

Кросс-культурные аспекты становления выразительного языка технических визуальных искусств на Западе и в Китае



С.А. Дзикевич¹, Ху Цзямин²

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова (МГУ), философский факультет, кафедра эстетики, Москва, Ломоносовский проспект, 27, корпус 4.

ORCID ID: 0000-0002-9222-3599

aesthesis@philos.msu.ru

ORCID ID: 0009-0006-9554-8782

aesthesis@philos.msu.ru

АННОТАЦИЯ

Распространение фотографической технологии оказало значительное влияние на визуальную культуру, прежде всего на кинематограф. Настоящая статья имеет целью выявить интеркультурные основания формирования выразительного языка технических визуальных искусств на основании ранних процессов распространения фототехнологий на Западе и в Китае, очень по-разному освоивших эстетический потенциал создания фотоизображений.

ключевые слова

эстетическое сообщение, визуальная эстетическая информация, выразительный язык технических визуальных искусств

для цитирования

Дзикевич С.А., Ху Цзямин. Кросс-культурные аспекты становления выразительного языка технических визуальных искусств на Западе и в Китае. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 142–155.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-142-155>

¹ **Сергей Анатольевич Дзикевич**

кандидат философских наук, доцент кафедры эстетики философского факультета МГУ.

AuthorID: 311703

² **Ху Цзямин**

аспирант кафедры эстетики философского факультета МГУ.

© С.А. Дзикевич, Ху Цзямин, 2025

Cross-Cultural Aspects of the Expressive Language of Technical Visual Arts Becoming in the West and in China

Sergey A. Dzikovich¹, Hu Jiaming²

Lomonosov Moscow State University (MSU), Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, 27–4 Lomonosovsky prospekt, Moscow, 119991, Russia.

ORCID ID: 0000-0002-9222-3599

aesthesis@philos.msu.ru

ORCID ID: 0009-0006-9554-8782

aesthesis@philos.msu.ru

ABSTRACT

The spread of photographic technology had a significant impact on visual culture, especially on cinema. This paper aims to identify the intercultural foundation for the rise of the expressive language of technological visual arts based on analyzing the early stages of the spread of photographic technology in the West and in China, where the aesthetic potential of photographic images was mastered in very different ways.

keywords

aesthetic message, visual aesthetic information, expressive language of technological visual arts

for citation

Dzikovich S.A., Hu Jiaming. Cross-Cultural Aspects of the Rise of the Expressive Language of Technological Visual Arts in the West and in China. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 142–155.

<https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-142-155>

¹ **Sergey A. Dzikovich**

Cand. Sci. (in Philosophy), Associate Professor, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University (MSU). AuthorID: 311703

² **Hu Jiaming**

Post-graduate student, Faculty of Philosophy, Department of Aesthetics, Lomonosov Moscow State University (MSU).

ЗАРОЖДЕНИЕ ФОТОГРАФИИ И ЕЕ ПОЯВЛЕНИЕ В КИТАЕ

В 1839 году Луи Дагер изобрел фотографию и светочувствительный материал, который можно было использовать для съемки; изобретение этой технологии, несомненно, стало, по мере освоения и осознания ее возможностей, прорывом в мышлении и воображении людей всего мира. Запечатление и описание людьми реального мира больше не ограничивалось средствами графики или живописи, сохранить «здесь и сейчас» стало возможно менее трудоемким способом — непосредственной фиксацией изображения. Конечно, на заре становления фотографии съемка была процессом, требующим привлечения специалистов и выполнения ряда сложных процедур с помощью специального оборудования для получения изображения. Однако постепенно фотография благодаря инновациям и развитию различных технических материалов, а также освоению их особых выразительных возможностей стала как распространенной и самой массовой практикой передачи визуального перцептивного опыта, так и самостоятельным видом визуального искусства.

Хотя контрасты и противоречия, например, между фотографией и традиционным ручным искусством создания изображений существовали всегда. В связи с этим один из самых авторитетных исследователей в области психологии визуального восприятия *Р. Арнхейм*¹ писал примени-

тельно к живописи как самому многостороннему по возможностям способу ручной передачи визуальной информации: «...у живописи в лице фотографии появился очень сильный соперник, поскольку фотограф, хотя ему с помощью аппарата нелегко достичь ощущения реальности снимаемых объектов, достигает эффекта достоверности, недоступного живописи с момента ее рождения» [1, с. 125]. Современная фотография дает точность передачи информации, полную синхронизацию с событием, эффект присутствия воспринимающему фото субъекту, воспроизводимость, удобство хранения и обработки сообщений и возможность быстрого и разнообразного распространения его носителей. Это сделало ее важным средством современной визуальной передачи эстетического опыта, более того, благодаря способности фотографии быстро воспроизводить «здесь и сейчас»² в ее произведениях заключается беспрецедентный опыт визуального выражения чувства времени³ человека современного и постсовременного культурного типов, независимо от региона культуры, особенно в связи с появлением глобальных медиа, начавшихся с практики мирового кинопроката⁴.

