. Сюй Цзинчжу. Синтез традиционного и современного: художественный язык фотографии Лан Цзиншан. // Сборник материалов Международного форума молодых исследователей искусства «Научная весна». Москва: Государственный институт искусствознания, 2024.–С. 422-429.

10. Сюй Цзинчжу. Развитие традиционной китайской эстетики в области фотографии // Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века". Москва: Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), 2023.–С. 251-253.

11. Сюй Цзинчжу. Пространственное напряжение фотографического языка Александра Родченко. // Сборник материалов Международного форума аспирантов по искусствоведению Пекинского университета «Между и за пределами». –Пекин: Пекинский университет, 2023.–С. 163-175.

12. Сюй Цзинчжу. Художественное мышление А.М. Родченко в контексте образования в области цифрового медиаискусства в Китае// Сборник материалов Первого Российско-Китайский форума. 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.

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

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

15. Сюй Цзинчжу, Пэн Вэй. Трансформация фотографического языка: исследование феномена «подражания живописью фотографии» в агитационных плакатах СССР и Китая // Культура. Творчество. Образование - 2025: Сборник материалов IX Международной научной конференции «Культура. Творчество. Образование -2025» – М.: ГБУК МГМ «Дом Бурганова», 2025. – С. 98-99.

16. 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.

17. Сюй Цзинчжу, Пэн Вэй. 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.

Результаты диссертационного исследования были апробированы в докладах автора на конференциях:

1. Влияние пространственных экспериментов Эль Лисицкого на педагогику ВХУТЕМАСа. Международный онлайн симпозиум «От ВХУТЕМАСа к видению будущего», Ханчжоу, 3–4 сентября 2022 г.

2. 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 г.

3. Синтез традиционного и современного: художественный язык фотографии Лан Цзиншан. Международный форум молодых исследователей искусства «Научная весна», Москва, 26–28 апреля 2023 г.

4. Художественный язык российского конструктивизма: Александр Родченко и его авангардная фотографическая эстетика. 15-й форум аспирантов по академическому дизайну (Университет Цинхуа) «Дизайн: технология и культура», Пекин, 16 июня 2023 г.

5. Пространственное напряжение фотографического языка Александра Родченко. Международный форум аспирантов по искусствоведению Пекинского университета «Между и за пределами», Пекин, 01–03 сентября 2023 г.

6. 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, 10–12 октября 2023 г.

7. Развитие традиционной китайской эстетики в области фотографии. ДИСК-2023: Всероссийская научно-практическая конференция в рамках Всероссийского форума молодых исследователей "Дизайн и искусство - стратегия проектной культуры XXI века", Москва, 14–17 ноября 2023 г.

8. Традиции модернизма в современном китайском фотоискусстве. V-я Международная научная конференция «Современное искусство Востока: поводы для рефлексии», Москва, 23–26 января 2024 г.

9. Механизмы языка в контексте нового видения: пространственные эксперименты Александра Родченко. Международный симпозиум «Монтаж: Иллюзия за иллюзией» к выставке «Фотомонтаж. Диалектика чувствительности», Ханчжоу, 24–26 января 2025 г.

10. 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, 17 марта – 23 апреля 2025 г.

11. Прагматика авангарда: Александр Родченко, ВХУТЕМАС и реализация производственного искусства. Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2025». Москва, 11–25 апреля 2025 г.

12. Трансформация фотографического языка: исследования феномена «подражание живописи фотографии» в агитационных плакатах СССР и Китая.

IX Международная научная конференция «Культура. Творчество. Образование – 2025», Москва, 24-25 июня 2025 г.

13. От инструмента к сущности: дисциплинарное становление фотографии в БАУХАУЗЕ. VI научно-практическая конференция «Образовательные программы в сфере дизайна. Проектная деятельность» в РАХ, Москва, 16 октября 2025 г.

14. Отличительные черты языка фотоавангарда. К вопросу о расширении границ данного понятия. Конференция «Феномен художественной школы в изобразительном искусстве, архитектуре, дизайне» в РАХ, Москва, 22–23 октября 2025 г.

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.

手稿

许靖珠

亚历山大·罗德琴科与郎静山：20 世纪前 30 年苏联和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

学位论文摘要

专业 5.10.3 艺术形式(技术美学与设计)
学位论文艺术史候选人

科学导师：

艺术史候选人

叶卡捷琳娜·亚历山大罗夫娜·拉夫连季耶娃

莫斯科 2026

本论文完成于俄罗斯国立斯特罗加诺夫工业艺术大学传播设计系

科学导师: 拉夫连季耶娃·叶卡捷琳娜·亚历山德罗夫娜
艺术史候选人，俄罗斯国立斯特罗加诺夫工业艺术大学传播设计系副教授

正式评审人: 法捷耶娃·塔季扬娜·叶夫根尼耶芙娜
艺术学博士，传播媒体与设计学院副教授
俄罗斯国家研究型高等经济大学

奇米列娃·伊琳娜·尤里耶夫娜
艺术史候选人、艺术学院装饰与应用艺术及艺术纺织品系副教授
俄罗斯国立柯西金大学（技术·设计·艺术）

主导单位: 联邦国家预算文化机构普希金国家美术博物馆

论文答辩将于 2026 年____月____日 12:00 在由俄罗斯国立工艺美术大学设立的 24.2.440.01 号学位论文答辩委员会上进行，地址为:俄罗斯莫斯科市，沃科拉姆斯克公路 9 号，邮编:125080。

论文原文可在俄罗斯国立工艺美术大学图书馆或官网查阅：
<https://akamemug-строганова.рф>.

