

**УДК 7.01****Пикториальные аналогии между пейзажным жанром китайской фотографии и традиционной китайской пейзажной живописью****Дзикевич Сергей Анатольевич**

Кандидат философских наук,  
доцент кафедры эстетики,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;  
e-mail: aesthesis@philox.msu

**Ху Цзямин**

Аспирант кафедры эстетики,  
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,  
119991, Российская Федерация, Москва, Ленинские горы, 1;  
e-mail: 1229189883@qq.com

**Аннотация**

Традиционная китайская пейзажная живопись является одной из важнейших форм китайских визуальных искусств. В наше время, когда фотография является и одним из основных средств визуальной коммуникации, ее влияние на эстетику китайских визуальных искусств оказалось очень заметным. В этом есть основания видеть проявление глубинных параметров визуальной китайской культурной психики. Настоящая статья имеет целью установление таких параметров на основании сравнительного анализа этих двух столь отстоящих друг от друга по времени возникновения явлений визуальной культуры. В этой статье анализируется, как эти две различные хронологически и технологически по своему генезису формы художественного выражения проявляют аналогии в эстетическом отношении человеческого субъекта к пространству на примере китайской культурной психики и какие предварительные выводы могут быть из этого сделаны на уровне философско-эстетической теории.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Дзикевич С.А., Ху Цзямин. Пикториальные аналогии между пейзажным жанром китайской фотографии и традиционной китайской пейзажной живописью // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2025. Том 14. № 7А. С. 66-78.

**Ключевые слова**

Визуальная культура, особенности эстетического отношения к пространству в китайской культуре, визуальные принципы композиции в традиционной китайской пейзажной живописи, культурно-психологические особенности восприятия пространства, генезис китайской фотографии, приобретение китайской фотографией статуса искусства, закономерности пикториальной аналогии между китайской традиционной пейзажной живописью и современной художественной китайской фотографией.

---

## Введение

В 1826 году Ж.Н. Ньепс (Ньепс, Ж. Н. (1765-1833) - французский изобретатель, создавший первую камеру, автор первой сохранившейся фотографии реальной сцены) сделал первую в мире фотографию, в 1839 году фототехнология Л.Ж.М. Дагера (Дажер, Л.Ж.М. (1787-1851) - французский художник и фотограф, известный своим изобретением процесса обработки фотоизображения, получившей в его честь название дагеротипирования) сделала этот способ передачи изображения общедоступным. Эти события принято считать началом распространения фотографической технологии в мировой культуре.

Сегодня мы можем утверждать, что фотография во всех ее формах стала одной из самых важных форм визуального выражения в современности. Появление фотографии привело к тому, что до сих пор в научных кругах и в мире искусства существует определенная полемика между традиционным искусством живописи и технологически оснащенным искусством фотографии. Актуальна проблема эстетической аналогии и различий между ними как средствами [Маклюэн, 2003] передачи эстетического сообщения [Эко, 2006].

По мнению некоторых исследователей визуальной культуры это различие должно рассматриваться как исторический процесс в эволюции средств визуальных технологий. Фотографическая технология создает изображения, которые можно применять в повседневной жизни, что запускает, как они думают, процесс визуализации [Мирзоефф, 2006], хотя история визуальной культуры вовсе не свидетельствует об этом: бытовые изображения, публичные изображения, сакральные изображения использовались и раньше; а история культуры и искусств в целом может прямо опровергать предположение о возобладании визуальных средств передачи сообщения. Тем не менее это - распространенная в теории логическая позиция, и мы обязаны ее рассмотреть, хотя она может оказаться и заблуждением в итоге более тщательного анализа.

Ее сторонники полагают, что визуализация - одна из главных особенностей современного информационного общества и декларируют его вступление в эпоху «пикториального поворота» [Mitchell, 1994], который они склонны полагать основой всей современной визуальной культуры, а ее, в свою очередь, ключом к пониманию современной культуры в целом. Так, по словам *Н. Мирзоеффа*, разделяющего эту точку зрения, «одна из самых поразительных особенностей новой визуальной культуры - ее растущая тенденция визуализировать вещи, которые сами по себе визуальными не являются». Мы со своей стороны заметим, что это всегда было обычным способом выражения в сакральных изображениях, собственно, их и породивших. [Мирзоефф, 2006, с.5]

В настоящее время в повседневной жизни нам необходимо постоянно обрабатывать большой объем визуальной информации, невербального характера. Это требует, чтобы, когда мы рассматриваем произведения фотографического искусства и произведения живописи, мы не просто различали эти две формы искусства с исторической точки зрения, но рассматривали их в новом культурно-психологическом контексте, в особенности развитом дизайн-культурой Интернета, изначально основанной на принципах визуального дизайна. В этом смысле, доктрина «пикториального поворота» имела смысл на ранних фазах перехода к современным параметрам публичной коммуникации как рабочая гипотеза, но она, даже и в связи с быстрым развитием технической базы Сети стала также стремительно устаревать. Например, исследования аудитории YouTube, который по способу доставки является видеоплатформой, большинство постоянных пользователей, в особенности в случае ток-шоу, склонны не смотреть,

а слушать, причем в фоновом режиме. Подобная ситуация не является исключением для данного случая. Так реагирует на Сетевые средства доставки информации гигантская аудитория Сети в статистически подавляющем большинстве форматов передачи информации, работает слуховой анализатор, визуальные переключены на основные предметы деятельности. Мы рассматриваем здесь только ее работоспособные, не опровергнутые практикой части.