«К психологии искусства», «Визуальное мышление», «Энтропия и искусство. Очерки о порядке и хаосе в искусстве».

1 *Арнхейм Р.* (1904–2007) — американский (эмигрировал из Германии по политическим мотивам) теоретик, киновед и кинокритик, эстетик, психолог педагог, теоретик кино и изобразительного искусства в целом. Среди его ставших уже хрестоматийными работ отметим применительно к содержанию настоящей статьи «Кино как искусство», «Искусство и визуальное восприятие»,

2 Наиболее важной работой, исследующей эту возможность фотографии, является труд *Р. Барта* «Camera lucida» [2].

3 Мы имеем в виду неотчуждаемое от статуса человеческого субъекта переживание времени, впервые в этом качестве наряду с переживанием пространства упомянутое *И. Кантом* в разделе «Трансцендентальная эстетика» в его работе «Критика чистого разума». [6].

4 См. о деталях этого процесса: *Мирзоефф, Н.* Введение в визуальную культуру / пер. и комм. Ни Вэй. Нанкин: Народное издательство Цзянсу, 2006. с. 69.

Хотя фотография зародилась в Европе в XIX веке, Китай познакомился с технологиями и оборудованием для получения изображений гораздо раньше, чем это можно предполагать, и, как это происходило и в ряде других случаев, первоначальная научная динамика здесь была самостоятельной, несвязанной с заимствованиями и внешними факторами. Еще в Древнем Китае некоторые ученые открыли феномен применения для визуализации малых отверстий⁵. Согласно историческому тексту «Моцзин» (墨经)⁶, это относится к VI веку до н. э. Подобное открытие можно назвать прототипом оптического принципа фотографической технологии, оно получило развитие в работе последующих поколений китайский ученых, таких как Шэнь Куо, Чжао Юйцин и др.

Однако по ряду исторических причин эти исследования не получили технологического воплощения, и фотографические технологии пришли в Китай из Европы после их промышленной реализации. В этом отношении следует заметить, что ранняя история распространения фотографии в Китае прекрасно музеефицирована, подробно представлена в целом ряде общеисторических и художественных собраний⁷.

Первые годы, когда Китай по-настоящему соприкоснулся с практикой фотографии, были очень специфическими: начало фотографической истории Китая относится к периоду вооруженного вторжения в Китай западных держав и началу так называемой Первой опиумной войны (1840). В этот период западные представители различных социальных групп и профессий, пользуясь возникшей открытостью Китая для внешнего мира, оказались на территории Китая и оставили множество фотографических свидетельств о китайском обществе того времени в паттернах сложившейся визуальной культуры западного мира, в том числе и ранних фаз становления фотографической культуры построения изображений при долгих процессах съемки (дагеротипирования). В этом контексте 1840-е годы появились как портретные и бытовые снимки, так и самые ранние фотоизображения природных и культурных ландшафтов Китая, исторический анализ имеющихся документов требует признать, что это стало результатом ранней *иностранной* фотографической деятельности в Китае⁸, то есть

5 Когда луч света проходит через небольшое отверстие, происходит физическое явление формирования сплошного изображения, затем проецируемого на экране.

6 Философский трактат V–III вв. до н. э., излагающий учение школы Мо Цзя (учение по имени основателя получило известность как *моизм*).

7 Согласно сохранившимся письменным свидетельствам, первым человеком в Китае, который занялся фотографией был Цзоу Боци (1819–1869), ученый, физик, один из пионеров современной науки в Китае во времена династии Цин (середина XIX в.), который стал известен как «отец китайской камеры». Этот оптический аппарат

не был единственной созданной им оптико-технической конструкцией: кроме этого он создавал телескопы и микроскопы, что подтверждает системность его занятий. Кроме того, он изучал средства нанесения изображений, в чернила в их современном понимании, что давало возможность получения фиксаций фотоизображений. Единственный оставшийся от его деятельности стеклянный негатив портретной фотографии хранится в Музее Гуанчжоу в Гуанчжоу, провинция Гуандун. Но процессы распространения фотографии в апроприированных западных технологиях представлены в различных коллекциях, подробно показывающих происходившее их культурное освоение в окружении многовековых визуальных практик, сложившихся в Китае.

8 Среди таких носителей иностранной визуальной культуры выделяется представитель родины фотографической технологии фран-

признать *хронологическое первенство инокультурной психологической оптики* в создании фотосвидетельств о реальности природных и социальных обстоятельств жизни китайского социума.

