



Научная статья
УДК 7.036+7.01+77
DOI 10.46748/ARTEURAS.2026.01.017

Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия



Сюй Цзинчжу

*Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова,
Москва, Российская Федерация
xu1138629366@gmail.com*



Лаврентьева Екатерина Александровна

*Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова,
Москва, Российская Федерация
strogdesign@gmail.com*

Аннотация. Статья посвящена выявлению ключевых характеристик языка фотоавангарда и анализу возможностей расширения его границ. Цель исследования состоит в уточнении эволюционного пути фотографического языка — от репрезентации действительности к формальному конструированию, от визуальной формы к разработке механизмов восприятия. Методология исследования сочетает исторический, формально-аналитический и теоретический подходы, позволяя всесторонне рассмотреть феномен фотоавангарда и его влияние на дальнейшее развитие фотографии и визуальной культуры. Применение историко-культурологического анализа позволило проследить историческую трансформацию фотографического языка, выявить предпосылки появления и развития фотоавангарда. Для определения общих черт и особенностей разных видов фотографических практик, относящихся к фотоавангарду, использован типологический анализ. Рассмотрение конкретных форм и стилей (абстрактная фотография, фотограмма и типофотография; особенности композиции, освещения, фокусировки, ракурса, фотомонтажа и прочих аспектов), применяемых авторами-фотоавангардистами, основано на формально-стилистическом анализе. Также использованы элементы контекстуального и интертекстуального анализа для оценки влияния социальных, политических и культурных условий, связи между разными видами искусства (живописи, графики, кино) и фотографией. Процесс восприятия зрителем фотографических работ, выявление способов, которыми авторы формируют восприятие аудитории, а также изменения, внесенные авангардом в само понятие художественного образа, рассмотрен с помощью элементов феноменологического анализа. В результате обобщены языковые особенности фотоавангарда, проявляющиеся в использовании ракурса, абстрактной фотографии, фотомонтажа, а также проанализированы их отличия от традиционного фотографического языка. В исследование включены и те виды практик, которые традиционно не относились к фотоавангардным: пикториальная фотография, этнографическая фотография и фотографическая фиксация перформативных действий. Показано, что в организации зрительского восприятия, медиальной логике и стратегиях построения изображения эти практики демонстрируют сходные языковые характеристики. Сделан вывод о том, что фотографический

язык представляет собой открытую визуальную организационную систему, границы которой изменяются в зависимости от развития медиатехнологий и культурных практик, а его переосмысление способствует более глубокому пониманию связи между визуальной экспрессией и механизмами восприятия.

Ключевые слова: фотоавангард, конструктивизм, Александр Родченко, Ман Рэй, фотограф Лан Цзиншань, Маргарет Мид, композитная фотография, фотомонтаж, пикториальная фотография, фотография перформанса, этнографическая фотография

Для цитирования: Сюй Цзинчжу, Лаврентьева Е.А. Отличительные черты языка фотоавангарда: к вопросу о расширении границ данного понятия // Искусство Евразии [Электронный журнал]. 2026. № 1 (40). С. 314–327. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2026.01.017>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1277>.

Original article

Distinctive features of the language of the photo avant-garde: the question of extending the boundaries of this concept

Xu Jingzhu

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation
xu1138629366@gmail.com

Ekaterina A. Lavrentieva

Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation
strogdesign@gmail.com

Abstract. This article is devoted to identifying the key characteristics of the language of photo avant-garde and analyzing the possibilities for expanding its boundaries. The aim of the study is to clarify the evolutionary trajectory of photographic language—from the representation of reality to formal construction, from visual form to the development of mechanisms of perception. The research methodology employed in this study combines historical, formal-analytical, and theoretical approaches to provide a comprehensive examination of the photo-avant-garde phenomenon and its influence on the subsequent evolution of photography and visual culture. By utilizing historical and cultural analysis, this study traces the transformation of photographic language and identifies the prerequisites for the photo-avant-garde's emergence and development. To define the common features and specificities of various photographic practices associated with the avant-garde, a typological analysis was employed. This involved examining specific forms and styles, such as camera angles, photomontage, abstract photography, photograms, and phototypography, as well as characteristics of composition, lighting, and focus, through formal-stylistic analysis. Additionally, elements of contextual and intertextual analysis were utilized to assess the impact of social, political, and cultural conditions, as well as the interconnections between different art

forms such as painting, graphics, and cinema, and photography. Finally, the study also delved into the spectator's perception of photographic works, the methods by which authors shape audience reception, and the changes introduced by the avant-garde to the very concept of the artistic image through phenomenological analysis. As a result, the linguistic features of the photo avant-garde are summarized, manifested in the use of camera angle, abstract photography, and photomontage, and their differences from traditional photographic language are examined. The study also incorporates types of practices that have traditionally not been considered part of the photo avant-garde — pictorial photography, ethnographic photography, and photographic documentation of performative actions. It is shown that, in terms of organizing viewer perception, media logic, and strategies of image construction, these practices exhibit similar linguistic characteristics. The conclusion is drawn that photographic language constitutes an open visual organizational system, the boundaries of which change depending on the development of media technologies and cultural practices, and that its reinterpretation contributes to a deeper understanding of the relationship between visual expression and the mechanisms of perception.

Keywords: photo avant-garde, constructivism, Alexander Rodchenko, Man Ray, photographer Lang Jingshan, Margaret Mead, composite photography, photomontage, pictorial photography, performance photography, ethnographic photography

For citation: Xu, Jingzhu and Lavrentieva, E.A. (2026) 'Distinctive features of the language of the photo avant-garde: the question of extending the boundaries of this concept', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (1), pp. 314–327. doi:10.46748/ARTEURAS.2026.01.017.

Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1277>. (In Russ.)

Введение

В начале XX века авангардные художественные движения поколебали устоявшуюся парадигму фотографии как средства фиксации объективной реальности. Фотоавангард развивался в контексте экспериментов в искусстве — в одних аспектах параллельно им, в других — с некоторым опозданием. А.Н. Лаврентьев, анализируя развитие и трансформацию фотоавангарда, отметил: «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» [1, с. 242]. Искусствовед 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 ограничения классической фотографии с помощью экспериментальных методов и инновационного визуального языка.

Смена задач фотоискусства привела к тому, что фотография перестала рассматриваться прежде всего как средство документальной фиксации, а стала инструментом, позволяющим продуцировать новый опыт восприятия действительности через ракурс, абстрагирование изображения, монтаж. Фотограф перестал быть беспристрастным наблюдателем, лишь регистрирующим происходящее, и превратился в режиссера события, моделирующего отношение зрителя к реальности.