诚邀您参加答辩会，并将评审意见(一式两份)邮寄至上述地址。

作者摘要发送日期: 2026 年____月____日。

学位论文答辩委员会学术秘书
艺术史博士

亚历山德拉·维克托罗夫娜·特洛申斯卡娅

论文概述

研究相关性

对于 20 世纪的视觉文化而言，当今被界定为“前卫摄影”的实验性创新，既是一种审美探索的形式，也是设计性实践的重要工具。在“新视觉”理念的推动下，摄影获得了明确的项目化取向：摄影师以“通才型艺术家”的身份出现，将视觉实验运用于多个领域——从书籍设计、海报创作到建筑与产品设计。此类摄影同时承担艺术表达与实用功能，作为高度有效的视觉传播媒介，兼具强烈的表现力与功能性。前卫摄影的语言手法正是在将项目化思维引入摄影形式生成过程的基础上逐步形成的。将摄影理解为一种设计实践，有助于重新将前卫摄影视为一种方法论体系加以考察。

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。

当代中国媒体艺术呈现出高度发达的技术与工艺潜能。为了构建关于当代媒体艺术演进路径及其发生机制的准确图景，对 1920-1930 年代中俄两国艺术实验与创新实践展开系统而全面的研究成为一项显而易见的学术必要。在中国，前卫摄影的创新实践并非仅在本土传统文化体系内部发展，还包括在与西方艺术观念的转化吸收过程中形成，其中特别受到苏联摄影前沿经验的深刻影响，这一经验以俄罗斯前卫艺术的形式主义遗产为基础，并与新生国家所承担的社会与意识形态任务紧密相关。

本研究旨在于 20 世纪前 3 分之 1 时期苏联与中国摄影学派的形成与发展语境中，揭示前卫摄影语言的关键构成要素，重点强调这些视觉手法所具有的普遍性与超民族属性，以及它们如何共同建构起一个崭新的视觉传播创新场域。亚历山

大·罗德琴科与郎静山（在俄罗斯被称为 Лонг Чинсан）被选为前卫摄影艺术的核心代表与实验性创新的奠基者，作为具有艺术家-发明家个案加以分析。二者的创作活动同处于同一历史阶段（20世纪前3分之1），同时又深受各自社会历史条件与文化范式中世界观结构的深刻影响。

前卫摄影作为艺术层面实验的同时，也是一种技术层面的实验。这一理解立场，使得揭示亚历山大·罗德琴科与郎静山在创作方法上的非显性对应关系成为可能。

研究新颖性

本研究在广义的理论框架内重新界定“前卫摄影语言”这一概念，其内涵不仅限于对典型视觉构成方式与技术性表现手段的罗列，更在于揭示建立在前卫摄影语言基础之上的视觉传播原则与交流方法，并论证其在当代视觉文化中的现实有效性。

在传统研究中，苏联前卫摄影的语言通常从其视觉特征及传播方式的角度加以概括，主要体现为以下几个方面：

- 在构成主义这一新型思想及艺术体系框架内对画面构图与题材的持续实验，包括俯仰视角、对角线、对现实的抽象化处理以及节奏化的形式组织；

- 鲜明的社会政治意义，摄影被赋予记录社会转型与工业化进程、塑造劳动英雄形象的重要使命；

- 技术层面的实验性探索，包括影像处理工艺（如调色、负片化）以及多种摄影蒙太奇手法（多重曝光、黑影照片、经典蒙太奇），在这一体系中，单幅影像承担起视觉传播元素乃至“语言字母”的功能，以构建高效而具有冲击力的宣传信息；

- 尽管受到一定意识形态限制，画意摄影及“绘画-诗性”的影像生成方式仍然保持活跃，被广泛运用于静物、风景、肖像、人体等室内创作领域以及广告、摄影报道等应用领域。

在中国，摄影的发展一方面植根于传统视觉文化及其价值体系，另一方面在 1920-1930 年代政治与社会转型的背景下，现代主义视觉语言迅速被引入并加以融合，其主要特征体现在：

- 实验取向的强化：中国摄影革新者试图摆脱传统规范，通过新技术与新工艺探索个体表达与创造性形式；

- 对艺术表现力的重视：摄影逐渐脱离单纯记录功能，借助构图、光影与视觉审美来呈现对象的内在含义，画意摄影成为重要资源，被视为连接艺术创作与摄影媒介的关键路径；

- 东西方视觉体系的综合，在这一时期，前卫摄影师将西方现代摄影经验与东方审美传统并置融合，使中国传统美学与现代主义技法交织，形成一种具有高度自主性的视觉语言体系；

- 对社会现实与政治议题的关注，通过记录日常生活困境、社会不平等与劳动问题，摄影逐步发展出公共传播与社会介入功能，与 1920 年代苏联情形相似，中国亦开始形成新闻摄影实践。

本论文首次对 1930 年代俄罗斯（苏联）与中国摄影进行系统比较研究，从跨文化互动的角度揭示前卫摄影语言的形成机制及其表现形态，并分析苏联前卫摄影美学对中国摄影实践在 1920-1930 年代的影响程度与路径。

迄今为止，“前卫摄影语言”这一概念尚缺乏清晰边界，尤其在中国摄影史研究中更为模糊，传统上多指涉欧洲与苏联现代主义摄影中的激进实验实践，在苏联语境中，该概念往往与“十月”摄影团体的活动直接等同。然而，与此同时，画意摄影在 1920-1930 年代依然作为独立的重要方向持续发展，并从激进前卫摄影中吸收部分形式与技术手段。现代主义摄影家将其具有辨识度的审美特征融入自身视觉体系之中，使之成为一种特殊的表达资源。由此，画意主义可被视为前卫摄影语言体系中的一个实验性分支，并纳入其整体视觉机制之中加以理解。

在中国学术界，迄今尚无专门针对亚历山大·罗德琴科的系统研究，而在俄罗斯，郎静山几乎未进入摄影史研究视野。对二者创作方法的并置考察，有助于揭示苏联与中国摄影发展过程中的结构性相似与方法平行现象。

本研究亦首次在俄罗斯艺术史领域系统探讨郎静山的摄影创作，将其作为融合中国传统绘画与书法表现机制的摄影革新者加以分析，并在研究中从中国艺术传统的视角解读中国摄影的思想基础与审美取向。