Приведенное выше краткое описание, помимо всего прочего, в значительной степени опирается на западный контекст исследований визуальной культуры. Длительное время *автоматическая экстраполяция* западного культурного опыта и основанных на нем заключения считалась нормальной научной практикой. Однако при ближайшем рассмотрении такая практика не имеет основания, и в каждом регионе развития культуры исследования, в особенности касающиеся эстетических реакций должны вестись независимо друг от друга: навыки концентрации внимания на различных перцептивных элементах опыта в различных культурах также имеют различия [Лю Юэди, Дзикеви́ча, 2024].

Когда изучение визуальной культуры вовлекает в себя анализ соотношения между эстетическими качествами традиционной китайской пейзажной живописи и современной китайской пейзажной фотографии, культура неизбежно становится главной отправной точкой исследования, особенно изучение китайской визуальной культуры в контексте китайской культуры в ее аутентичной специфике.

### **Китайская пейзажная фотография и традиционная китайская пейзажная живопись в историческом и культурном контекстах**

С хронологической точки зрения, появление фотографии в Китае было практически синхронизировано с рождением фотографических технологий. В 1840-1842 годах разразилась Первая опиумная война, и после вторжения иностранных держав и подписания ряда неравноправных договоров Китай открыл большое количество портов для доступа внешнего мира на свою территорию. В этот период западные фотографы привезли в Китай первые образцы западной фототехники и оборудования. Среди них французский фотограф Альфонс-Эжен-Жюль Итье (1802-1877) - 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) - одна из самых ранних фотографий иностранцев в Китае, когда-либо найденных. Его работы хранятся во Французском музее фотографии, находится в Париже, в коллекции которого и другие ранние работы западных фотографов, сделанные в Китае. В то же время этот период стал временем начала перехода от традиционного китайского общества к современному. В истории китайской культуры это - длительный процесс, пики которого приходятся на два этапа, между которыми ровно сто лет: Первое Просвещение и Второе Просвещение в Китае. См. подробнее в различных публикациях в упомянутой выше монографии «Исследования эстетического опыта и границах культур».

Поскольку ранние фотографические пейзажные снимки были сделаны западными фотогра́фами, они были сделаны не только при помощи западных инструментов, включая западную оптику, но и при помощи западной оптики в психологическом смысле. Поэтому изначально пейзажная фотография, сделанная в Китае, подверглась сильному влиянию западной живописной фотографии и традиционных концепций западного искусства. В культурно- психологическом смысле ее нельзя поэтому считать китайской фотографией. Это - западная фотография, сделанная в Китае, на темы китайской природы. С таким же успехом это

мог бы быть и западный живописный пейзаж, каких немало было написано западными художниками в различных частях света. Как выше сказано, западные фотографы оставили в Китае свои работы [Беннетт, 2014] - изображения Китая, сделанные западными фотографами с западной фотографической точки зрения и западной эстетикой изображения, и когда китайские фотографы начали заниматься фотографией и развивать ее в коммерческую форму, в их подходе все еще доминировала западная система фотографии, и из-за этого, в процессе трансформации китайской визуальной культуры западный контекст визуального искусства не мог первоначально не сыграть роль своеобразного образца для собственно китайского фотоискусства. Чтобы преодолеть эту стереотипизирующую роль потребовалось сначала по-новому взглянуть на западную живопись. *Дун Лихуэй (Дун Лихуэй - преподаватель кафедры искусств Пекинского университета с исследовательскими интересами в области китайско-западного художественного обмена и изучения визуальной культуры. В настоящее время изучает придворные портреты конца династии Цин, миссионерское искусство и историографию ранней фотографии)* в своей статье писала о влиянии западных традиций визуальной культуры на китайские художественные концепции фотоискусств: «Помимо всего прочего, процесс обретения независимости носителя за полвека, прошедшие с момента появления фотографии в Китае, сопровождался одновременным новым осознанием китайского представления о западной живописи и принятием западных традиций визуальной культуры». [Донг Лихуэй, 2024, с. 51-67]