Зачастую исследователи ограничиваются лишь поверхностным формальным анализом стиля и техники, игнорируя тот факт, что авангардная фотография функционирует как активная языковая система, способная формировать собственное высказывание. Переосмысление этой системы позволяет понять, как именно авангард бросал вызов устоявшимся моделям восприятия и трансформировал их — те самые способы и привычки видеть и осмыслять мир, которые глубоко укоренились в культуре.

Цель исследования состоит в уточнении эволюционного пути фотографического языка — от репрезентации действительности к формальному конструированию, от визуальной формы к разработке механизмов восприятия. Работа основана на анализе визуальных материалов и сопоставлении их типологических характеристик с использованием историко-культурного, типологического и формально-стилистического методов.

Также применяются элементы контекстуального, интертекстуального и феноменологического анализа.

Определение и состав языка фотоавангарда

Язык фотоавангарда представляет собой систему изобразительных средств, сформировавшуюся в ходе серии конкретных визуальных экспериментов. Понятие «язык фотоавангарда» в настоящий момент не имеет четких границ, хотя традиционно охватывает радикальные эксперименты европейских и советских фотографов-модернистов: ракурс, композиционную диагональ, абстрактную фотографию (максимальное приближение к предмету съемки, дематериализацию объекта, крупную съемку фактуры предмета), фотомонтаж. Фотоавангард — это эксперимент художественный и технический. В истории советской фотографии он традиционно связывается с деятельностью фотосекции группы «Октябрь», одним из организаторов и руководителей которой был Александр Родченко.

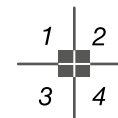
Основные характеристики языка фотоавангарда впервые ярко проявились в авангардной практике 1920-х годов, что наглядно иллюстрируют произведения Александра Родченко, Ман Рэя, Альберта Ренгер-Патча и Ласло Мохой-Надя. Их опыты были направлены на реорганизацию визуального мышления и ознаменовали собой начало новой эпохи в искусстве фотографии. 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 годов: диагональные композиции, экстремально крупный план, необычные ракурсы и монтаж. В этих произведениях с помощью ракурса и кадрировки выявляется «скрытая» геометрия, присущая пространству или объекту съемки. Родченко дает форсированную перспективу, обеспечивающую остроту восприятия — точку зрения на объекты сверху вниз или снизу вверх, бросая вызов традиционной точке зрения «с пупа» [2, с. 31–39]. Такой подход не только разрушает визуальную инерцию зрителя, но и тренирует его взгляд на повседневные вещи, что приводит к новому их пониманию и новому перцептивному опыту.

В 1920 году Родченко впервые выдвинул концепцию «города с верхним фасадом», которая 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 помощью экстремальных ракурсов, демонстрируя уникальный взгляд на будущую урбанизацию. Нисходящая перспектива (ил. 1) позволяет увидеть и понять всю социальную структуру; в то время как восходящая перспектива (ил. 2) 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, практическим воплощением этой задачи стала его знаменитая серия фотографий спортивного общества «Динамо» (ил. 3), где именно съемка с экстремально высокой точки стала ключевым художественным приемом. Именно такой ракурс создавал ритмичную композицию, формируя монументальный коллективный образ. Сверху индивидуальность спортсменов полностью растворялась в общей геометрической структуре, создавая на плоскости снимка почти архитектурную композицию, невидимую с уровня земли. Таким образом, Родченко осуществляет ключевую задачу авангарда — «остранение», заставляя зрителя аналитически взглянуть на структуру нового, коллективного тела. Его вмешательство в процесс видения происходит именно через выбор точки съемки, через оптику [3].

Если в случае Родченко пространственное вмешательство в процесс зрительного восприятия осуществлялось через выбор ракурса, то Ман Рэй исходил из технологической основы получения изображения, исследуя механизмы формирования фотографического языка. Его серия «рейограмм» полностью исключала камеру как медиатор зрительного акта: предметы помещались непосредственно на светочувствительную бумагу, и посредством экспонирования формировалось теневое изображение. Этот процесс нарушал визуальное тождество между фотографическим образом и реальным объектом; так, в работе «Спираль» (1922, ил. 4) изображение уже не соотносилось с реальностью, а становилось остаточным следом взаимодействия света, предмета и времени. В данном случае фотографический образ утрачивает повествовательную и референциальную функции, а его смысл формируется исключительно через формальную организацию изображения и зрительные ассоциации воспринимающего.

О.Н. Аверьянова, исследуя творческий путь Ман Рэя, пишет: «Значительное воздействие на процессы формирования современных смыслов и форм искусства оказала научно-техническая революция конца XIX – начала XX века. Создание новых технических средств повлияло в том числе на рождение альтернативных визуальных форм искусства, моделирование нового языка



1. А.М. Родченко.
Двор ВХУТЕМАСа.

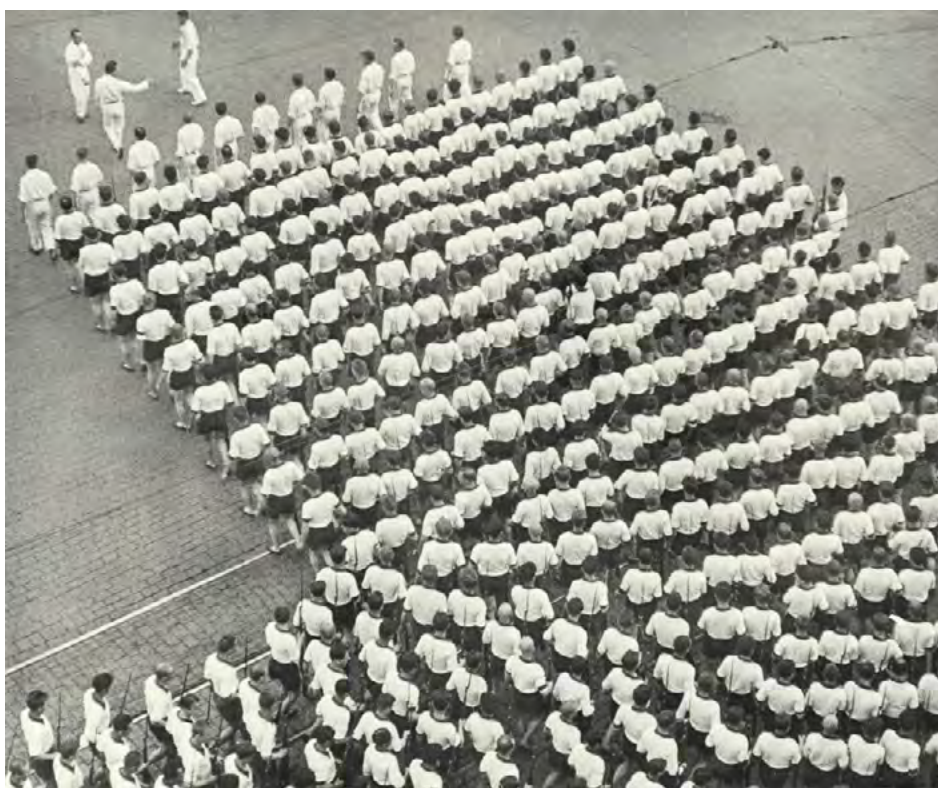
1927.