Анализ документальных свидетельств показывает, что китайцы уже в период проникновения фотографических технологий на культурную территорию Поднебесной уже имели эстетическое знакомство с западной визуальной системой, которое было сформировано масляной живописью, причем имелся и опыт

ее культурной апроприации в форме так называемой *экспортной живописи*⁹. Это означает, что если европейские фотографы переносят свой визуальный опыт на территорию новой культуры, рассматривая и фиксируя ее реалии в паттернах западной визуально-коммуникационной традиции, то и представители китайской культуры рассматривают новые визуально-коммуникационные технологии не «с нуля», а как продолжение прежнего знакомства с западной масляной живописью и на основании результатов апроприации ее возможностей. Это кардинально меняет представление о генезисе выразительного языка художественной фотографии в Китае, а также уточняет основания для построения корректной истории формирования глобального языка «недискурсивной риторики»,¹⁰ используемой в современных технических визуальных искусствах.

Мы можем согласиться с позицией относительно характера апроприации выразительного языка фотографии китайской визуальной культурой, высказанной одним из аналитиков этого процесса: «С точки зрения традиционных китайских законов моделирования искусства и эстетических интересов фотография и реалистическая масляная живопись оказывают на китайцев одинаковое влияние» [16]. Иными словами, до появления фотографии европейское живописное искусство уже оказало определенное влияние на эстетическое отношение и зрительские

цузский фотограф *Альфонс-Эжен-Жюль Итье* (1802–1877), он заслуживает более детального представления как характерный психологический кейс для понимания инокультурных фотоизображений раннего периода, связанных с Китаем. А.-Э.-Ж. Итье — офицер таможенной службы, самый ранний из задокументированных иностранных фотографов, сделавших снимки в Китае, он приехал в Китай в 1883 году, его *панорамный вид города Гуанчжоу* (1844) — пожалуй, самая ранняя корректно атрибутированная фотография, сделанная иностранцем в Китае, из когда-либо найденных. Аутентичные отпечатки снимков Итье хранятся во Французском музее фотографии в Париже, в коллекции которого собраны и другие ранние работы западных фотографов, сделанные в Китае. Работы Итье и других авторов показывают, что эти снимки представляют собой свидетельства о контакте носителей западной (портретной, пейзажной, натюрмортной и т. д.) визуальной культуры с некоторыми необычными для нее объектами. Авторы принимают позицию добросовестного документирования, чему способствует долгий и тщательный процесс съемки, что выступает эмоциональной фоновой информацией для интерпретации реципиентом фотографий. Они не воспринимаются как личные свидетельства, например, человека по имени Итье об увиденном, а воспринимаются как не подлежащее сомнению свидетельство о факте облика Китая на тот момент. Примерно так же будет восприниматься позднее фильм братьев Люмьер о прибытии поезда. В этом мы также должны видеть влияние более раннего языка фотографии на формирование первоначальных психологических позиций снимающего человека в первых опытах кинематографа.

9 Произведения, созданные в середине XIX века и специализирующиеся на подражании западным живописным техникам и стилям с использованием в качестве сюжетов китайских пейзажей, персоналий и сцен.

10 Термин *Сьюзан Лангер* для характеристики средств визуальной коммуникации, см.: *Langer, S. Non-discursive Rhetoric*. Albany: State University of New York Press, 2009.

привычки китайцев в отношении западного изобразительного искусства. Это так же, как и сама фотографическая технология, заложило основу для развития языка художественной фотографии в Китае, так что неверно считать ранний собственно китайский опыт простым копированием западного, пришедшим «в одном пакете» с чисто техническими средствами. Затем это коснется и языка кинематографа, а также всего комплекса как технических визуальных искусств, так и современного искусства в целом, где медиаарт занимает очень важные позиции, причем китайские авторы и китайские экспозиционные институции внесли в это очень серьезный вклад в последние десятилетия.

Начало развития фотографии в Китае совпало с важным периодом в трансформации китайского общества от традиций к современности. Чжоу Сянь¹¹, исследователь визуальной культуры в Китае, считает, что с точки зрения социологии и культурологии современная китайская визуальная культура тесно связана с трансформацией всего китайского общества, и 1840-е годы были именно периодом ее начала: «...со времен Опиумной войны Китай находится в сложном процессе трансформации из традиционного в современное общество» [17, с. 8]. Этот важный трансформационный период китайской культуры получил название Просвещения (название аналогично известному европейскому процессу культурной модернизации, но в Китае сохранение этого процесса было совершенно

иным); он распадается на две различные по историческому значению фазы, и в первой фазе апроприация технических визуальных искусств сначала фотографии, а затем кинематографа оказались очень важным фактором: в условиях языкового барьера и особенностей письменной иероглифической культуры «визуальная риторика» этих искусств оказалась очень важным фактором адаптации ранее герметичной культуры Поднебесной к общемировому информационному контексту.