Согласно имеющейся информации, первым китайским фотографом считается *Цзоу Боци (Цзоу Боци (1819 - 1869) - Он был физиком, ученым и пионером современной науки в Китае во времена династии Цин и известен как «отец китайской камеры». Он также создавал телескопы и микроскопы и был первым человеком, изучившим современные чернила. Его единственный стеклянный негатив портретной фотографии хранится в Музее Гуанчжоу в Гуанчжоу, провинция Гуандун).* (Цзоу Боци (1819 - 1869) - Он был физиком, ученым и пионером современной науки в Китае во времена династии Цин и известен как «отец китайской камеры». Он также создавал телескопы и микроскопы и был первым человеком, изучившим современные чернила. Его единственный стеклянный негатив портретной фотографии хранится в Музее Гуанчжоу в Гуанчжоу, провинция Гуандун). Верно и то, что он был первым китайским фотографом и изобретателем фотографии почти в то же время, что и первые западные фотографы, которые начали свою фотографическую деятельность в Китае. В книге *Т. Беннета «История китайской фотографии. Китайские фотографы 1842-1860 гг.»* говорится: «Научные исследования *Цзоу Боци* основывались в первую очередь на классической китайской научной системе, однако он не игнорировал и открытия западной науки. *Цзоу Боци*, по - видимому, был первым китайцем, который понял, что такое фотография, и использовал ее для создания камер и фотографирования.» [3, с.7] Именно его новаторство и освоение западных техник сделали его основополагающей фигурой в истории собственно китайской фотографии.

Началом пейзажной фотографии на Западе благодаря связи между фотографией и традиционной живописью в ранние годы стал жанр «пикториальной фотографии» (пикториализм). С точки зрения фона истории искусства, этот жанр представляет собой жанр фотографии и технику фотографии, зародившуюся на Западе в середине - конце XIX века. Британский фотограф *Г.П. Робинсон (Робинсон, Г.П. (1830 - 1901) - британский фотограф, теоретик фотографии, один из сторонников пикториальной фотографии)* в 1869 году опубликовал его книгу, которая называется «Пикториальный эффект в фотографии», в этой книге впервые использован термин «пикториализм».

В начале XX века, с распространением и коммерциализацией фотографии в Китае, стиль пикториальной фотографии также заинтересовал творческое мышление зарождавшегося китайского фотоискусства, породив аналогичное действие, ранее апробированное западной пикториальной фотографией - обращение к приемам пейзажной живописи, но не западной, поскольку она всегда оставалась непонятной для китайской культурной психики, а к пикториальным особенностям традиционной китайской пейзажной живописи. Это и была действительная точка начала китайской художественной фотографии. Она во многом объясняет две вещи: насколько китайская художественная фотография отличается от западной и в какой мере для китайской культуры фотография и живопись могут быть аналогичны как два направления визуального искусства.

Китай в то время находился в состоянии упомянутого нами Первого Просвещения: апроприации новых на тот момент западных технологий и современной на тот момент западной мысли. Эти цели в особенности отчетливо были сформулированы Движением за новую культуру (основано в сентябре 1915 года, движение за новую культуру - идейно-освободительное движение против анахронических порядков феодализма, сдерживавших развитие Китая, инициированное некоторыми передовыми интеллектуалами Китая в начале XX века, основной идеей которого была поддержка и пропаганда демократии и науки), в рамках которого китайские интеллектуалы и ученые начали энергично выступать за популяризацию и продвижение передовых на тот момент западных научных знаний и технологий, это окончательно примирило новую техническую базу визуального творчества с традиционной культурой, поскольку предполагалось, что это не заменит прежних форм живописи и графики, а создаст китайскую версию нового искусства, что и заложило основы национального китайского фотоискусства. Таким образом, из конкретного анализа исторического процесса перехода от живописи к фотографии именно в Китае можно сделать вывод, что тематика живописной фотографии хорошо связывает связь между традиционной китайской пейзажной живописью и китайской фотографией, в результате была разработана китайская пейзажная фотография с уникальными китайскими эстетическими концепциями, традиционным выражением изображения и эстетическими характеристиками.

*Цай Юаньпэй (Цай Юаньпэй (1868 - 1940) - современный китайский педагог, революционер и государственный деятель, президент Пекинского университета в 1916 году. Был одним основоположников современной китайской эстетики период Первого Просвещения и справедливо считается ее классиком),* видный представитель «Движения за новую культуру», выражал абсолютную уверенность в ценности китайской эстетики для художественной фотографии, а также подчеркивал ее собственную эстетическую и образовательную ценность. Он высказал мнение, что китайская художественная фотография и традиционная живопись находятся в одном ряду, имеют одни и те же существенные признаки, представляя собой лишь две разные визуальные технологии, не уступающие друг другу в ценности. Вот как описывается его позиция: «*Цай Юаньпэй* подтвердил художественный статус фотографии и кратко описал развитие фотоискусства. Фотография - прикладное ремесло, но руки художника подбирают декорации, регулируют свет и тень, и это то же, что картина». [11, с.248] Эта связь делает влияние традиционной китайской живописи на китайскую пейзажную фотографию еще более ясно прослеживаемой.

*Ролан Барт*, один из наиболее влиятельных в мире современных аналитиков фотографии, писал: «Копируя и оспаривая живопись, фото превратило ее в абсолютную, отеческую Инстанцию, как если бы у ее истоков стояла Картина». [1, с.18] Поместив это утверждение в

контекст китайской пейзажной фотографии и китайской пейзажной живописи, можно проследить, как китайская пейзажная фотография заимствует у традиционной пейзажной живописи способы, с помощью которых культура, композиция, эстетика и изображения могут производить культурно-психологический, эстетический эффект на китайского зрителя.