Серебряно-желатиновый
отпечаток.

17,7 × 23,3.

Мультимедиа
арт музей, Москва.

Источник: russiainphoto.ru



2. А.М. Родченко.
Угол дома.

Из серии
«Дом на Мясницкой».

1925.

Серебряно-желатиновый
отпечаток.

Мультимедиа
арт музей, Москва.

Источник: russiainphoto.ru

3. А.М. Родченко.
Колонна «Динамо».

Спортивный парад
на Красной площади.

1935.

Серебряно-желатиновый
отпечаток.

Мультимедиа арт музей,
Москва.

Источник: [3, с. 180]

и установление новых средств выразительности» [4, с. 109]. «Фотограммы» Ман Рэя окончательно выводят фотографическое изображение в сферу нереалистического, де-нарративизированного абстрактного видения. В этих работах контур, тень и граница становятся основными носителями визуальной информации, тогда как тождественность, положение и масштаб объектов намеренно устраняются. Зритель сталкивается с единицами изображения, которые невозможно опознать, но которые обладают высокой формальной выразительностью. Такая открытость и неопределенность в конструировании смысла составляет одну из фундаментальных характеристик языка фотоавангарда.

Альберт Ренгер-Патч, будучи представителем языка абстрактной фотографии в рамках «Новой

вещественности», исходил из необходимости возвращения фотографии к ее медиальной сущности, то есть к углубленному наблюдению за структурой объектов через объектив камеры. В серии «Мир прекрасен» Ренгер-Патч создал ряд изображений промышленных деталей, оконных решеток, водопроводных труб и других объектов, выполненных в предельно лаконичной, упорядоченной и ритмически повторяющейся манере (ил. 5). Эти изображения нередко предстают в форме, близкой к геометрическому орнаменту, что придает им выраженную плоскостность и ритмичность. По словам А.Н. Фоменко, «авангардная фотография построена на деформациях, на визуальных парадоксах и смещениях, на «неузнавании» знакомых вещей и мест, на нарушении конвенций классической репрезентации, выстроенной по правилам

4. Ман Рэй. Спираль.

1922.

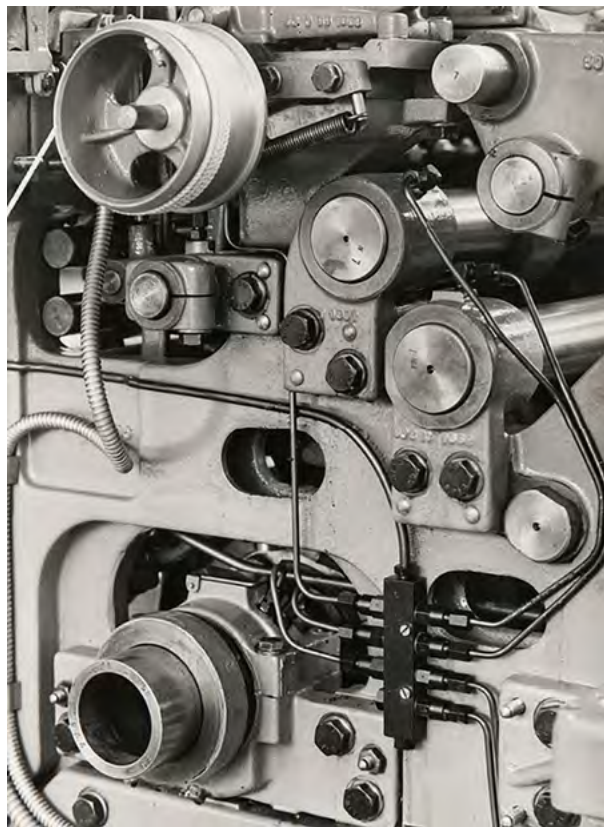
Рейограмма,
серебряно-желатиновый отпечаток.

22,9 × 17,5.

Чикагский институт
искусств.

Источник: Art Institute
of Chicago, artic.edu

ART OF THE 20TH – 21ST CENTURIES



5. Альберт Ренгер-Патч. Детали машин.

1928.

Серебряно-желатиновый отпечаток.

Источник: artsy.net

6. Ласло Мохой-Надь. Динамика большого города.

1925.

Типофотография.

Источник: [7, p. 22]

прямой перспективы» [5, с. 184]. Под объективом Патча реальный мир сводится к графическим единицам. В композициях акцент делается на симметрии, повторении и формальных отношениях, а не на контексте, повествовании или сюжете.

Абстрактность данного фотографического языка обусловлена не технической обработкой или субъективным воображением, а извлечением из реальности ее «формальной структуры». Подобная стратегия Ренгера-Патча отражает фундаментальный сдвиг от описания мира к организации зрительного опыта, предлагая рациональный и упорядоченный вариант конструктивной модели для языка фотоавангарда.

В 1920-х годах Мохой-Надь экспериментировал с монтажом фотоизображений, создавая то, что он называл «типофото», то есть сочетание типографики и фотографии, производящее новый тип коммуникации, являющийся одновременно визуальным и текстовым. По его собственному определению, «типофото — это наиболее визуально точное воспроизведение коммуникации» [6, p. 39].

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. Если фотомонтаж разрушает представление о едином, целостном изображении путем наложения множества фотографических

элементов, то типофото преодолевает границы между текстом и изображением (ил. 6). Подобная межмедийная интеграция в языковой практике превращает фотографию из изолированного акта создания изображения в один из узлов современной системы визуальной коммуникации, тем самым формируя новые способы восприятия.

Анализ творчества Родченко, Ман Рэя, Ренгера-Патча и Мохой-Надя показывает, что структура языка фотоавангарда имеет многомерный характер: архитектура зрительного восприятия, механизмы генерации изображения, принципы формальной организации и интеграции информации совместно участвуют в процессе конструирования смысла. Эта языковая система разрушает тождество между фотографией и реальностью, превращая фотографию в сложный механизм построения визуальности, организации значения и управления процессами восприятия.