Уровень развития науки и техники в Китае того времени был действительно недостаточным, и кроме того фотография для части традиционного общества Китая того времени в силу могла выглядеть как нечто сверхъестественное, практически не находящее аналогов в прежнем локальном опыте, поэтому вызывающее настороженность. Впрочем, следует заметить, что и в западном традиционном восприятии раннего фотографического опыта религиозно-суеверных эксцессов было также более чем достаточно. Более того, в китайском обществе того времени, возможно, из-за отсутствия креационистской догматики, предубеждение к фотографии было не столь сильным, как в Европе, побеждал здравый конфуцианский рациональный прагматизм и вытекающее из него стремление к новому и функционально эффективному.

Британский исследователь истории фотографии *Терри Беннетт*¹² в своей ра-

11 Чжоу Сянь (1954) — профессор Нанкинского университета, в сферу научных интересов входят теория и история искусства, эстетика, теория литературы и культурология. Среди публикаций: «Культурные исследования в визуальном повороте», «Визуально-культурный поворот», «Художественная трансмедийность и художественное единство».

12 Беннетт Т. — известный британский ученый, историк фотографии, много лет посвятивший сбору и изучению фотоматериалов из Китая начиная с XIX века. Серия его книг по истории фотографии в Китае содержит подробные сведения и исследования о фотографах, работавших в Китае с момента появления фотографии в Китае до конца XIX века, что значительно восполняет недостатки исследований по истории фотографии в Китае и имеет высокую академическую ценность.

боте «История китайской фотографии. Китайские фотографы 1844–1897 годов» приводит ряд примеров, когда западные фотографы путешествовали по провинциям Китая и делали снимки, в том числе и портретные, и эти примеры документально показывают, что на самом деле «в то время китайцы не испытывали особой враждебности к фотографии» [3, с. 17]. На Западе, напротив, многие убежденно полагали, что существование фотографии — это кощунство по отношению к Богу и божественному творению в принципе. В целом китайское общество того времени к фотографии относилось с относительно высокой степенью благосклонности, негативное отношение к камере и фотографии зависело в большей степени от приверженности собственным тысячелетним культурным традициям, а не от неприятия новых технических устройств и технологий, поскольку излишне напоминать, что Китай и сам был открывателем многих из них.

В результате процесс укоренения фотографии в китайской культуре прошел не менее динамично, чем в Европе, «распространение фотографии в Китае было не более исключительным, чем ее распространение в других частях мира» [3, с. 30], по указанным же конфессиональным параметрам, добавим мы, этот процесс был даже более сжатым во времени. Это создавало хорошие условия для быстрого качественного роста искусства создания собственно фотографических изображений. Визуальное искусство создания фотоизображений неизбежно в дальнейшем стало интегрировано с традиционной культурой, с китайскими особенностями и социальным фоном дальнейшего времени, и китайская версия фотографии стала со временем

оказывать важное влияние и на внешние культурные традиции. В настоящий период Китай, по общему признанию, представляет собой важнейшую инновационную территорию фотокультуры, причем как в области практики создания, так и в области практики экспонирования фотоизображений.

До того как фотографическая технология сформировала свой собственный уникальный визуальный язык, как в Китае, так и на Западе в раннем фотографическом стиле и технике съемки существует стадия нащупывания, и на этой ранней стадии подражание художественной форме живописи стало наиболее логичным способом. Поскольку и те, и другие используются в качестве средств коммуникации для передачи информации через изображение, их символические атрибуты представляют собой относительно аналогичные приемы создания недискурсивных сообщений, фигуры «недискурсивной риторики», если вновь использовать классический термин С. Лангер.

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ИНФОРМАЦИЯ В ФОТОГРАФИИ

Р. Барт описывает роль фотографии в передаче информации в своей упомянутой нами выше работе «Camera lucida». Так, он считает, что фотограф может передать через свои снимки, как люди одевались в разных стилях и с разными деталями в разных регионах и в разное время, причем фотография гораздо более точна в таких деталях, чем графика, масляная живопись или даже текст [2, с. 17]. С точки зрения Барта, информация, передаваемая фотографией, воспринимается и понимается зрителем в зависимости от культурного фона, а также

уровня социальных знаний и опыта субъекта восприятия. Аудитория с разным культурным прошлым, системами знаний, эстетическим опытом и социальным опытом неизбежно будет иметь разные психологические активности и визуальные переживания также и при просмотре картины. Но фотография, несомненно, усиливает эту особенность, подчеркивая детали изображения и создавая эффект присутствия. Аналогичной точки зрения на значение культурного фона при восприятии субъектом визуального сообщения придерживается и современный китайский исследователь *Тан Хунфэн*¹³: «Между субъектом и тем, что он видит, существует социокультурный символический контекст, который позволяет видению проявляться в одной форме, а не в другой» [13, с. 39]. Это означает, что различие в отношении реципиента в Китае и на Западе к фотографии как к сообщению обусловлено прежде всего культурным фоном. Это же касается и других визуальных искусств, использующих технические медиа.