История традиционной китайской пейзажной живописи насчитывает около 1500 лет. В ходе ее развития оставили свой след различные периоды истории традиционной китайской культуры и социальные реальности Китая, что сформировало уникальный культурно-эстетический стиль. Хотя и то, и другое является изображением природы, традиционная китайская пейзажная живопись очень серьезно отличается от западной. Главное отличие заключается в характерной для традиционной китайской пейзажной живописи высокой степени условности и знакового характера. Это связано с тем, что в традиционной китайской пейзажной живописи большое значение придается как внешней форме выражения, так и выражению скрытого символического подтекста, они должны сочетаться друг с другом, чтобы объединить выражение внешней формы и содержания.

Эта особенность существует не только в художественном творчестве, но и отражает повседневный эстетический опыт в связи с мифологическими построениями исходного периода китайской истории, а также умозрительное содержание мыслей о природе, сформированное классической китайской философской мыслью. Кроме того, сами древние китайские ученые и писатели любили выражать свои эмоции через природные пейзажи, поэтому, подобно традиционным китайским стихам и песням, создание пейзажных картин не только должно отображать природную среду, но и несет в себе систему лирических функций.

Как утверждал китайский эстетик и философ *Цзун Байхуа (Цзун Байхуа (1897 - 1986) – современный китайский философ, эстетик, переводчик Китайский философ и поэт):* «Создание художественного настроения, это превращение объективного пейзажа в символ моих субъективных чувств. Прилив и отлив эмоций в моем сердце, волны перемен, появление тысячи вещей, а не фиксированный контур объекта, который можно измерить, только яркие горы, реки, трава и деревья, облака и дым природы способны отобразить бесконечное вдохновение в наших сердцах». [Цзун Байхуа, 1981, с.105]

Традиционная китайская пейзажная живопись имеет важную связь с китайской даосской мыслью на уровне философского мышления. Древнекитайская философия даосизма делает акцент на понятиях «Единство неба и человека» («Единство неба и человека» - китайская философская идея, разработанная конфуцианством, даосизмом и буддизмом. Небо относится к небу, также относится к небесному пути, также относится к естественному пути, даосизм говорит о небе, в основном относится к природе, небесному пути. Единство неба и человека относится к царству, в котором «небо, земля и я рождаемся вместе, и все вещи едины со мной», а также относится к гармонии между небом и человеком.), иными словами, все во вселенной должно идти по пути природы, а человек должен жить в гармонии с природой и обществом, символизирует необходимость для людей иметь широкий и спокойный нрав в мире. Эта философская концепция оказала очень глубокое влияние на создание китайской пейзажной живописи, и творческая концепция, эстетические поиски и духовный подтекст традиционной китайской пейзажной живописи отражают основные идеи даосской философии.

Поэтому благоговение и восхищение древних китайцев перед природой всегда можно ощутить в картинах. Более того, воплощение даосской философии в традиционной китайской пейзажной живописи также выражает через картину настроение выхода за пределы мира и возвращения к природе, это также формирует уникальную эстетику, которая отличает

традиционную китайскую пейзажную живопись от сюжетов, представленных на западных пейзажных картинах маслом.

### **Аналогия между китайской пейзажной фотографией и китайской традиционной пейзажной живописью с точки зрения визуальной культуры, пространственной эстетики, эстетических символов и трансформации медиа**

При изучении визуального искусства культура является основой, которая делает возможной всеобъемлющую междисциплинарность. В изучении визуальной культуры с XX века культурная конструкция общества является важной системой координат и индикатором, утверждал *Н. Мирзоефф*: «Искусство - это культура, как в смысле рафинированной культуры, так и в антропологическом смысле - как творение человека. Нет ничего другого, кроме культуры». [Мирзоефф, 2006, с.28] Это показывает, что, когда субъект участвует в производстве искусства, культура является основным ядром его визуальности, то есть визуального опыта, данного нам культурой.

По этой причине, хотя межкультурная коммуникация стала популярной концепцией в современном мире, опыт и познания, полученные людьми в разных культурах и контекстах, различны, связь между субъектом визуального опыта и тем, на что он смотрит, закреплена культурой. Как утверждает *Тан Хунфэн*: «Между субъектом и тем, что он видит, существует социокультурный символический контекст, который позволяет видению проявляться в одной форме, а не в другой» (Тан Хунфэн (1979) - доцент, факультет искусства и медиа, Пекинский нормальный университет, основные направления исследований - теория искусства, изучение визуальной культуры). [Тан Хунфэн, 2020, с.36-43] Именно поэтому китайцы, сталкиваясь с традиционной китайской пейзажной живописью, получают отличные от представителей других культур визуальные ощущения, а также формируют культурные символы, уникальные для классической китайской культуры. Например, когда китаец смотрит на китайскую пейзажную картину, его сознание сразу же выделяет различные природные элементы на картине и строит эстетическое послание, основанное на китайском культурном восприятии, опыте и знаниях.