研究现状

迄今为止，还没有任何科学著作专门对俄罗斯和中国的摄影前卫语言进行比较，并在艺术家艺术观念内和民族范式的条件下确定其形成的原则。

研究涉及大量关于 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。

娜奥米·罗森布鲁姆 (Naomi Rosenblum) 的《世界摄影史》一书深入分析了不同国家各种摄影潮流的产生和发展及其文化背景。伊琳娜·尤里耶芙娜·奇米列娃 (Ирина Юрьевна Чмырева) 的《俄罗斯摄影史论文集》和《20 至 21 世纪俄罗斯摄影词典》系统梳理了俄罗斯摄影的发展阶段，详细探讨了俄罗斯摄影史上的主要摄影师、摄影运动和重大事件。刘半农的《半农谈摄影》以中国传统美学中的“意境”概念为基础，强调摄影不仅仅是机械的复制，而是一门独立的艺术，应兼顾民族特色。顾铮的《作为新学科的摄影史：历史、现状与反思》从跨学科的角度考察了中国摄影史的研究现状，分析了摄影史的发展及其与其他学科领域的融合。

摄影艺术的确立与其美学、技术和批评反思体系的发展密切相关。瓦尔特·本雅明 (Walter Benjamin) 探讨了摄影的可复制性如何改变了艺术的本质；罗兰·巴特 (Roland Barthes) 分析了观众、摄影师和拍摄对象之间的关系；苏珊·桑塔格 (Susan Sontag) 从历史、道德和社会角度审视了摄影。亨利-卡蒂埃·布列松强调了摄影的即时性及其跨文化影响。苏珊·布莱特 (Susan Bright) 所探讨的摄影流派特异性是在 1920-1930 年代发展起来的，这也是本论文所关注的时期。

早期的研究之一是由摄影艺术史学家及其同时代人沃尔科夫·兰尼特（Л.Ф. Волков-Ланнит）撰写的著作。亚历山大·拉夫连季耶夫（Александр Лаврентьев）详细探讨了罗德琴科在更广泛的文化环境中的方法与创新性方法，包括摄影蒙太奇及其影响，如《罗德琴科——摄影中的革命》（2008）与《罗德琴科 1920-1930》（2021）等摄影专辑系统地整理了他的代表性作品，并辅以传记性与技术性的分析。维克多·马戈林（Victor Margolin）将罗德琴科与其他构成主义大师进行比较，分析了他在设计、摄影及其社会功能方面的贡献。罗德琴科与瓦尔瓦拉·斯捷潘诺娃的日记与通信构成了原始资料，展现了他在摄影实验中的演变过程。

郎静山的研究包括三个方面：自传与技术研究、美学与文化分析、传记与主要作品研究。他出版的《集锦摄影》（1941年）首次提出了“集锦”的概念；《静山集锦》（1958年）则详细解释了其方法及其与谢赫“六法”的关系；靳泉从文化的角度分析了郎静山的摄影观念；陈申则对郎静山的作品提出了新的类型学；丁彬萱、丁遵新、萧永盛和程刚的研究侧重于摄影师的生平和创作道路。

在关于俄罗斯先锋派的研究中，伊琳娜·阿齐兹扬（Ирина Азизян）分析了先锋派的象征主义传统与乌托邦思想；瓦西里·拉基丁（Василий Ракитин）与安德烈·萨拉宾诺夫（Андрей Сарабьянов）探讨了先锋派运动与社会变革之间的联系；谢尔盖·汗-马戈梅多夫（Сергей Хан-Магомедов）研究了在呼捷玛斯背景下的生产艺术；列夫·库列肖夫（Лев Кулешов）与古斯塔夫·克鲁齐斯（Густав Клуцис）研究了作为交流工具的摄影蒙太奇的影响；唐·阿德斯（Dawn Ades）分析了摄影蒙太奇作为艺术形式与政治宣传工具的双重性。当代展览如《标志：构成主义的声音》（2023年）与《亚历山大·罗德琴科与他的圈子：构成世界空间之梦》（2019年）展示了对先锋派视觉语言的现代解读；克里斯蒂娜·洛德（Christina Lodder）、卡米拉·格雷（Camilla Gray）与约翰·博尔特（John Boulton）在将俄罗斯先锋派的知识传播到西方方面做出了重要贡献；奚静之则从历史角度阐述了其发展，为中国研究者提供了研究基础。

王概、潘天寿和娜杰日达·阿纳托利耶夫娜·维诺格拉多娃（Надежда Анатольевна Виноградова）的作品共同构成了对中国传统绘画在理论、实践和跨文化层面的多层次理解。

因此，本研究的作者还没有发现专门对苏联和中国的前卫摄影进行比较分析，以及它们在概念和技术上的相互关系的专门研究。尽管有大量的个别研究，但它们在概念和技术上的相互关系仍未得到探讨。这一空白表明，有必要进一步分析它们之间的交集及其在世界摄影史中的作用。

研究对象是 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 为前卫摄影语言技巧体系的特点，其形成的社会历史和文化因素。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，间接涉及德国和日本。

研究时间框架 主要集中在 1920-1930 年代的摄影，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。

研究材料有 1920-1930 年代前卫摄影师的作品，包括俄罗斯、中国、欧洲和美国的艺术家和摄影师的作品。特别关注亚历山大·罗德琴科、郎静山的作品以及部分中国传统绘画作品。

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俄中两国创新摄影艺术，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。

研究方法的基础 包括关于摄影史、摄影蒙太奇、俄罗斯先锋派及其对中国艺术文化影响的研究。

在这一领域中，娜奥米·罗森布卢姆（Naomi Rosenblum）、伊琳娜·奇米列娃、刘半农和顾铮的研究构建了关于世界、俄罗斯与中国摄影史的多维视角。

摄影美学与符号学的研究具有重要意义，其中包括瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）、罗兰·巴特（Roland Barthes）、苏珊·桑塔格（Susan Sontag）、亨利·卡蒂埃-布列松（Henri Cartier-Bresson）与苏珊·布莱特（Susan Bright）的著作。这些学者的理论构建了摄影作为一种艺术形式的美学与符号学框架。