*У. Эко*¹⁴ рассмотрел проблему эстетического сообщения в контексте семиологии. В своей книге «Отсутствующая структура», опираясь на лингвистические исследования *Р.О. Якобсона*¹⁵: «сообщение

обретает эстетическую функцию, когда оно построено так, что оказывается неоднозначным и направлено на само себя, т. е. стремится привлечь внимание адресата к тому, как оно построено» [19, с. 98]. Это означает, что эстетическая функция сообщений — это динамичный, интерактивный процесс, в котором субъекты восприятия реагируют на информацию по-разному. Он утверждал, что эстетическое сообщение как система кодов прежде всего — неоднозначность, и именно эта неоднозначность мотивирует получателя информации к ее эмоциональной интерпретации: «Плодотворной неоднозначностью может считаться такая неоднозначность, которая привлекает мое внимание, побуждает к усилии интерпретации, помогает подобрать ключ к пониманию, обнаружить в этом кажущемся беспорядке порядок, более сложный и совершенный, чем тот, что характерен для избыточных сообщений» [19, с. 99].

В случае с произведениями искусства, по его мнению, форма законченного произведения искусства закрыта, но зритель, получающий информацию, открыт для интерпретации произведения. Поскольку эти сообщения представляют собой сложные системы символических кодов, субъект, получивший сообщение, не может полностью разгадать первоначальный замысел создателя из-за неоднозначности, которую имеет сообщение, и из-за включения большого количества символов избыточности в эстетические послания, зрителю приходится заполнять пробелы с помощью личного опыта, культурных традиций и вообра-

ные свои работы написал в эмиграции, в Европе и США. Опубликованные на русском языке работы см.: *Якобсон, Р.* Работы по поэтике / пер., сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987.

13 *Тан Хунфэн* (1979) — доцент, факультет искусства и медиа, Пекинский нормальный университет; основные направления исследований: теория искусства, изучение визуальной культуры.

14 *Эко У.* (1932–2016) — один из самых влиятельных современных философов и семиологов, выдающийся писатель, почетный доктор Московского университета. Рассматриваемой в настоящей статье проблематике прямо посвящена его большая работа «Отсутствующая структура. Введение в семиологию».

15 *Якобсон Р.О.* (1896–1982) — выпускник Московского университета, один из основателей и классиков современной науки о языке, основ-

жения. Поэтому, когда зритель сталкивается с фотографиями, потому что их значение не является фиксированным и единичным, оно по необходимости зависит от процессов расшифровки, осуществляемых зрителем: «...воспринимая всю совокупность стимулов и осмысляя их, любой человек привносит в этот процесс конкретную экзистенциальную ситуацию, свое по-особому обусловленное чувственное восприятие, определенную культуру, вкусы, склонности, личные предубеждения — таким образом, постижение изначальной формы совершается в определенной индивидуальной перспективе» [20, с. 103].

РАЗЛИЧИЯ МЕЖДУ КИТАЙСКОЙ И ЗАПАДНОЙ ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКОЙ С ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ТРАДИЦИОННОГО ИСКУССТВА ЖИВОПИСИ И КУЛЬТУРНОГО ФОНА

Выдающийся аналитик визуальной коммуникации *Сьюзан Сонтаг* начала свою книгу о фотографии со слов: «Человечество все так же пребывает в Платоновой пещере и по вековой привычке тешится лишь тенями, изображениями истины» [12, с. 12]. С момента рождения фотографии наши визуальные привычки приняли новый по интенсивности режим действия. По сравнению с живописью, фотография, кажется, сжимает весь мир в образы, с точки зрения ее предполагаемой подлинности и атрибутов простоты коммуникации (например, раннее использование фотографии в качестве средства рекламы в газетных иллюстрациях, рекламе и т. д.).

Влияние западной визуальной культуры на китайскую, как мы заметили ранее, имело место уже и до знакомства с фотографическими технологиями, и на ранних этапах апроприации искусства фотографии. В дальнейшем в рамках первого периода китайского Просвещения Движение за новую культуру¹⁶, активно действовавшее в Китае с 1915 по 1923 год, стало важным фактором, усилившим это влияние.

Китайские интеллектуалы этого движения, особенно ученые, учившиеся за границей, подчеркивали необходимость для Китая реформировать свое старое общество и систему и учиться у передовой науки, технологии и идей Запада. На этом фоне внедрение фотографии обеспечило техническую поддержку для записи новостей о важнейших исторических событиях Китая и произвело революцию в форме художественного творчества того времени.

Последняя четверть XIX и начало XX века также стали периодом, когда западная фотография преобразилась и получила большое развитие на художественном уровне. Появилась профессиональная группа, которая стала рассматривать фотографию не только как средство записи и передачи информации, но и как вид искусства, обладающий эстетической и художественной ценностью наравне с традиционными видами искусства. Так всегда происходит в случае институционализации новых художественных явлений¹⁷.