Расширение границ понятия языка фотоавангарда

Исходя из приведенного выше определения и характеристики форм языка фотоавангарда, в современной теории изображения Ариэлла Азулай предлагает ключевую перспективу для переоценки конструкта понятия «авангард». В своей книге «Гражданский договор фотографии» она утверждает, что фотографию следует рассматривать не просто как произведение искусства или инструмент фиксации реальности, а как публичный



7. Ансел Адамс.
Восход луны Эрнандес.
1941.
Серебряно-желатиновый
отпечаток.
40,6 × 50,8.
Галерея Джозефа
Беллоуза, Ла-Хойя, США.
Источник:
josephbellows.com

процесс, в котором происходит взаимодействие и перераспределение власти между зрителем, снимаемым и фотографом. Азулай призывает уделять внимание тем визуальным практикам, которые обладают выраженной политической и социальной контекстуальной экспериментальностью [8]. Отсюда возникает вопрос: ограничивается ли экспериментальность фотографического языка лишь формальными инновациями классического авангарда — такими как использование ракурса, монтаж или абстрактная фотография, — или же существуют недооцененные фотографические практики, обладающие социальным и культурным измерением эксперимента? В связи с этим представляется необходимым расширить границы понятия «язык фотоавангарда» и вновь обратиться к тем видам фотографической деятельности, которые не были включены в канон истории фотоавангарда, но в своей зрительской организации и технических приемах демонстрируют

экспериментальность и авангардный характер. Фотоавангард — это прежде всего революция зрительного мышления, которая проявила себя через технологический и художественный эксперимент.

Пикториальная фотография обычно рассматривается в истории фотографии как направление, противопоставленное модернизму; она акцентирует живописность, субъективность и лиричность изображения. Однако подобный акцент упускает из виду экспериментальный потенциал пикториализма в построении фотографического языка. Американский фотограф Ансель Адамс и китайский фотограф Лан Цзиншань представляют два пути в рамках этой практики; применяя различные методы работы с изображением, они внесли в фотографический язык инновационные измерения, требующие нового осмысления.

Альберт Ренгер-Патч является одной из ключевых фигур «новой вещественности» в фотографии, стилистическая основа которой восходит

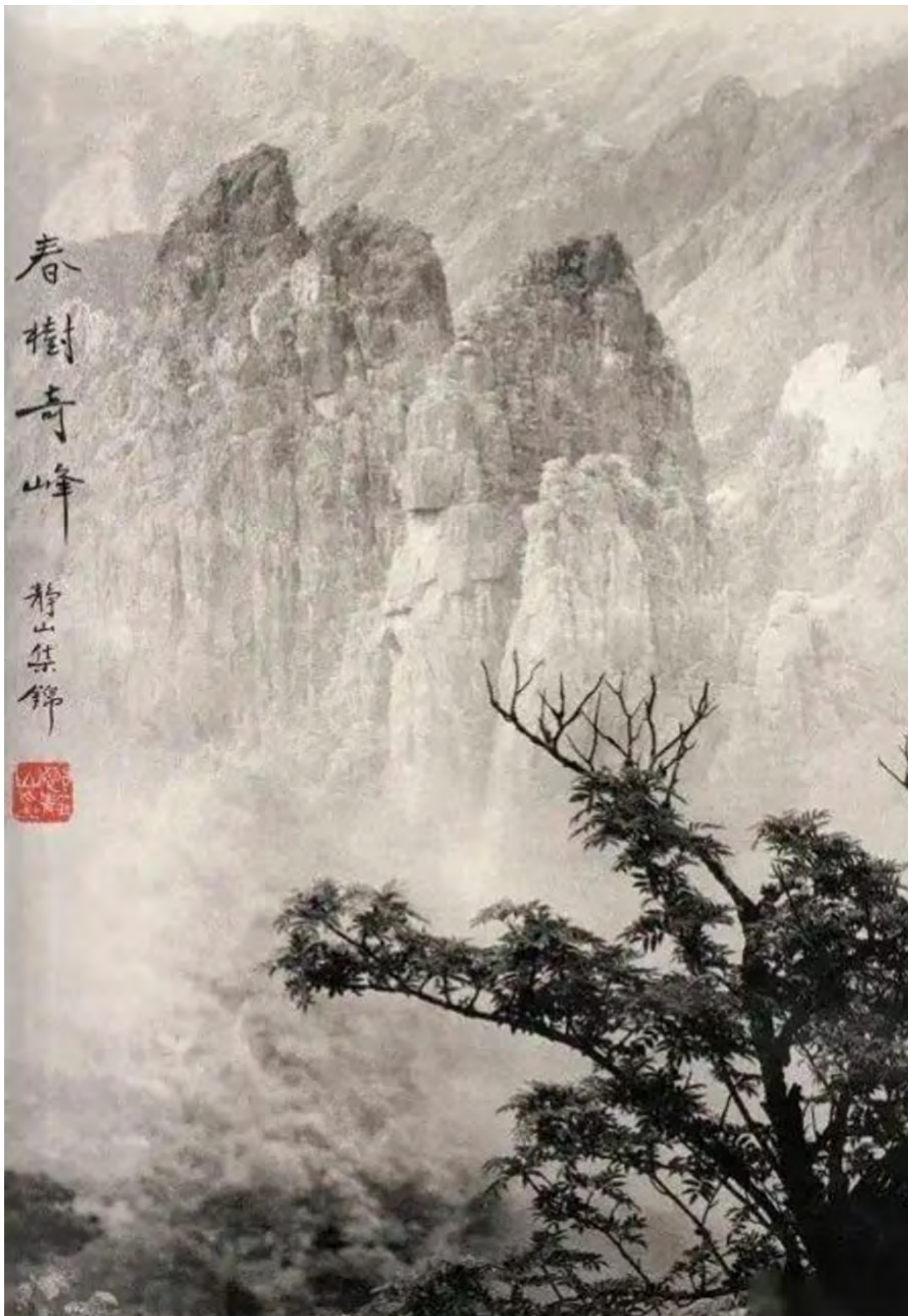
8. Лан Цзиншань.

**Весеннее дерево
и величественные
вершины.**

1934.

Композитная фотография,
серебряно-желатиновый
снимок.

Источник: [10, ил. 31]





9. М. Мид, Г. Бейтсон.
И Карса и его мать,
Мен Сингин, несут
дрова.