Традиционная китайская пейзажная живопись стала одним из репрезентативных видов символов китайской культуры благодаря своей формальной эстетической системе, она раскрывает то, как пространственная экспрессия и дизайн в композиции формировали китайское культурно-психологическое восприятие времени и пространства. Китайские ученые обычно считают, что пространство в традиционной китайской пейзажной живописи может создавать связь со зрителем и эстетическую психологическую активность просмотра, это связано с тем, что пространственное выражение в китайской живописной культуре может резонировать с реальными эмоциями через образы, и этот резонанс как раз и является тем настроением в классической китайской философии и философии искусства, о котором говорилось выше: «Это настроение - не только воспроизведение природы, но и выражение понимания жизни и восприятия природы, а также выражение внутренних чувств и мыслей художника. Через обращение с пространством и предметами художник может создать далеко идущее настроение, так что зритель, наслаждаясь картиной, может почувствовать эмоции и мысли художника, реализуя тем самым резонанс души». [Гуань Вэй, 2024, с.75-77]

Германский психолог *Теодор Липпс* (*Липпс, Т. (1851 - 1941)* - германский психолог и эстетик, главный представитель «эмпатийной школы» эстетики. Он был профессором

Мюнхенского университета, где в течение 20 лет возглавлял кафедру психологии и факультет психологии. Автор публикаций «Пространственная эстетика и геометрия - ошибка зрения», «Эстетика», «Об эмпатии», «Внутренняя мимикрия и органичная сенсация», «Еще раз об эмпатии» и других) разработал классическую теорию эмпатии. Эмпатия в эстетическом значении: эстетический субъект проецирует свои эмоции, волю и мысли на объект; сам объект - это пространственная воля, состоящая из линий, тонов, форм и т.д., которая позволяет перенести на него внутреннее сознание эстетического субъекта. Он считал, что наше зрение создает психические иллюзии: «Мы переносим то, что переживаем, наше ощущение силы, наши усилия, нашу волю, наши активные или пассивные чувства, на то, что находится вне нас, на события, происходящие в этой вещи или с ней. Это перемещение вовнутрь делает вещи ближе к нам, интимнее, а значит, и понятнее». [Чжу Гуанцян, 1979, с.593] Это говорит о том, что эстетический субъект, сталкиваясь с рассматриваемой вещью, достигает состояния гармонии и единства между объективной вещью и субъектом, и это состояние как раз и является одним из эстетических переживаний, которые должна передать традиционная китайская пейзажная живопись, это состояние гармонии нашло отражение в композиционных приемах и пространственных концепциях китайской пейзажной живописи.

С точки зрения композиции и создания пространства, китайская пейзажная живопись не совпадает с западной концепцией перспективы или даже отличается от западной системы живописи, то есть, в отличие от статичного изображения сюжета в традиционной западной пейзажной живописи, китайская пейзажная живопись уделяет больше внимания сочетанию динамичных и статичных перспектив в своей картине. Поэтому для традиционной китайской пейзажной живописи характерна сильная двойственность с точки зрения формальной структуры и стиля живописи, например, обычно в композиции используются отношения между субъектом и объектом, отношения между ближним и дальним, сочетание реального и воображаемого, собирание и эвакуация, открытое и закрытое, уравновешенное, черно-белое, размер, отношения между композицией и декорацией, приемы, которые направлены на выделение в выражении пространства и «Лю Бэ» (留白) (Лю Бэ: это техника, широко используемая при создании произведений китайского искусства, относящаяся к созданию каллиграфии и живописи, чтобы сделать всю работу картины, главы более слаженной и изысканной и намеренно оставить соответствующие пустые места, оставляя пространство для воображения. В пейзажной живописи акцент делается на своеобразном настроении, которое может сделать картину более пространственной и придать ей неземной колорит), эта контрастная двойственность подчеркивает стабильность и единство китайского пейзажа в целом, элементы картины переключаются друг с другом, что также соответствует классической китайской философии «Чжун Хэ» (中和) (Чжун Хэ: в конфуцианстве нейтральность и невозмутимость используются как духовная культивация срединного пути. Позже это понятие также обычно обозначает состояние равновесия и стабильности без нарушений), то есть гармонии. Классические китайские художники придавали большое значение использованию пространства в пейзажной живописи, потому что в изображениях китайских пейзажных картин творец смешивает время и пространство, наблюдая и изображая природные сцены, чтобы создать уникальный художественный мир, позволяющий зрителю почувствовать течение и течение времени и пространства, одновременно оценивая изменения в произведениях, именно поэтому китайская пейзажная живопись стремится к поэтическому воспроизведению пространства, то есть к обработке реальных объектов, сочетанию их с виртуальными и

реальными, абстрагированию от образных вещей, чтобы получить некую туманную сцену, которая также является красотой настроения в китайской пейзажной живописи.