16 Движение за новую культуру продолжалось с 1915 по 1923 год, его главные представители этого движения — *Ли Дачжао*, *Цай Юаньпэй*, *Чэнь Дусю*, *Ху Ши*, некоторые другие персоналии, оставившие глубокий след в китайской интеллектуальной культуре.

17 См. об этом: *Дики, Дж.* Искусство и эстетическое: институциональный анализ / пер. и комм. С.А. Дзикевича. М.: Проспект, 2024.

Со времени Движения за новую культуру в Китае постепенно сформировались аутентичная эстетика художественной фотографии и визуальная эстетика, характеризующаяся слиянием восточного и западного искусства. Кроме того, причина, по которой китайская художественная фотография может сочетаться с традиционной китайской живописью, кроется в стремлении китайской художественной фотографии к дуализму между виртуальными и реальными образами. В этом смысле следует отметить сочетание китайской фотографии с древнекитайской литературой, поэзией и другими текстовыми материалами, иероглифической графикой. Эти культурные атрибуты создают наибольшее различие между китайской и западной художественной фотографией. Традиционные китайские эстетические концепции всегда были сосредоточены на стремлении к настроению и основной мысли, а не на буквальном значении этих слов в фотографическом реализме. Это связано с особенностями китайского языка и китайского культурного текста, формирующего отклик реципиента во внутренней речи на визуальное сообщение. Главное заключается в том, что фотографирующий субъект настроен точно так же: они находятся «на одной культурной волне», именно это обеспечивает надежный уровень «качества связи» в эстетико-психологическом отношении. Отсылка к техническим параметрам передачи и приема сигнала здесь неслучайна: действуют общие параметры коммуникации, в данном случае — в эстетико-психологическом режиме. Обращение к потенциальному декодирующему отклику реципиента на изображение во внутренней речи — важнейший признак профессиональной работы

в фотографии и в искусствах с техническими медиа в целом. В Китае профессионализация этого рода художественной деятельности, конечно, сделала поправки на особенности образной структуры китайского языка и китайского базового культурного текста (мифы, сказания, поэтический текст, важнейшие философские трактаты). Поэтому даже конкретно-событийная фотография политического назначения в Китае обязательно отсылает к этим важнейшим культурно-психическим устоям.

Современное фотоискусство, произведения которого создаются в окружении других технических искусств (кинематографа, клипового искусства в социальных сетях Интернета, галерейного медиа-арта), не представляет в этом отношении исключения. Некоторые аналитики полагают, что так называемый «пикториальный поворот»¹⁸ что-то меняет в этом отношении. Однако в действительности — это глубокое заблуждение. Визуальное сообщение либо вызывает эстетический отклик в форме долговременного следа, «эмоции центрального разряда»¹⁹, формирующийся в структурах внутренней речи, либо не вызывает его, но тогда эстетическая обратная связь реципиен-

18 См. об этом концепте: *Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation* University of Chicago Press, 1994. *Митчелл, У.Дж.Т. (1942)* — американский ученый в области теории изображения, профессор кафедры истории искусств Чикагского университета (<https://arthistory.uchicago.edu/faculty/profiles/mitchell>), занимающийся в основном визуальными искусствами, литературой и теорией медиа; его тексты: «Теория изображения», «Иконология: образ, текст, идеология», «Чего хотят изображения?» и нек. др.

19 Термин Л.С. Выготского, см.: *Выготский Л.С. Психология искусства*. М.: Издательство «Искусство», 1968. С. 249.

та отсутствует, и мы не можем говорить о сообщении в эстетическом режиме, оно в этом качестве не может обсуждаться, так как не зафиксировано само его *эстетическое существование*²⁰. Элиминировать из культурной памяти как создателя фотоизображения в Китае, так и его реципиента то, что тысячи лет в китайском культурном сознании существуют мирозерцательные концептуальные образы единства вещей и меня (物我合一)²¹, единства Неба и человека (天人合一)²², принципиально невозможно.

Цзун Байхуа²³ справедливо отмечал в связи с этим, имея в виду аналогичные в этом жанры китайского визуального пейзажа и пейзажной лирики: «Создание художественного настроения — это превращение объективного пейзажа в символ моих субъективных чувств» [16, с. 122]. Это говорит о том, что в китайской культурной психике любого времени произведения искусства сосредоточены на сочетании субъективных эмоций творца и внешней реальности как при их созда-

нии, так и при декодирующем восприятии. Различие между пейзажной лирикой и визуальным пейзажем заключается только в способе доставки кода реципиенту, подготовленному всей своей социально-адаптивной историей к его декодированию. Визуальный пейзаж при этом никогда не сможет заменить пейзажную лирику, это другая форма доставки того же кода, содержащего послание о Дао, но содержащего в себе *другие иницирующие стимулы* для декодирования, как мы видели в случае концептуализации высказывания «эстетическое сообщение» выше. Поэтому два эти вида сообщения о Дао не *заменяют*, а *дополняют* друг друга в культурно-психологической реальности современного искусства в Китае и заключают в себе как характерный архетип восприятия образного языка фотографии, так и других искусств, связанных с современными техническими медиа.