摄影协会，如英国皇家摄影学会与俄罗斯摄影学会，为摄影作为艺术形式的认可与推广做出了重要贡献。在苏联，1920-1930 年代初期，发表关于摄影批评文章的关键刊物包括《苏联摄影》（«Советское фото»）、《苏联电影》（«Советское кино»）与《新列夫》（«Новый ЛЕФ»）。在这些刊物上撰写摄影评论的作者包括列夫·沃尔科夫-兰尼特（Лев Волков-Ланнит）、奥西普·布里克（Осип Брик）、维塔利·热姆丘兹尼（Виталий Жемчужный）、鲍里斯·库什涅尔（Борис Кушнер）和米哈伊尔·考夫曼（Михаил Кауфман）。

俄罗斯先锋派与摄影蒙太奇的研究在赛利姆·汗-马戈梅多夫（Селим Хан-Магомедов）、安德烈·福缅科（Андрей Фоменко）、古斯塔夫·克鲁齐斯（Густав Клуцис）、列夫·库列肖夫（Лев Кулешов）、亚历山大·拉夫连季耶夫（Александр Лаврентьев）和叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃（Екатерина Лаврентьева）的著作中得到了探讨，这些研究常常运用生产艺术的概念进行分析。

关于俄罗斯先锋派的国外史学研究包括卡米拉·格雷（Camilla Gray）、约翰·博尔特（John Boulton）、克里斯蒂娜·洛德（Christina Lodder）、奚静之与郭宏梅的著作，这些学者的研究对俄罗斯先锋派在国际语境中的传播与影响提供了重要的理论支持与历史分析。

亚历山大·罗德琴科的摄影实践在列夫·沃尔科夫-兰尼特（Лев Волков-Ланнит）、亚历山大·拉夫连季耶夫（Александр Лаврентьев）、叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃（Екатерина Лаврентьева）、维克多·马格林（Victor Margolin）的著作中得到了深入研究，同时也体现于罗德琴科在《新列夫》（«Новый ЛЕФ»）上发表的文章与瓦拉瓦拉·斯捷潘诺娃的日记和信件中（构成研究的主要史料基础包括日记和书信）。

关于郎静山的研究则集中在郎静山、靳泉、丁彬萱、陈申、程刚等学者的著作以及萧永盛主编的文集中，广泛应用了比较分析与文化学的研究方法。

为了更深入地研究中国文化的本土语境，引入关于中国绘画的历史与艺术研究材料，其中包括王概、潘天寿以及娜杰日达·阿纳托利耶夫娜·维诺格拉多娃（Надежда Анатольевна Виноградова）的相关研究。此外，本研究还参考了研究画意摄影的展览目录，如《“安静的抵抗” 1900-1930 年代俄罗斯画意摄影》（2005）、《摄影师尼古拉·安德烈耶夫：画意摄影大师》（2021）和汤霞的文章。

探讨“新视觉”美学并阐明摄影先锋语言特征的研究同样是重要的组成部分。其中包括弗朗茨·罗赫（Franz Roch）、拉斯洛·莫霍伊-纳吉（László Moholy-Nagy）、维尔纳·格拉夫（Werner Graff）的研究，1929年“电影与摄影”（Film und Foto）展览的资料，以及安德烈·福缅科（Андрей Фоменко）、叶卡捷琳娜·拉夫连季耶娃（Екатерина Лаврентьева）与奥尔加·阿韦里亚诺娃（Ольга Аверьянова）的研究成果。

研究方法基础

为了研究本课题，论文采用了综合方法，将一般科学研究方法和特殊艺术史研究方法结合：

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。

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）。

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。

对研究成果的批准 围绕论文主题已发表 17 篇论文，其中包括 6 篇文章载于在高级认证委员会推荐的俄罗斯出版物。研究成果也发表于中国专业期刊，获得 15 个国际学术会议的认可。

与专业护照（研究方向分类）的对应关系：

5.10.3 —— 艺术学（技术美学与设计）：

54. 设计在文化体系中的位置与作用。

57. 信息环境设计。

58. 设计的传播与沟通维度。

60. 设计中的作者性观念与理论体系。

66. 设计的符号学问题。

论文结构

该论文由两卷组成，第一卷是论文，共 262 页，由引言、三个章节、结论和参考书目组成。第二卷为图片材料，共包含 329 幅图片。

工作总结

引言介绍了工作的相关性、目的、目标、研究对象和主题、研究方法、意义和新颖性。

第一章 摄影作为 20 世纪前 1/3 半叶的专题传播手段：苏联与中国分析了摄影如何在 20 世纪上半叶成为苏联和中国社会文化生活中重要的艺术和政治工具。

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从 20 世纪前 30 年，摄影成为一种相关的传播手段为起点进行分析。摄影在苏联和中国被广泛用于政治宣传、社会记录和文化变革。在苏联，摄影被积极用于展示社会主义建设的成就，摄影蒙太奇成为主要的艺术手法之一，可以创作出令人信服的宣传图像。

苏联 1920-1930 年代的摄影艺术与新的印刷设计和广告任务紧密相关。在报纸、书籍和杂志中，摄影得到了广泛应用，不仅促进了人民政治与文化素养的提高，也推动了艺术品味的不断发展。在这一过程中，摄影蒙太奇发挥了重要作用，在苏联，它获得了特殊的宣传性特征。与德国达达主义者将摄影蒙太奇用于对权力讽刺与批判不同的是，苏联艺术家则将其用于宣传新社会的成就。¹ 此时苏联的摄影艺术与新的印刷设计和广告任务紧密相关。在报纸、书籍和杂志中，摄影得到了广泛应用，不仅促进了人民政治与文化素养的提高，也推动了艺术品味的不断发展。在这一过程中，摄影蒙太奇发挥了重要作用，在苏联，它获得了特殊的宣传性特征。与德国达达主义者将摄影蒙太奇用于讽刺与批判权力不同的是，苏联艺术家则将其用于宣传新社会的成就。古斯塔夫·克鲁西斯（Густав Клуцис）和亚历山大·罗德琴科创作了展示工业化、集体化以及新型社会主义生活方式的海报。

报道摄影是另一种重要的摄影类型，在苏联新闻界中得到了积极应用。报道摄影能够实时记录事件，从而记录普通人民的生活、劳动以及社会变革。随着印刷工业的技术进步和报刊杂志的普及，这一类型得到了发展。在苏联，阿尔卡季·沙伊赫特（Аркадий Шайхет）、鲍里斯·伊格纳托维奇（Борис Игнатович）和罗曼·卡门（Роман Кармен）成为了重要的报道摄影师。他们的

¹ 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.