В китайской эстетике и философском мышлении категории времени и пространства - это не только выразительные элементы традиционного китайского живописного искусства, но и то, что хотят выразить классические китайские стихи. Поэтов часто можно встретить в поэзии, что показывает, что традиционные китайские пейзажные картины придают эмоциональное выражение и эстетический опыт пейзажам и стихам. Этот момент подчеркивает взаимосвязь поэзии и пейзажной живописи в эстетике классического китайского искусства, особенно живописи, что означает, что взаимодействие текста и изображения очень важно для эстетического опыта древнекитайского искусства. В контексте семиотики стихотворение, как текст, служит своего рода коннотативным сообщением [Барт, 1989] по *Ролану Барту* о традиционной пейзажной живописи. Классическая китайская поэзия, как символ, строит символ вместе с традиционной китайской пейзажной живописью, и оба они незаменимы. *Ролан Барт* утверждал, что в изображении невозможно устранить его коннотативную природу: «как мы (мысленно) сотрем в нем все коннотативные знаки (реально устранить эти знаки невозможно, так как они, как правило, пропитывают все изображение в целом, что, например, имеет место в натюрморте)». [Барт, 1989, с.308]

С точки зрения визуальной культуры, искусство фотографии в исследовательской стадии, а также раннее формирование системы фотографического выразительного искусства, почти в западном контексте и западной выразительной художественной перспективе исследования и анализа. Создание пространства, визуальное восприятие объекта и эстетическая психология, которую фотография стремится передать в китайской пейзажной фотографии этого периода, можно сказать, были унаследованы от традиционной китайской пейзажной живописи.

Однако такое наследование не является точным воспроизведением или «копированием», т.е. между оригиналом и копией нет никакой связи, равно как и не является преднамеренным переносом символа на другой технический носитель, скорее, это появление новых средств и способов выражения изображения, которые сознательно впитывают и принимают концепции традиционного живописного искусства и передают эстетический посыл традиционной живописи через новый медиа - механизм и новую форму искусства, и это эстетическое послание не превращается в нечто иное благодаря средству, с помощью которого оно передается.

Поэтому эстетические концепции в традиционной китайской пейзажной живописи и выбор художественной выразительности в фотографии можно рассматривать как роль художественного средства в ходе истории и выбор человеком средств художественного творчества и передачи эстетической информации, т.е. выбор носителя культурно-эстетического послания, но и уникальность нового технологического средства в передаче специфического послания на основе традиционного художественно-эстетического послания. «Эстетической информацией является всякая информация, вызывающая в субъекте самодостаточный эмоциональный отклик, эстетическим сообщением является всякое сообщение, содержащее в себе эстетическую информацию, эстетическим знаком является всякий знак, используемый для создания структуры эстетического сообщения». [Дзикевич, 2023, с.193-203]

С другой стороны, искусство фотографии как явление не отличается принципиально от искусства живописи в плане его выражения. То есть и то, и другое выражается через картины и изображения. Но фотография - это вид искусства, почти не подверженный вмешательству, картина - это не обязательно факсимиле объективного материального мира в процессе создания. Глубоко влияние авангардного искусства, в частности авангардной живописи, на постмодернистское общество, художники-авангардисты не ограничивались воспроизведением

объективного мира, линия, композиция и цветовое кодирование играют референтную роль, то есть символы, которые изображены на картинках, как и традиционная китайская пейзажная живопись. Фотография - это произведение искусства, которое отражает реальность изображения, по словам *Сьюзен Сонтаг*: «Картина только представляет модель, отсылает к ней. А фотография не только похожа на объект, не только свидетельствует о нем. Она-часть, продолжение объекта и мощное средство овладения им и управления». [Сонтаг, 2013, с.203]

Реальность является эталоном фотографического искусства, поэтому китайская пейзажная фотография, имитирующая традиционную китайскую живопись, отражает материальную реальность и физическую широту трудностей, которые проявляются не только в технических средствах. Пейзажная фотография и традиционная пейзажная живопись создают эстетический опыт, который в дополнение к идентичности также требует, чтобы пейзажная фотография могла передавать оригинальную основную эстетическую информацию традиционной пейзажной живописи.

Китайская пейзажная фотография может рассматриваться как дань возвышенным и благоговейным ценностям традиционной пейзажной живописи. Будь то форма пейзажной фотографии, или пространственное выражение композиции, или сфотографированные объекты и элементы, китайская пейзажная фотография сохраняет настроение, которое живопись хотела бы воспроизвести с помощью новых художественных приемов. Пейзажная фотография, при отсутствии вмешательства художника, может использовать фотографические технологии для создания классической картины в стиле пейзажа. Она ориентируется на традиционную китайскую поэзию и живопись, сочетая реальность с гуманистической заботой об эстетическом опыте. Таким образом, через искусство фотографии можно выразить эту культурную ценность. Пейзажная фотография также способствует воспроизведению зрительного восприятия традиционной китайской культуры, в полной мере раскрывая значение, которое фотография может придать сохранению пути, что играет очень важную роль в сохранении и передаче познавательного опыта традиционной китайской культуры в современном обществе. Будучи глобальной визуальной формой поведения, китайская пейзажная фотография также представляет традиционную китайскую эстетику с уникальным эстетическим опытом и пространственными сценариями для западного мира в рамках кросс-культурных обменов.