В настоящей статье мы не подвергаем аналогичному анализу западную практику, но это делается в других работах авторов публикации [17], и это дает основания полагать, что, с поправками на особенности культурной психики западного типа, в ней происходят аналогичные процессы. Таким образом, слухи о том, что «все пропало», речевые сообщения перестали играть какую-либо роль и все переменялось вследствие необратимого «визуального поворота», сильно преувеличены в силу своей совершенной несостоятельности. Эстетическое декодирование визуальных сообщений, так же, как и раньше, происходит в психике субъекта в формах внутренней речи либо не происходит вовсе. Другое дело, что язык современных технических медиа, как в технологии фотографии, так и в технологии кинематографа, позволяет находить все больше

20 Термин Э. Жильсона. см.: Жильсон Э. Живопись и реальность. Фрагменты / пер. и комм. С.А. Дзикевича // Современная западноевропейская и американская эстетика. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 158–186.

21 Древняя китайская философская концепция, в которой человек, природа и Вселенная рассматриваются как единое целое.

22 Также древняя философская концепция, представленная во всех направлениях китайской мысли, с которой связано ключевое для китайского культурного сознания понятие «Дао» как целостного образа мыслей и действий человека в мировом порядке.

23 Цзун Байхуа (1897–1986) — выдающийся современный китайский ученый, философ и переводчик. Начал свою деятельность в период Первого Просвещения, пережил времена так называемой культурной революции и был одним из инициаторов Второго Просвещения в Китае в конце XX века.

весомых и новых по форме стимулов для работы сознания субъекта восприятия по декодированию таких сообщений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если кратко подвести итоги и сравнить различия в отношении и трактовках между Китаем и Западом воздействия новых технологий визуальной коммуникации на эстетические концепции искусства, то речь идет о сравнении способов реагирования обеих культур на возможности новых средств²⁴ передачи эстетических сообщений. Авторы приходят к выводу,

опираясь на приведенную выше аргументацию фундаментально-эстетического происхождения, что аналогичным образом как ранние, так и современные китайские и западные произведения фотоискусства фактически неотделимы от традиционных китайских и западных методов художественного творчества, а также понимания и происхождения изображений в различных культурных и цивилизационных контекстах. Китай и Запад апроприировали в своем более раннем, в том числе классическом, художественное наследие все достижения, которые предоставлены возможностями новых технических медиа с точки зрения создания новых образов кодирования базовой культурной информации, все, что не служит этим целям, отброшено культурно-эволюционным процессом.

24 Мы понимаем этот концепт так же, как Г.М. Маклюэн, см.: Маклюэн, Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. Закл. ст. М. Вавилова. Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства / пер. Г.Е. Крейдлина. М.: Прометей, 1994. 352 с.
2. Барт, Р. Camera lucida / пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997. 94 с.
3. Беннетт, Т. История китайской фотографии. Китайские фотографы 1844–1897 гг. / пер. Сюй Тинтинга. Пекин: Китайское издательство фотографии, 2014. 406 с. (На кит. яз.)
4. Беньямин, В. Краткая история фотографии / пер. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 165 с.
5. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / пер. С.А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. 239 с.
6. Выготский, Л.С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 344 с.
7. Дики, Дж. Искусство и эстетическое: институциональный анализ / пер. и комм. С.А. Дзикевича. М.: Проспект, 2024. 144 с.
8. Жильсон Э. Живопись и реальность. Фрагменты / пер. и комм. С.А. Дзикевича // Современная западноевропейская и американская эстетика. М.: Книжный дом «Университет», 2002. С. 158–186.
9. Кант, И. Критика чистого разума / пер. с нем. Н.О. Лосского. М.: Наука, 1999. 654 с.
10. Маклюэн, Г.М. Понимание медиа. Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева; закл. ст. М. Вавилова. Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.
11. Мирзоефф, Н. Введение в визуальную культуру / пер. Ни Вэй. Нанкин: Народное издательство «Цзянсу», 2006. 358 с. (На кит. яз.)
12. Сонтаг, С. О фотографии / пер. В. Голышев. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 272 с.
13. Тан Хунфэн. Визуальность, современность и медиаархеология. Границы и логика исследований визуальной культуры // Научные исследования. 2020. Т. 6. С. 36–43. (На кит. яз.)