作品不仅仅是对瞬间的记录，还负载着意识形态，塑造出建设社会主义国家的积极形象。

出版物在摄影的传播中起到了关键作用。如《苏联建设》（《СССР на стройке》）、《Dayesh!》（《Даешь!》）、《红色学生》（《Красное студенчество》）和《三十天》（《30 дней》）等杂志，不仅将摄影作为插图使用，还将其作为视觉叙事的核心要素。例如，《苏联建设》面向西方读者，展示苏联工业化的成就，并采用了先进的设计理念。该杂志广泛使用摄影蒙太奇、动态视角以及构成主义艺术的原则。罗德琴科、斯捷潘诺娃（Варвар Степанова）和利西茨基（Эль Лисицкий）共同探索了期刊排版的新方法，将文本、图像与图形元素相结合，创造出完整的艺术性构图。

20 世纪上半叶的摄影已成为一种强有力的视觉传播手段，对艺术、印刷和大众文化产生了深远影响。它不仅记录了正在发生的事件，还形成了一种新的语言，社会通过这种语言来理解现代性。摄影在苏联成为了塑造集体意识的工具，这种工具支持意识形态的建构，并创造出对未来的想象。

1.2.1920-1930 年代中国摄影的最新发展趋势在新文化运动的影响下，通过摄影师协会的活动、报道摄影的发展以及摄影在广告和宣传中的应用，这种艺术形式在中国文化中占据了牢固的地位，并为中国摄影的专业发展奠定了基础。

19 世纪，民众对摄影是抱有偏见，摄影传播仅限于都市。到了 20 世纪初，尤其是辛亥革命后，摄影开始具有纪实性和社会性。1923 年，北京出现了第一个由教师和知识分子组成的摄影协会——光社，1924 年，光社举办了第一次摄影展，向广大观众介绍了摄影，并启动了摄影展览活动的发展。1928 年，以中国传统摄影原则为中心的华社协会在上海成立。即使华社对艺术摄影的发展产生了重大影响，但其传统的美学关注仍是导致该协会衰落的原因之一。

1930 年，黑白影社的兴起为摄影提供了更广泛的方法。影社成员专注于面向社会的摄影，捕捉普通人的生活，创作反映劳动的纪实图片，与华社相比，黑白影社更注重报道摄影及社会批判。

受中国画启发的画意摄影也在此占据了一席之地。郎静山和吴中行等摄影师利用光线、阴影和摄影蒙太奇创作出令人联想起中国传统绘画的作品，他们的作品传达了中国古代绘画的氛围，融合了艺术摄影和诗意图像的元素。

摄影也在此时也开始广泛应用于广告。1920-1930 年代，报纸上的广告图片主要宣传产品、电影甚至政治理念。杂志《摄影画报》将摄影广泛用于商业，刊登商品促销图片和支持国家理念的摄影材料。

当摄影开始逐渐关注政治时，许多摄影师开始利用自己的作品作为宣传工具。1930 年代，沙飞受到左派思想的启发，组织了一些展览，展示普通百姓的生活和抗日斗争，他的作品是中国利用摄影作为政治工具的典范。

第一章结论

1920-1930 年代，摄影获得了重要的大众传播媒介地位，广泛应用于印刷、广告和宣传领域，同时也成为了艺术实验的平台。在苏联，摄影蒙太奇和新的拍摄角度能够创造出极富表现力的影像，强调意识形态和社会信息。在中国，摄影也经历了一条复杂的发展道路——从最初的谨慎态度到积极的使用，这一转变得益于专业摄影学会和出版物的出现。摄影促进了从传统书面语言向视觉语言的转变，并在社会意识的变革中发挥了重要作用。

尽管文化和政治背景存在差异，但摄影在苏联和中国之间仍体现出一些共同特征。两国都将摄影用于宣传目的，塑造工人和农民的集体形象，巩固意识形态的建设。此外，两国都围绕摄影师的角色展开了激烈讨论，即——摄影师应作为独立的艺术家，还是应参与到社会变革中？这些讨论推动了新技术和新方向的发展，包括对摄影蒙太奇的实验、不同寻常的拍摄角度以及光影效果的探索。

画意摄影在前卫摄影的框架中扮演了特殊角色。艺术手法的运用并非出于审美目的，而是为了增强影像内容的表达。在某些情况下，柔焦镜头和绘画效果有助于突出场景的戏剧性，特别是在拍摄动态场景时，例如罗德琴科在其马戏团系列中使用“坦巴尔”镜头的方式。因此，在这一时期，摄影不仅成为一种记录工具，也成为了具有强大传播潜力的艺术表现手段。对前卫摄影而言，重

要的是摄影技术成为了支持传播的工具，拍摄技术所产生和传达的不是美学本身，而是具体的信息。

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研究了亚历山大·罗德琴科和郎静山如何借鉴艺术实践，在各自的艺术体系中发展出独特的摄影方法。特别关注文化和政治背景对其艺术实践的影响，并分析两位大师如何在特定历史条件下对摄影语言进行创新性探索。

2.1. 亚历山大·罗德琴科摄影之路最初是一名画家和平面艺术家的罗德琴科，活跃于非客观艺术领域。他早期的图形实验作品，包括 1915 年的《线性-圆形构图》体现了他对于几何和形式动态的兴趣。1921 年的展览“5x5=25”，《纯色》，宣告了绘画的终结，这一举动与他的艺术理念有关——即艺术需要向功利形式发展，这在他的空间研究中得到了体现。

他工作的一个重要部分是设计领域的实验活动。罗德琴科设计了灯具、家具和建筑造型，并于 1925 年为巴黎国际装饰艺术展设计了工人俱乐部的内部装饰。他追求功能性和清晰的结构，设计出符合新社会理念的物品。在呼捷玛斯任教期间，他在学生中传播了自己的思想，形成了对艺术作为一种具有社会意义的现象的新认识。