1936.

Фотография.

Источник: [14]

к традиции «прямой фотографии». Последняя исходила из необходимости предельно четкой и технически точной фиксации объекта, акцентирова объективность изображения и максимальную передачу деталей. Ансель Адамс и возглавляемая им группа «f/64» выступали последовательными приверженцами данного подхода, утверждая, что фотография должна быть свободна от ретуши и субъективных интервенций, правдиво и непосредственно раскрывая сущность изображаемого объекта. Подобная установка отражала глубокое осмысление медиальной природы фотографии как визуального языка, организующего реальность посредством света и структуры. Адамс подчеркивал, что фотограф обязан, подобно композитору, точно контролировать ритм и структуру изображения; его знаковая работа «Восход луны, Эрнандес» (ил. 7) демонстрирует композиционную логику порядка, равновесия и напряжения в изображении природного ландшафта. С точки зрения технической стратегии подобный вариант пикториальной фотографии исключал случайность «моментального

снимка», достигая перехода от простого воспроизведения реальности к ее визуальному конструированию посредством контроля, переорганизации и интерпретации. Это позволяет заключить, что сущность фотоавангарда определяется не столько радикализмом визуального стиля, сколько изменением структуры видения и реорганизацией образного порядка.

В книге «Вальтер Беньямин и медиа: зрелище современности» отмечается, «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» [9, р. 110]. Композитная фотография Лан Цзиншаня создавалась посредством многократного наложения негативов и монтажа в фотолаборатории, что позволяло органично соединять элементы природного пейзажа в единую композиционную схему. Так, в работе «Весеннее дерево и величественные вершины»

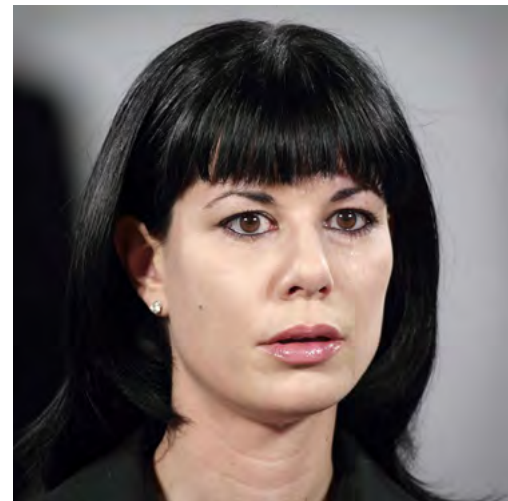
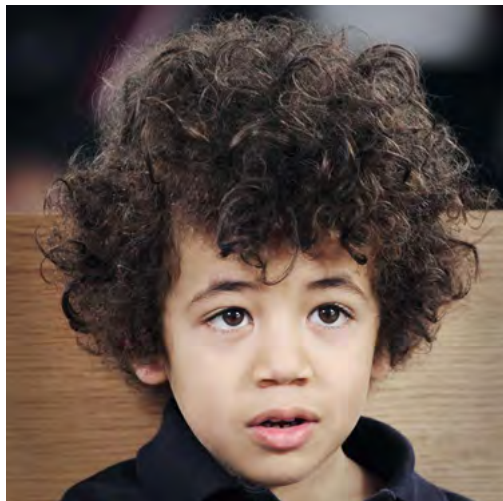
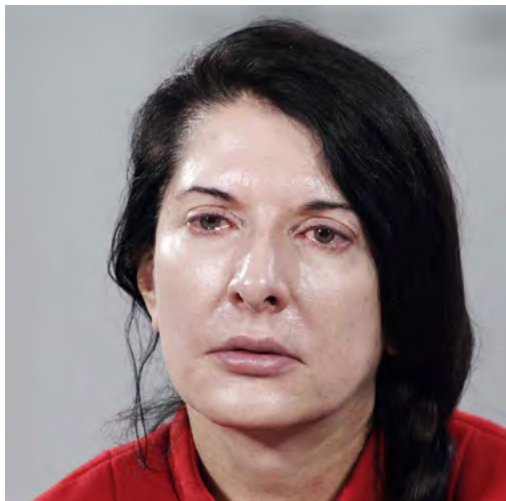
10 | 11 | 12

10. **Марко Анелли.**
Марина Абрамович
во время перформанса
«В присутствии
художника».

2012.

Фотография.

Источник: marcoanelli.com



11. **Марко Анелли.**
Марина Абрамович
во время перформанса
«В присутствии
художника».

2012.

Фотография.

Источник: marcoanelli.com

12. **Марко Анелли.**
Марина Абрамович
во время перформанса
«В присутствии
художника».

2012.

Фотография.