## Заключение

С точки зрения культурных символов, визуальной культуры и эстетики, присущее традиционной китайской живописи и китайской пейзажной фотографии художественное и эстетическое сходство делает их слияние и заимствование вполне естественным. Однако современные китайские фотографы не просто применяют эстетические характеристики традиционной китайской живописи непосредственно к своим творениям, скорее, через использование соответствующих элементов и выражение пространственной композиции, чтобы показать эстетические характеристики и создать культурные атрибуты в фотографических изображениях, выразить глубокое понимание и уникальную интерпретацию традиционной китайской культуры, а также визуализировать эту уникальную культуру в современном обществе и искусстве. Она также придает новую силу и уникальное значение искусству современной фотографии.

Такое новаторское использование не только способствует развитию фотоискусства, но и вносит позитивный вклад в наследование и создание традиционной культуры. В то же время работы современных китайских фотографов побуждают зрителя задуматься об эстетической психологии традиционной китайской культуры и пространственном восприятии в пейзажной

живописи и пейзажной фотографии как визуальном объекте, провоцируют созерцание традиционной и современной фотографии и живописи в контексте межкультурного обмена.

## Библиография

1. *Барт, Р. Camera Lucida* / Пер. М. Рыклина. М.: Ad Marginem, 1997.
2. *Барт, Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.*
3. *Беннетт, Т. История китайской фотографии. Китайские фотографы 1842 - 1860 гг. / Пер. Сюй Тингтинг. Пекин: Чжунго Шэин Чубаньшэ, 2014 [Китайское издательство фотографии, 2014.] (на кит. яз.; 泰瑞 贝内特. 中国摄影史1842 - 1860. 2014).*
4. *Гуань Вэй. Лунь Чжунго Шаньшуй Хуа Чжунъицзин Дэ Шэньмэй Кунцзянь Инцзао. [Гуань Вэй. О создании эстетического пространства контекста в китайской пейзажной живописи] // 书画世界 [Мир живописи и каллиграфии], 2024. Т. 263. С. 75 - 77. (на кит. яз.; 关伟. 论中国山水画中意境的审美空间营造. 2024).*
5. *Дзикевич, С.А. Мультимедийное сопровождение экспозиций: эстетическая аналитика процессов партиципации // «МЕДИАИСКУССТВО — XXI ВЕК. ГЕНЕЗИС, ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОГРАММЫ, ВОПРОСЫ ОБРАЗОВАНИЯ». Материалы международной научной конференции 1-3 ноября 2022 г, М.: РГХПУ имени С.Г. Строганова, 2023. С. 193 - 203.*
6. *Донг Лихуэй. Сечжао, Инсян, Чжаосян: Цзиньдай Чжунго Шицзюэ Вэньхуа Чжуаньсин Дэ И Тяо Сяньсо [Пишущие фотографии - Изображения - Фотографии: Разгадка трансформации визуальной культуры в современном Китае] // 理论探索 [Китайская литература и художественная критика], 2024. Т. 3. С. 51 - 67. (на кит. яз.; 董丽慧. 写照·影像·照相: 近代中国视觉文化转型的一条线索 2024).*
7. *Мирзоефф, Н. Введение в визуальную культуру / Пер. Ни Вэй. Нанкин: Цзянсу Жэньминь Чубаньшэ, 2006. [Народное издательство Цзянсу, 2006.] (на кит. яз.; 尼古拉斯 米尔佐夫. 视觉文化导论. 2006).*
8. *Сонтаг, С. О фотографии / Пер. В. Голышев. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013.*
9. *Тан Хунфэн. Шицзюэсин, Сяньдайсинь Юй Мэйцзе Каогу - Шицзюэ Вэньхуа Яньцзю Дэ Цзебе Юй Лоцзи [Визуальность, современность и медиаархеология - Границы и логика исследований визуальной культуры] // 学术研究 [научные исследования], 2020. Т. 6. С. 36 - 43. (на кит. яз.; 唐宏峰. 视觉性、现代性与媒介考古——视觉文化研究的界别与逻辑2020).*
10. *Цзун Байхуа. Мэйсюэ Саньбу. [Цзун Байхуа. Путешествие по эстетике]. Шанхай Жэньминь Чубаньшэ, 1981. [Шанхайское народное издательство 1981]. (на кит. яз.; 宗白华. 美学散步. 1981).*
11. *Чэнь Шэнь, Сюй Сицзинь. Чжунго шэин ишу ши. [История китайского фотоискусства]. Шанхай саньянь шудянь. [Шанхай: книжный магазин «Саньянь» 2011]. (на кит. яз.; 陈申,徐希景. 中国摄影史. 2011).*
12. *Чжу Гуанцян. Сифан мэйсюэ ши. [История западной эстетики]. Жэньминь вэньсюэ чубаньшэ. [Издательство народной литературы. 1979]. (на кит. яз.; 朱光潜. 人民文学出版社. 1979).*

## Pictorial Analogies Between the Landscape Genre in Chinese Photography and Traditional Chinese Landscape Painting

**Sergei A. Dzikovich**

PhD in Philosophical Sciences,  
Associate Professor of the Department of Aesthetics,  
Lomonosov Moscow State University,  
119991, 1 Leninskiye Gory, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: aesthesis@philo.x.msu

Dzikovich S.A., Hu Jiamin

**Hu Jiamin**

Graduate Student of the Department of Aesthetics,  
Lomonosov Moscow State University,  
119991, 1 Leninskiye Gory, Moscow, Russian Federation;  
e-mail: 1229189883@qq.com