摄影成为他空间实验的延续，清晰地展现了构成主义原则。罗德琴科将相机作为探索世界、分析物体透视和结构的工具。他的图像以对角线和极端角度为基础，打破了传统的构图概念。1920 年代，他积极使用摄影蒙太奇，创作杂志封面和广告海报。

20 世纪 30 年代，罗德琴科专注于报道摄影，拍摄工业化、体育比赛和群众活动。但他在角度、构图和框架结构上的创新风格招致了批评，1933 年，一场关于苏联摄影形式主义的辩论开始，这导致他的出版物数量急剧下降，致使他逐渐回归绘画。

尽管受到官方批评的压力，罗德琴科仍对摄影、设计和图形产生了重大影响。他根据线条和设计的动态发展出一套视觉构造体系。他的摄影方法、对构图的实验以及对新视角的探索成为20世纪许多摄影趋势的基础。罗德琴科不仅捕捉了现实，而且改变了现实，为观众提供了一种全新的世界观。他的遗产继续影响着当代艺术，证明了构成主义思想在21世纪依然具有现实意义。

2.2 郎静山与新文化运动 20世纪初，中国经历了一段变革时期：清王朝覆灭、军国主义斗争和现代化尝试。为了应对危机，陈独秀、鲁迅等知识分子发起了新文化运动，宣扬民主、科学和反对封建传统。它影响了文化、科学和艺术的发展。在艺术领域，这场运动倡导创新，要求摆脱传统绘画，寻求新的表现形式。中国艺术家开始采用印象派等西方现实主义风格，摄影也成为艺术表现的重要工具。在这一时期，中国摄影先驱之一郎静山将中国画传统与摄影技术相结合，形成了自己的风格。

他在上海学习摄影，1920年代开始在《申报》担任摄影记者，但他更热衷于艺术实验，并由此创立了“集锦摄影”，一种将多幅图像合成一幅的方法。1928年，他在上海创建了“中国摄影学会”，推动了摄影的发展。

与当时流行的纪实摄影不同，郎静山努力运用多层次的构图来传达艺术思想，让人联想到中国传统绘画。他运用镜头组合的技术，从中国古代艺术家的美学中汲取灵感，创造出完美的风景场景。他的作品体现了道教、佛教等哲学的影响，以及“天人合一”的理念。

在他的摄影作品中，汲取传统的绘画的技巧，如散点透视、柔和的光色过渡和留白来表达深度和意境。他的作品曾饱受争议，有评论家指出，他的作品更像是绘画而非摄影，违反了记录的原则²；也有其他研究者认为，他的艺术可以视为摄影与传统文化相结合的独特现象³。

1920年代，新文化运动虽然主张批判和否定传统文化，但并没有完全抛弃

² 鲍昆.雪月风花近百年.北京：艺术评论.2004（06）:37-45.P.40.

³ 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.

传统文化。事实上，新文化运动强调在对传统文化的批判和继承中寻找现代化的道路。郎静山的摄影艺术就是这种批判与继承并存的典范。他并没有完全抛弃传统，而是在保留传统精髓的同时，将其与现代艺术观念和技法相融合，创作出具有当代特色的作品。

第二章结论

亚历山大·罗德琴科与郎静山的创作路径表明，他们的艺术实践深植于各自的文化观念之中——发展出各自独特的摄影风格，这一风格可以与当时的绘画实践相联系。两者的艺术发展道路清晰地展示了前卫摄影如何在不同的文化语境中应对现代艺术的挑战，并成为关于现代艺术与美学讨论的一部分。

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。

他们在创作中遵循了在各自艺术体系内形成的规则。罗德琴科的艺术生涯与创作紧密关联于苏联的政治环境，他的作品直接反映出艺术自我表达与社会主义思想革命性变革的相互关系。因此，本章探讨罗德琴科的个人创作与当时的政治背景，通过对他具体作品与展览的分析，帮助我们理解其艺术创作的变化过程。这一分析可以深入理解他如何通过艺术介入社会与政治问题，以及这些作品在艺术史中的地位与影响提供了视角。

从罗德琴科的文本或艺术作品中不难看出，他推动了明显的政治诉求与对社会改革的呼吁，这些诉求包括了苏联早期社会主义的理想以及对工业进步的乐观态度。然而，与之对比的是，郎静山的作品中几乎没有明确反映出政治内容，尽管他也生活在一个充满变革的时代。这与朗静山所秉持的古代中国文人式的“隐逸”风格密切相关。这样的“隐逸”不仅仅是对现实的逃避，同时也包含了更深刻的政治与社会批判意义。在朗静山的大多数摄影作品中，人们会感受到一种与现实生活和社会动荡无关的理想化仙境，这与现实的不满和对理想社

会的渴望紧密相连。这种表现方式类似于传统文人山水画的精神内核，并深刻地反映了当时的社会与历史。

尽管他们的艺术风格与创作哲学存在巨大差异，但两者的共同点在于对摄影作为现代媒介潜力的认识。他们不仅将摄影作为记录图像的工具，更将其视为具有创新性和现实意义的创作手段。

他们自己的独特方式探索并诠释了摄影与时代之间的紧密联系，这种对现代性与媒介角色的认可，使得他们的艺术实践在各自独特的风格中表现出鲜明的现代性与创新性。最终，尽管罗德琴科与郎静山的摄影艺术在表现形式上截然不同，但正是对摄影作为现代媒介和现代传播手段的重要性这一共识，使得他们的创作在根本意义上达成了共鸣。

第三章 前卫摄影的语言：新摄影艺术的方法和实践在分析“直接摄影”和“新客观主义摄影”等摄影艺术运动以及莫霍利-纳吉等艺术家的理论贡献的基础上，探讨了前卫摄影语言在不同文化背景下的演变，尤其是苏联和中国摄影界对“新视觉”概念的独特反应。