Источник: marcoanelli.com

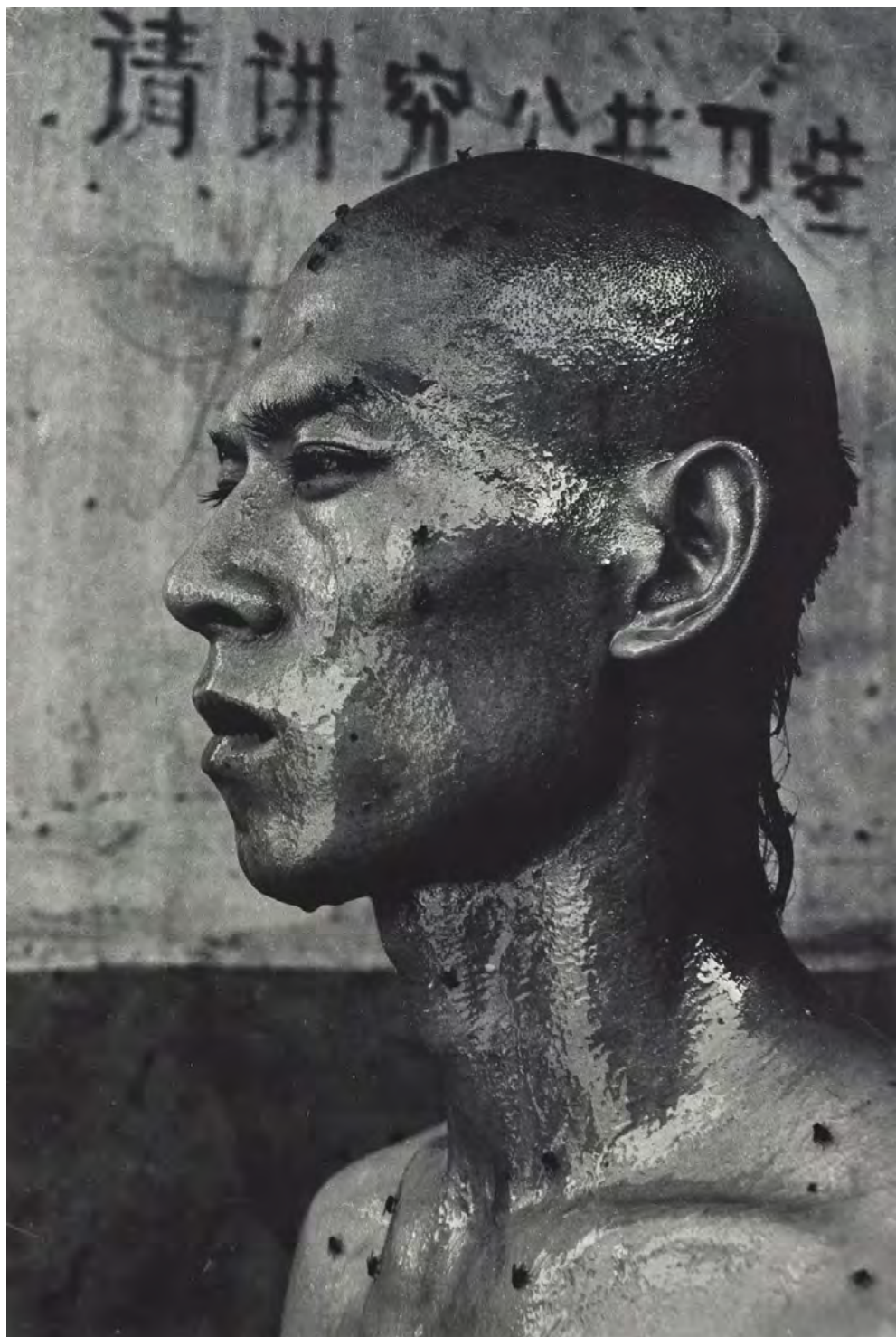
(ил. 8) структура изображения восходит к принципам «рассеянной перспективы» и «взаимодействия пустоты и заполненности» китайской традиционной пейзажной живописи, акцентируя ритм кадра и внутреннюю «жизненную энергию», конструируя нелинейное пространство восприятия. Этот метод синтезирует конфуцианское чувство порядка и даосское представление о природе, отражая уникальное понимание соотношения природы и эстетики в китайской философии. В отличие от европейского фотоавангарда, ориентированного на механическую точку зрения и динамику, визуальный язык Лан Цзиншаня отличается сдержанностью и созерцательностью, но при этом обладает столь же выраженной структурностью. Именно благодаря этой укорененной в национальной культуре и независимой от западных парадигм изобразительной практике он расширил географические и культурные границы языка фотоавангарда.

Фотоавангард, сформировавшись как самостоятельное направление в рамках развития искусства 1920–1930-х годов, сегодня ассоциируется не только с экспериментом техническим и художественным, но и с новой ролью фотографии в медиапространстве — она стала инструментом визуальной коммуникации, средством воспитания нового визуального мышления. В связи с этим различные направления в искусстве фотографии, утвердившиеся во второй половине XX века и опирающиеся на идею создания документа события, продолжающие традицию эксперимента, могут рассматриваться как «вторая волна» фотоавангарда, формы рефлексии на фотографические практики 1920–1930-х годов. При этом на рубеже XX–XXI веков характерные приемы фотоавангарда осознаются уже как неотъемлемая часть профессиональной культуры.

О «проеекционизме» как важнейшей идее русского авангарда пишет Андрей Смирнов, указывая

на то, что, согласно теории Соломона Никритина, «настоящий художник создает ... проекты или “проекции”, то есть свои идеи, концепции в отношении предметов или явлений. <...> Художник-проеекционист создает не законченное художественное произведение, но диаграммы, макеты, тексты, несущие в себе идеи по поводу будущего искусства, музыки, науки, технологии и т.д. Это “семена” или “вирусы”, заражающие окружающих энергией творчества. <...> Результатом воздействия на зрителя произведения искусства проекционизма является не чувство эстетического удовлетворения, а творческий импульс, побуждающий к развитию идеи, движению вперед. Поэтому истинный результат такого рода искусства следует искать в будущем, в работах художников, успешно “инфицированных” проекционистской идеей» [11, с. 126]. В отношении фотоавангарда, опираясь на идеи «проеекционизма», можно сказать, что была создана концепция осознания действительности, где фотография становилась средством познания мира, переосмысления его эстетических ценностей, инструментом, способным формировать мировоззрение человека. Действительность может меняться, но «оптика» фотоавангарда задает определенный «ракурс» восприятия реальности, который может быть экстраполирован в будущее, применим уже вне стилевых тенденций как профессиональный метод, что и произошло с жанром фоторепортажа.

Один из наиболее характерных примеров здесь — индустриальные серии современного фотографа Максима Мармура (род. 1968). Долгое время он проработал фотокорреспондентом в газетах Омска, затем в «Московских новостях». С начала 2000-х занимается авторскими проектами, среди которых серия «Люди угля» (2016) стала одной из самых ярких — своего рода фотографической симфонией, созвучной музыкальным произведениям Александра Мосолова («Завод. Музыка машин»,



13. Жун Жун.
Чжан Хуан во время
перформанса
«12 квадратных
метров».
1994.
Фотография.
Источник: sothebys.com

14. Жун Жун.
Чжан Хуан после
перформанса
«12 квадратных метров»
очищает тело.
Серия фотографий.
Источник: mutualart.com

1928). Снятая изначально по заказу Сибирской угольной энергетической компании, впоследствии эта фотосерия обрела свободу и самостоятельность, породив новые смыслы, став символом не только конкретной профессиональной деятельности, но и процесса освоения недр земли как такового. Ирина Чмырёва увидела в снимках Мармура «симбиоз человечества и созданной им техники», сравнив увиденное фотографом с космическим ландшафтом, а самих героев — с покорителями далеких планет [12, с. 395]. Мармур наследует традиционные приемы модернистской фотографии: язык фотоавангарда использует как средство создания индустриального эпоса. Строит

серию как полноценный репортаж-рассказ, чередуя ракурсы и точки съемки, перемежая жанровые сцены крупными фрагментами, где на первый план выходит фактура — припорошенные угольной пылью руки рабочих. Его снимки отличают чистота и предельная выверенность композиции кадра, граничащая с математической точностью там, где речь идет о съемках инженерных конструкций или индустриальных пейзажей, — он упорядочивает реальность, выявляя скрытые в ней графические ритмы.