14. Син Цяньли. Краткая история китайской фотографии. Чжэцзян: Издательство «Чжэцзянское фотоиздательство», 2020. 263 с. (На кит. яз.)
15. Флюссер, В. За философию фотографии / пер. с нем. Г. Хайдаровой. СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 2008. 146 с.
16. Цзун Байхуа. Путешествие по эстетике. Шанхай: Шанхайское народное издательство, 1981. 262 с. (На кит. яз.)
17. Чжоу Сянь. Исследования визуальной культуры в современном Китае. Нанкин: Издательство «Илин», 2018. 488 с. (На кит. яз.)
18. Чэнь Шэнь, Сюй Сицзинь. История китайского фотоискусства. Шанхай: Книжный магазин «Саньянь», 2011. 342 с. (На кит. яз.)
19. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / пер. В. Резни, А. Погоняйло. М.: Симпозиум, 2006. 548 с.
20. Эко, У. Открытое произведение / пер. с ит. А. Шурбелева. М.: АСТ, CORPUS, 2018. 512 с.
21. Якобсон, Р. Работы по поэтике / пер., сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. 464 с.
22. Langer, S. Non-discursive Rhetoric. Albany: State University of New York Press, 2009. P. 11–30.
23. Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation University of Chicago Press, 1994. 466 p.

REFERENCES

1. Arnhejm, R. Novy'e ocherki po psixologii iskusstva [New Essays on the Psychology of Art]. Moscow, Prometej, 1994. 352 p. (In Russ.)
2. Bart, R. Camera lucida [Camera lucida]. Moscow, Ad Marginem Publ., 1997. 94 p. (In Russ.)
3. Bennett, T. History of Chinese Photography. Chinese Photographers 1844–1897. Beijing, China Photography Publishing House, 2014. 406 p. (In Chinese.)
4. Ben'yamin, V. Kratkaya istoriya fotografii [Short History of Photography]. Moscow, Medium, 1996. 165 p. (In Russ.)
5. Ben'yamin, V. Proizvedenie iskusstva v e'poxu ego texnicheskoj vosproizvo-dimosti [The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction]. Moscow, Medium Publ., 1996. 239 p. (In Russ.)
6. Vy'gotskij, L.S. Psixologiyu iskusstva [Psychology of Art.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968. 344 p. (In Russ.)
7. Diki, Dzh. Iskusstvo i e'stetcheskoe: institucional'ny'j analiz [Art and the Aesthetic: Institutional Analysis]. Moscow, Prospekt, 2024. 144 p. (In Russ.)
8. Zhil'son E'. Zhivopis' i real'nost'. Fragmenty` [Painting and Reality. Fragments]. Sovremennaya zapadnoevropejskaya i amerikanskaya e'stetika [Modern Western European and American aesthetics]. Moscow, Knizhny'j dom "Universitet", 2002. pp. 158–186. (In Russ.)
9. Kant, I. Kritika chistogo razuma [Critique of Pure Reason]. Moscow, Nauka, 1999. 654 p. (In Russ.)
10. Maklyue'n, G.M. Ponimanie media. Vneshnie rasshireniya cheloveka [Understanding Media. Extensions of man]. Zhukovskij, KANON-press-Cz, Kuchkovo pole Publ., 2003. 464 p. (In Russ.)
11. Mirzoeff, N. Introduction of Visual Culture. Nanjing, People's Publishing House of Jiangsu, 2006. (In Chinese.)
12. Sontag, S. O fotografii [On photography]. Moscow, Ad Marginem Press, 2013. 272 p. (In Russ.)
13. Tan Hongfeng. Visuality, Modernity and Media Archaeology — Boundaries and Logic of Visual Culture Research. Scientific Research. 2020. vol. 6. pp. 36–43. (In Chinese.)

14. Xing Qianli. A brief history of Chinese photography. Zhejiang, Zhejiang Photo Publishing House, 2020. 263 p. (In Chinese.)
15. Flyusser, V. Za filosofiyu fotografii [Towards a Philosophy of Photography]. Saint Petersburg, Izd-vo Saint Petersburg. un-ta Publ., 2008. 146 p. (In Russ.)
16. Zong Baihua. A journey through aesthetics / Shanghai: Shanghai People's Publishing House, 1981. 262 p. (In Chinese.)
17. Zhou Xian. Research on Visual Culture in Contemporary China. Nanjing, Yilin Publishing House, 2018. 488 p. (In Chinese.)
18. Chen Shen, Xu Xijin. History of Chinese photographic art. Shanghai, San-liang Bookstore, 2011. 342 p. (In Chinese.)
19. E'ko, U. Otsutstvuyushhaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The Absent Structure]. Moscow, Simpozium Publ., 2006. 548 p. (In Russ.)
20. E'ko, U. Otkry'toe proizvedenie [The Open Work]. Moscow, AST, CORPUS Publ., 2018. 512 p. (In Russ.)
21. Yakobson, R. Raboty` po poe'tike [Works on Poetics], Moscow, Progress Publ., 1987. 464 p. (In Russ.)
22. Langer, S. Non-discursive Rhetoric. Albany, State University of New York Press, 2009. pp. 11–30.
23. Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation University of Chicago Press, 1994. 466 p.

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **04.05.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **15.06.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **18.06.2025**