3.1 “新视觉”：形成现实感知的新视角 20 世纪初，摄影从记录现实的工具逐渐演变为一种独立的艺术形式。在 1920-1930 年代，拉斯洛·莫霍利-纳吉奠定了“新视觉”的基础，他主张通过实验性的方法进行创作，包括使用不寻常的视角、摄影蒙太奇以及光影的处理。他认为，摄影不应模仿自然，而是应当重新构建视觉体验，从而形成一种普遍的艺术语言。

在“新视觉”的框架内，“直接摄影”和“新客观性摄影”成为了两个关键的方向。前者注重对现实的精确记录，后者则专注于对象的细节、质感和几何结构。这些原则对现代摄影美学的形成产生了深远影响，尤其体现在阿尔伯特·伦格尔-帕奇（Albert Renger-Patzsch）、罗德琴科和曼·雷（Man Ray）的作品中，这些创作展示了摄影作为艺术表现手段的潜力，并通过新的技术手段拓展了摄影的边界。

在苏联，“新视觉”的思想在政治意识形态的背景下得到了发展。罗德琴科与利西茨基通过对构图和透视的实验，创造出反映工业化与社会主义建设的动

态性图像。他们的作品在 1929 年于斯图加特举办的“电影与摄影”展览（Film und Foto）中展出，这些作品结合了艺术与宣传的双重任务，使得苏联摄影成为了视觉宣传的重要工具。

在中国，摄影的发展受到西方技术与传统绘画的双重影响。郎静山通过集锦摄影，创造出类似于传统中国山水画的图像；张印泉将前卫方法与社会摄影相结合，记录了中国人民的生活与斗争。这些创作反映了通过摄影艺术寻找民族认同的探索。

3.2. 前卫摄影语言的显著特点: 扩展这一概念的边界问题 前卫摄影是一项实验性运动，形成于绘画前卫时代终结之后，突破传统摄影的界限，成为艺术研究的新平台。

前卫摄影通过现象学与结构主义的视角进行考察。前者研究摄影的主观感知，以及观众的情感与智力反应；后者则分析图像的形式特征，揭示通过构图、蒙太奇与视角所构建意义的规律性。

“前卫摄影”概念的边界拓展与其对传统策略的整合及重新诠释密切相关。传统上，前卫摄影通常与对过去的激进突破相联系，但分析表明，传统与前卫可以共存于同一个创作体系中。郎静山在拓展前卫摄影边界方面发挥了重要作用，他将传统的中国绘画与现代摄影手法相结合，运用集锦摄影技术，将中国山水画的元素与西方摄影传统融合在一起，打破了传统与现代主义之间的界限。

集锦摄影作为一种先于摄影蒙太奇的技术，通过元素的叠加形成新的视觉意象。与前卫蒙太奇不同的是，它追求图像的和谐统一，而非通过破碎与重组来表现矛盾与冲突。

值得注意的是，在前卫摄影中，视觉元素之间的相互关系及其组合方式不仅影响图像的整体表现力，还具有决定性技术潜能，影响着图像在创作与再现阶段的感知。例如，通过对角线或非对称构图的运用，打破传统的中央对称结构，摄影师可以实现更加动态与富有表现力的视觉效果。此外，抽象摄影为观众提供了全新的解释空间。

由此可见，前卫摄影的语言创新不仅表现在视觉形式的改变上，还体现在通过图像引导观众去探索其中蕴含的复杂思想，从而拓展了摄影艺术的表现力。前卫摄影超越了狭隘的历史定义，展现出其概念上的灵活性与进化能力。

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在1920年代，拉斯洛·莫霍利-纳吉提出了“印刷照片”（Typophoto）的概念，这是一种将摄影与排版相结合的新型视觉传播方式。印刷照片与蒙太奇共同点在于现代主义对静态图像和线性透视的拒绝。蒙太奇打破了关于完整形象的观念，而印刷照片则模糊了文本与图像之间的界限。

构成主义者在蒙太奇中看到了理解被大众传媒与技术进步改变了的世界的方法。罗德琴科在他的作品中应用了这一方法，将简单的图像转化为多层次的构图。他通过将照片相互叠加、切割并与文字及图形元素相结合，创造出复杂的构成。这些作品充满了动感与活力——人物与物体在锐利的角度下排列，透视被扭曲，光影之间形成鲜明的对比。这种风格符合当时的时代精神：革命性的变革、工业化以及对新事物的追求。

在中国，郎静山创立了与传统绘画精神相近的集锦。他通过叠加多个底片，创造出柔和的过渡与富有氛围的图像。其作品以精细的细节处理著称：遮蔽法与涂红法，实现了空气透视的效果，使远处的物体显得模糊（营造出类似于传统中国绘画中出现的雾霭或烟云效果）。对他而言，摄影不仅是对现实的记录，更是对理想图像的创造。

罗德琴科的蒙太奇风格表现为锐利、政治性强且富有动感；而郎静山的集锦摄影则体现为柔和、哲学思考的深度与对和谐的追求。两种手段不同，但同样以激进的方式改变了人们对摄影作为艺术形式的认知。

第三章结论

20世纪初的现代主义引发了艺术领域的激进变革，反映了技术的迅猛发展、城市化进程以及新的哲学思想。摄影前卫派，包括蒙太奇在内，成为了一种特殊的视觉艺术“语言”，通过象征性图像传达复杂的意义，并打破了传统的叙事结构。

罗德琴科运用蒙太奇，将工业形象与人物形象结合起来，以表现技术进步的影响。在另一个语境中工作的郎静山，则以中国绘画的精神创作了集锦摄影，将自然的图像融合成一个基于和谐理念的象征体系。

正是通过此类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。

两位艺术家都将摄影作为一种“写作”形式，创造出在构图、象征性和结构上类似于诗歌作品的视觉文本。他们的作品拓展了摄影先锋派的边界，展现了不同的视觉叙事方法。因此，“新视觉”成为一个全球性的现象，改变了人们对摄影及其表现力的认识。这一现象促成了一种新的视觉语言的形成，跨越文化边界，并将艺术与那个时代的技术成就相结合。

结论

作为 20 世纪前 3 分之 1 时期视觉表达手段实验的重要组成部分，前卫摄影不仅作为视觉媒介领域的创新形态而形成，同时亦是对社会、政治与文化变迁的积极回应。本研究通过对中苏两国前卫摄影实践的系统分析，加深了对前卫摄影艺术特征的理解，并进一步拓展了摄影作为一种艺术形态的理论边界。

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。

论文的主要内容体现在以下出版物中：

高级认证委员会推荐的出版物：

1. 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.