Этнографическая фотография традиционно рассматривается в рамках ее документальной функции, выступая вспомогательным

инструментом антропологических и социологических исследований, но при этом именно благодаря этому фактору оказывается включена в поле влияния важнейших приемов фотоавангарда. В полевых исследованиях на Бали американские антропологи Маргарет Мид и Грегори Бейтсон широко использовали фотографию, стремясь посредством изображений запечатлеть язык тела, ритуалы и эмоциональные состояния местных жителей. Эти фотографии представляют собой структурированную визуальную карту, предназначенную для систематической классификации социальных форм поведения. Например, в книге «Взросление на Бали» [13] фотографии организованы по определенным тематическим разделам, таким как «отношения матери и ребенка», «коллективное поведение», «подавление эмоций» (ил. 9). Каждая серия изображений формирует собственный ритм и систему контрастов, а ее внутренняя логика значительно превосходит простое суммирование фрагментов, характерное для обычной документальной фотографии. Подобная этнографическая фотография зачастую строится на приемах классификации, сопоставления и повторения изображений, формируя упорядоченную визуальную структуру. Фотограф, работая вокруг определенной темы, осуществляет съемку, а затем параллельно представляет изображения, происходящие из различных контекстов, создавая визуальный ритм и многослойность восприятия. Зритель, перемещая взгляд между снимками, устанавливает связи, различает контрасты и в конечном счете получает структурированное понимание культурного явления. Этот порядок, построенный из изображений, имеет точки соприкосновения с авангардной фотографией, ориентированной на проектирование механизмов восприятия, и предоставляет важный материал для осмысления эволюции языковых форм изображения в рамках академической системы.

Перформанс как художественная форма, использующая тело, время и пространство в качестве медиума, благодаря своей событийной природе и неповторимости делает фотографию незаменимым средством фиксации. Однако подобная «фиксация» вовсе не является нейтральным воспроизведением реальности, а зачастую становится важнейшей составляющей концептуального высказывания перформанса. Марко Анелли выступил в качестве официального фотографа крупной выставки Марины Абрамович «В присутствии художника», проходившей в 2010 году в Музее современного искусства в Нью-Йорке (MoMA). Он сделал портрет каждого зрителя, вступившего в безмолвный зрительный контакт с Абрамович, и впоследствии систематизировал эти изображения, опубликовав их в виде фотокниги, ставшей

значимым продолжением и визуальным архивом данного проекта (ил. 10–12). Эти фотографии не только фиксировали процесс взаимодействия Абрамович со зрителями, но и посредством выбора, монтажа и распространения изображений конструировали «публичность» и «социальный дискурс» этого произведения.

Ранние произведения китайского художника Чжан Хуана, например «12 квадратных метров» (ил. 13–14), включали радикальные телесные практики: он помещал свое тело в выгребную яму, подвергаясь укусам насекомых. Современный фотограф Жун Жун задокументировал весь процесс данного перформанса; впоследствии именно эти изображения стали основным способом включения произведения в музейную и издательскую системы. В данном случае фотографический ряд не только воспроизводит сам акт перформанса, но и структурировал память о нем [15]; здесь фотография — и документальная фиксация, и в большей мере структурирующая инстанция, переводящая перформанс после его завершения в форму, доступную для просмотра и распространения [16]. В визуальной фиксации перформативных практик фотография не выполняет задачу «показа события» в его непосредственной протяженности, а скорее участвует в реконфигурации смысла уже после завершения перформанса, используя приемы редактирования, упорядочивания и публикации. Зритель, обращаясь к этим изображениям, в процессе созерцания постепенно формирует собственное понимание действия, причем этот процесс отличается высокой степенью вовлеченности и включает ассоциативные, мемориальные и эмоциональные уровни восприятия. Подобный языковой механизм в способах организации визуального порядка демонстрирует глубокое родство с логикой конструирования взгляда и построения изображения, свойственной фотоавангарду, и тем самым служит методологическим ориентиром для расширения границ визуального языка.

Язык фотоавангарда представляет собой динамический механизм визуального восприятия, который посредством инноваций в структуре изображения, конструирования траектории взгляда и мобилизации культурного контекста преодолевает ограничения стилевых ярлыков, формируя открытую систему производства визуальных смыслов. Переосмысление этих экспериментальных практик не только расширяет границы фотографического языка, но и предлагает новые теоретические перспективы для анализа процессов порождения значения изображения.

Выводы

Развитие фотоавангарда в первой трети XX века сопровождалось переходом фотографического

языка от документальности к структурному построению изображения. Посредством таких форм, как ракурсная съемка, фотограмма, абстрактная фотография и типофотография, фотографы и художники — А. Родченко, А. Ренгер-Патч, М. Рэй, Л. Мохой-Надь — постепенно выводили изображение за пределы объективного воспроизведения, ориентируя его на управление механизмами восприятия и формирование визуального языка, сосредоточенного на структуре и порядке. Эта языковая система сформировала визуальные основы современной фотографии и задавала методологическую логику последующих экспериментов с изображением.

Практики отдельных направлений, таких как этнографическая и перформативная фотография, наряду с развитием модернизма, способствовали расширению границ языка фотографии. Эти работы не всегда опирались на радикальность стилистики, а включались в процесс формирования модернистского и авангардного языка за счет преобразования внутренней структуры изображения и пересмотра его связи с актом восприятия. В ряде контекстов фотография ассимилировала

локальный визуальный опыт и опиралась на национальные художественные традиции и системы знаний: например, Лан Цзиншань, обращаясь к китайской живописи, интегрировал философские представления о текучести времени и природе, формируя образную систему с выраженным восточным духовным началом в рамках направления, известного как китайский пикториализм; Маргарет Мид и ее коллеги в антропологической фотографии акцентировали документальную фиксацию культурных практик, благодаря чему изображение не только передавало информацию, но и участвовало в формировании визуального механизма межкультурного понимания как научное свидетельство. Таким образом, фотографическое изображение становилось элементом культурной структуры, а не продуктом узко определенного стиля. Язык фотоавангарда в этом смысле проявляет открытость, выходящую за рамки традиционных исторических классификаций, будучи не только художественным направлением, но и визуальным методом, который постоянно вмешивается в отношения между изображением и актом видения.