**Abstract**

Traditional Chinese landscape painting is one of the most important forms of Chinese visual arts. In the modern era, where photography serves as a primary means of visual communication, its influence on the aesthetics of Chinese visual arts has become highly significant. This phenomenon can be seen as a manifestation of deep-seated parameters of Chinese visual cultural psychology. The present article aims to identify such parameters through a comparative analysis of these two visual culture phenomena, which are distanced from each other by time of origin. This study examines how these two forms of artistic expression, differing chronologically and technologically in their genesis, demonstrate analogies in the aesthetic relationship of the human subject to space within the context of Chinese cultural psychology, and what preliminary conclusions can be drawn from this at the level of philosophical-aesthetic theory.

**For citation**

Dzikevich S.A., Hu Jiamin (2025) *Piktorial'nyye analogii mezhdru peyzazhnym zhanrom kitayskoy fotografii i traditsionnoy kitayskoy peyzazhnoy zhivopis'yu* [Pictorial Analogies Between the Landscape Genre in Chinese Photography and Traditional Chinese Landscape Painting]. *Kontekst i refleksiya: filosofiya o mire i cheloveke* [Context and Reflection: Philosophy of the World and Human Being], 14 (7A), pp. 66-78.

**Keywords**

Visual culture, features of aesthetic attitude to space in Chinese culture, visual composition principles in traditional Chinese landscape painting, cultural-psychological peculiarities of space perception, genesis of Chinese photography, acquisition of artistic status by Chinese photography, patterns of pictorial analogy between traditional Chinese landscape painting and contemporary artistic Chinese photography.

**References**

1. Barth, R. N. *Camera Lucida* / Translated by M. N. Ryklina. M. N.: Ad Marginem, 1997.
2. Barth, R. N. *Selected works: Semiotics: Poetics*: Translated from French / Comp., general ed. and the introduction by G. N.K. N. Kosikova, M. N.: Progress, 1989.
3. Bennett, D., *History of Chinese Photography. Chinese photographers of 1842-1860* / Translated by Zemlyanoi Threshing Floor. Beijing: Zhongguo Shein Chubanshe, 2014 [Chinese Publishing House of Photography, 2014] (in Chinese; 泰瑞贝内特. 中国摄影史1842 - 1860. 2014).
4. Guan Wei. *Lun Zhongguo Shanshui Hua Zhongjing De Shenmei Kunjian Yingzao*. [Guan Wei On creating an aesthetic space of context in Chinese landscape painting] // *书画世界* [The world of Painting and Calligraphy], 2024, 263, pp. 75-77. (for Keith. lang.; 关伟. 论中国山水画中意境的审美空间营造. 2024).
5. Zecevic, S. N. And. N. *Multimedia support exhibitions: aesthetic Analytics processes participatie* // "media art — XXI VEK. GENESIS, ART PROGRAMS, EDUCATION ISSUES". Proceedings of the International Scientific Conference on November 1-3, 2022, Moscow: Stroganov Russian State Pedagogical University, 2023, articles 193-203.

6. Dong Lihui. Xiezhao, Yingxiang, Zhaoxiang: Jindai Zhongguo Shijue Wenhua Chuanxing de and Tian xianso [Writing Photos - Images - Photos: Unraveling the transformation of Visual culture in modern China] // 理论探索 [Chinese Literature and Art Criticism], 2024. 3. Articles 51-67. (in Chinese; 董丽慧. 写照·影像·照相: 近代中国视觉文化转型的一条线索 2024).
7. Mirzoeff, N. Introduction to visual culture / Ed. Neither Way. Nanjing: Jiangsu Renmin Chubanshe, 2006. [Jiangsu People's Publishing House, 2006.] (in Chinese; 尼古拉斯 米尔佐夫. 视觉文化导论. 2006).
8. Sontag, St. On Photography / Translated by V. N. Golysheva, M. N.: Adam Press, 2013.
9. Tang Hongfeng. Shijuexing, xiandaixing Yu Meijie Kaogu - Shijue Wenhua Yanju De Jiebo Yu Luoji [Visuality, modernity and media archeology - The boundaries and logic of visual culture research] // [scientific research, 6. Articles 36-43. (in Chinese; 唐宏峰. 视觉性、-视觉文文的2020)
10. Zong Baihua. Meixue Sanbu. [Zong Baihua's Journey through Aesthetics]. Shanghai Renmin Chubanshe, 1981. [Shanghai People's Publishing House 1981 (in Chinese; 宗白华. 美学散步. 1981).
11. Chen Shen, Xu Xijin. Zhongguo shein ishu shi. [The history of Chinese photography by Shanghai Sanlian Shudian. [Shanghai: Sanlian Bookstore 2011]. (in Chinese; 陈申,, ..... 2011).
12. Zhu Guangqian. Xifang meixue shi. [The history of Western aesthetics by Renmin wenxue chubanshe. [Publishing House of Folk Literature 1979]. (in Chinese; 朱光.. 人民文学出版社. 1979).