2. 许靖珠. 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. – 2024. – T. 20, № 2. – C. 44-55.

3. 许靖珠. 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. – 2024. – № 1-2. – C. 356-364.

4. 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.– C. 361-376.

5. 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. – C. 183-197.

6. 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.

其他出版物：

7. 许靖珠. 埃尔·李西斯基的空间探索对呼捷玛斯的教学影响 //国际研讨会“从呼捷玛斯到未来图景”. 中国美术学院, 2022. – p. 343-350.

8. 许靖珠. 数字时代的装置艺术：从传统装置到数字互动装置 . 国际研讨会“媒体艺术——二十一世纪：起源、艺术计划、教育问题” 莫斯科, 2022 年 11 月 1 日至 3 日. 莫斯科：斯特罗加诺夫俄罗斯国立艺术与工业大学. p. 337-346.

9. 许靖珠. 传统与现代的结合：郎静山摄影的艺术语言 / “科学之春”国际青年艺术研究者论坛, 2023 年 4 月 26-28 日, 莫斯科 – 莫斯科: 俄罗斯艺术史研究院, 2024. – p. 422-429.
10. 许靖珠. 中国传统美学在摄影领域的发展. ДИСК-2023 : 全俄青年研究者论坛 “设计与艺术——二十一世纪设计文化战略”框架内的全俄科学实践会议论文集, 莫斯科, 2023 年 11 月 14-17 日. 莫斯科: 柯西金俄罗斯国立大学 (技术、设计、艺术). 2023 年. - p. 251-253.
11. 许靖珠. 亚历山大·罗德钦科摄影语言中的空间张力/ 北京大学艺术史研究生国际论坛“之间与之外”, 2023 年 9 月 1 日至 3 日. 北京. 北京: 北京大学, 2023. – p. 163-175.
12. 许靖珠, 拉夫连季耶娃·叶卡捷琳娜. 中国数字媒体艺术教育背景下的罗德琴科艺术思想.“首届中俄论坛艺术教育的理论与实践：21 世纪现代性、传统与民族学校的挑战” – 莫斯科: 俄罗斯国立斯特罗加诺夫工艺美术大学, 2024. – p. 367-369.
13. 许靖珠. “线”系列 (作品). 中国出版. 2024. – № 11. – p. 80
14. 许靖珠. 构成主义背景下亚历山大·罗德琴科作品中的纪实与前卫. // 艺术家, 2025. . – p. 14-16.
15. 许靖珠, 彭伟. 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/ 第九届国际学术会议〈文化·创造·教育——2025〉论文集. 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“布尔加诺夫之家”博物馆、俄罗斯艺术科学院、以俄罗斯国立斯特罗加诺夫工业艺术大学, 2025. – p. 98–99.
16. 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.

17. 彭伟, 许靖珠. 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. “罗蒙诺索夫-2025”国际青年科学论坛论文集. 主编: 伊.阿.阿列什科夫斯基、亚.弗.安德里亚诺夫、叶.阿.安季波夫、叶.伊.济马科娃. [电子资源]. 莫斯科: M A K S 出版社, 2025. ISBN 978-5-317-07418-0.

该论文研究成果已在作者于以下会议中得到验证：

1. 主题“埃尔·李西斯基的空间探索对呼捷玛斯的教学影响”，于国际研讨会“从呼捷玛斯到未来图景”（2022年9月3日-4日，杭州）；

2. 主题“数字时代的装置艺术：从传统装置到数字互动装置”，于国际研讨会“媒体艺术——二十一世纪：起源、艺术计划、教育问题”（2022年11月1日-3日，莫斯科）；

3. 主题“传统与现代的结合：郎静山摄影的艺术语言”，于“科学之春”国际青年艺术研究者论坛（2023年4月26-28日）；

4. 主题《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》于第15届学术设计研究生论坛（清华大学）“设计：技术与文化”（2023年6月16日，北京）；

5. 主题“亚历山大·罗德琴科摄影语言中的空间张力”于北京大学艺术史研究生国际论坛“之间与之外”（2023年9月1日-3日，北京）；

6. 主题“中国数字媒体艺术教育背景下的罗德琴科艺术思想”于“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年10月10日-12日，莫斯科）；

7. 主题“中国传统美学在摄影领域的发展”，于全俄青年研究者论坛“设计与艺术——21世纪项目文化战略”（2023年11月14日-17日，莫斯科）；

8. 主题“中国当代摄影中的现代主义传统”，于“第五届国际科学大会：‘东方现代艺术：思考的机会’”（2024年1月23日-26日，莫斯科）；

9. 主题“新视觉背景下的语言机制：亚历山大·罗德琴科的空间探索”，于国际研讨会“蒙太奇：以幻致幻”基于展览“蒙太奇”（2025年1月24日-26日，杭州）；

10. 主题“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”于国际研讨会“第75届莫斯科理工大学国际学生学术会议”（2025年3月17日-4月23日，莫斯科）；

11. 主题“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”，于国际论坛“罗蒙诺索夫-2025”国际青年科学论坛（2025年4月11日-25日,莫斯科);

12. 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”，于国际研讨会“第九届国际学术会议“文化·创造·教育——2025”（2025年6月24日-25日,莫斯科),

13. 主题“从工具到本体：包豪斯摄影的学科化形成”，于在俄罗斯艺术科学院国际研讨会“第六届科研实践会议“设计领域的教育项目与项目实践”（2025年10月16日,莫斯科);

14. 主题“前卫摄影语言的特征——关于该概念边界扩展的问题”，于俄罗斯艺术科学院国际研讨会“学术会议“造型艺术、建筑与设计中的艺术流派现象”（2025年10月22日-23日,莫斯科),

15. 主题“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”，于国际学术会议“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（2025年11月13日-15日,莫斯科)