Список источников

1. Лаврентьев А.Н. Эксперименты: фотографический конструктивизм // Лаврентьев А.Н. Александр Родченко. Фотография — искусство. М.: Издательская программа Интерроса, 2006. С. 242–257.
2. Родченко А.М. Пути современной фотографии // Новый ЛЕФ. 1928. № 9. С. 31–39.
3. Лаврентьева Е.А. Александр Родченко: «Объектив фотоаппарата — зрачок культурного человека в социалистическом обществе» // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну. 2025. № 5. С. 159–190. <https://doi.org/10.17323/3034-2031-2025-5-159-190>.
4. Аверьянова О.Н. Ман Рэй фотограф модернизма: от изобразительных опытов к художественному бренду : дис. ... докт. искусствоведения. М., 2021. 598 с.
5. Фоменко А.Н. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства. СПб.: СПГУТД, 2011. 204 с.
6. Moholy-Nagy L. Painting, photography, film / transl. by Janet Seligman. London: Lund Humphries, 1969. 150 p.
7. Elcott N.M. The cinematic imaginary and the photographic fact: media as models for 20th century art // PhotoResearcher. 2018. № 29. P. 7–23.
8. Azoulay A. The civil contract of photography. Princeton: Princeton University Press, 2021. 533 p.
9. 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年. 263页 [Кан Джэхо. Вальтер Беньямин и медиа: зрелище современности / перевод Сунь Ичжоу. Пекин: Издательство Китайского университета коммуникации, 2019. 263 с.]. (На кит. яз.)
10. 郎静山, 陈申. 摄影大师郎静山. 北京: 中国摄影出版社, 2003年. 202页 [Лан Цзиншань. Мастер фотографии. Пекин: Чжунго шеин чубань шэ, 2003. 202 с.]. (На кит. яз.)
11. Смирнов А. В поисках потерянного звука. Экспериментальная звуковая культура России и СССР первой половины XX века. М.: Гараж, 2020. 400 с.
12. Чмырёва И.Ю. Лексикон русской фотографии XX–XXI вв. М.: Индрик, 2022. 944 с.
13. Sullivan G. Margaret Mead, Gregory Bateson, and highland Bali: fieldwork photographs of Bayung Gedé, 1936–1939. Chicago: University of Chicago Press, 1999. 203 p.
14. Mead M., Bateson G. Balinese character: a photographic analysis. New York: New York Academy of Sciences, 1942. 277 p.
15. Антонян М.А. Особенности рецепции перформанса (на материале работ Марины Абрамович) : автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2015. 22 с.
16. 林小平. 全球主义还是民族主义—蔡国强、张洹和徐冰在纽约. 美术观察, 1999年第11期, 頁8–9 [Линь Сяопин. Глобализм или национализм — Цай Гоцянь, Чжан Хуань и Сюй Бин в Нью-Йорке // Художественное обозрение. 1999. № 11. С. 8–9]. (На кит. яз.)

References

1. Lavrentyev, A.N. (2006) 'Experiments: photographic constructivism', in Lavrentyev, A.N. *Alexander Rodchenko. Photography is an art*. Moscow: Izdatelskaia programma Interrosa, pp. 242–257. (In Russ.)
2. Rodchenko, A.M. (1928) 'The paths of modern photography', *Novyi LEF = New LEF*, (9), pp. 31–39. (In Russ.)
3. Lavrentieva, E.A. (2025) 'Alexander Rodchenko: "The camera lens is the apple of the eye of a cultured person in a socialist society"', *HSE University Journal of Art & Design*, (5), pp. 159–190. (In Russ.)
4. Averyanova, O.N. (2021) *Man Ray as a modernist photographer: from pictorial experiments to an artistic brand*. Dr. Sci. thesis. Moscow. (In Russ.)
5. Fomenko, A.N. (2011) *Soviet photographic avant-garde and the concept of production and utilitarian art*. Saint Petersburg: Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. (In Russ.)
6. Moholy-Nagy, L. (1969) *Painting, photography, film*. London: Lund Humphries.
7. Elcott, N.M. (2018) 'The cinematic imaginary and the photographic fact: media as models for 20th century art', *PhotoResearcher*, (29), pp. 7–23.
8. Azoulay, A. (2021) *The civil contract of photography*. Princeton: Princeton University Press.
9. Kang Jae-ho. Ben ya ming lun mei jie. 2019 [Kang, J. (2019) *Walter Benjamin and media: the spectacle of modernity*. Beijing: Communication University of China Press]. (In Chinese)
10. Lang Jingshan. Sheying dashi Lang Jingshan. Beijing: Zhongguo Sheying chuban she, 2003 [Lang, Jingshan (2003) *Lang Jingshan: Master Photographer*. Beijing: Zhongguo Sheying chuban she]. (In Chinese)
11. Smirnov, A. (2020) *In search of lost sound. Experimental sound culture of Russia and the USSR in the first half of the 20th century*. Moscow: Garage. (In Russ.)
12. Chmyreva, I.Yu. (2022) *Lexicon of Russian photography of the 20th–21st centuries*. Moscow: Indrik. (In Russ.)
13. Sullivan, G. (1999) *Margaret Mead, Gregory Bateson, and highland Bali: fieldwork photographs of Bayung Gedé, 1936–1939*. Chicago: University of Chicago Press.
14. Mead, M. and Bateson, G. (1942) *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
15. Antonian, M.A. (2015) *Features of the reception of performance art (based on the works of Marina Abramović)*. Cand. Sc. (Cultural Studies) thesis. Abstr. Moscow. (In Russ.)
16. Lin Xiaoping. Quan qiu zhu yi hai shi min zu zhu yi—Cai Guo qiang, Zhang Huan he Xu Bing zai Niu yue. 1999 [Lin, Xiaoping (1999) 'Globalism or nationalism — Cai Guoqiang, Zhang Huan, and Xu Bing in New York', *Mei shu guan cha = Art Observation*, (11), pp. 8–9]. (In Chinese)

Информация об авторах

Сюй Цзинчжу, аспирантка, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, xu1138629366@gmail.com.

Лаврентьева Екатерина Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, Российская Федерация, strogdesign@gmail.com.

Information about the authors

Xu Jingzhu, Postgraduate Student, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation, xu1138629366@gmail.com.

Ekaterina Alexandrovna Lavrentieva, Cand. Sc. (Art History), Associate Professor, Stroganov Russian State University of Design and Applied Arts (Stroganov University), Moscow, Russian Federation, strogdesign@gmail.com.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare that there is no conflict of interest.

Статья поступила в редакцию 28.10.2025; одобрена после рецензирования 02.12.2025; принята к публикации 08.12.2025.

The article was received by the editorial board on 28 October 2025; approved after reviewing on 02 December 2025; accepted for publication on 08 December 2025.