ГЭ СЯОФАН
Аспирант РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: arnold008@126.com

GE XIAOFANG
Postgraduate student of the Russian State Stroganov University of Industrial and Applied Art
e-mail: arnold008@126.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_2_172_186

ЭСТЕТИКА ФОТОГРАФИИ: ГРАНИЦЫ, ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ И РОЛЬ В ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

PHOTOGRAPHIC AESTHETICS: LIMITS, FEATURES OF INTERPRETATION AND ROLE IN CREATIVE PROCESS

Споры о том, является ли фотография искусством и какого рода искусством она является, ведутся уже более ста лет. При обсуждении теории фотоискусства рассматривается природа и функция фотографии, что также является одной из центральных тем при изучении эстетики фотографии. В эпоху быстро развивающейся визуальной культуры фотография стала популярной и обыденной. Внутреннее содержание фотографии постоянно углубляется и расширяется. Однако споры о понимании специфики искусства и фотографии продолжаются из-за различий в трактовках понятий теории искусства, зависящих от сферы деятельности и образования исследователя. Автор анализирует точки зрения на эстетику фотографии исследователей и фотохудожников Китая в сравнении с европейскими традициями.

The debate about whether photography is art and what kind of art it is has been going on for more than a hundred years. When discussing the theory of photography, the nature and function of photography is considered, which is also one of the central topics in the study of the aesthetics of photography. In the era of rapidly developing visual culture, photography has become popular and mundane. The

inner content of photography is constantly deepening and expanding. However, disputes about understanding the specifics of art and photography continue due to differences in the interpretation of the concepts of art theory, depending on the field of activity and education of the researcher. The author analyzes the points of view on the aesthetics of photography by Chinese researchers and photo artists in comparison with European traditions.

Ключевые слова: взаимоотношение фотографии и живописи, китайское фотоискусство, пикториальная фотография, эстетика фотографии, документальность и образность фотоискусства.
Keywords: relationship between photography and painting, Chinese photography, pictorial photography, photography aesthetics, documentary and figurative photography.

Вопрос «какова роль теории в развитии фотоискусства?» многократно обсуждался представителями фотоиндустрии. Однако существует необходимость обсудить эту тему сегодня в новой коммуникационной среде. Теория — это зеркало, с помощью которого мы познаем мир и общество, метод изучения искусства. Когда мы видим, как западные теоретики фотографии используют системный теоретический подход для углубленного анализа проблем окружающего мира и тенденций социального развития, необходимо также рассмотреть и китайские теоретические рассуждения о фотографии.

Фотография изначально была изобретением западного мира, и, в отличие от западной точки зрения, наше мышление о фотографии зачастую формировалось под влиянием различия идей и представлений об искусстве на Востоке и Западе. Блестящие достижения китайского искусства фотографии в начале двадцатого века полностью отражены в эстетических теориях фотографии этого периода. Основным предметом данной статьи станут теоретические воззрения на фотоискусство и основные понятия, использовавшиеся в то время.

Противостояние фотографии и живописи

В момент своего зарождения фотография была тесно переплетена с живописью. Маятник оценок раскачивался между эстетической и документальной функцией. Многие считали, что фотография заменит живо-

пись. Это произошло потому, что «репродуктивная» функция фотографии заменила кисть в руках художника, и фотография была более простым инструментом, чем кисть. На Западе, с появлением линейной перспективы, искусство живописи после эпохи Возрождения стремилось достичь реалистичного воспроизведения действительности. В живописи стало популярным понятие «рисовать то, что видишь», что подразумевает, что живопись имитирует видимый глазом мир. Считалось, что фотография заменит живопись, благодаря своей способности воспроизводить окружающий мир с такой точностью, которая недоступна живописи. Объективность фотографии и почти идеальная точность заставляют признать ее превосходство перед живописью. Английский художник Дж.М В. Тернер, впервые увидев технологию дагерротипа, пришел в ужас и сказал: «Это конец искусства!» [1]. Когда французский художник Поль Деларош увидел первый дагерротип в 1839 году, он отреагировал так же, воскликнув: «С этого дня живопись умерла!» [2]. По их мнению, фотография может заменить живопись, потому что она лучше передает ощущение момента реального времени и способна воспроизводить мир более точно, чем живопись.

С другой стороны, хотя некоторые художники отказываются признавать художественный статус фотографии, они в полной мере используют фотографию как вспомогательное средство в художественном творчестве. Мастер классицизма Ж.О.Д. Энгр использовал камеру как самого эффективного помощника в сборе творческих материалов. Художник романтического направления Э. Делакруа создавал произведения искусства, основанные на обнаженных фигурах. Фотография изменила изначальные привычки наблюдения у художников разных культур и изменила восприятие художником «реального». Отношения между фотографией и живописью стали очень тесными, противостоя друг другу, и их сложное сплетение настойчиво обнаруживается на протяжении всей истории искусства и даже сегодня, по-прежнему, они постоянно взаимодействуют.

В Китае отношения между фотографией и живописью также подробно анализировались, в зависимости от подходов и взглядов на искусство живописи. Одной точкой зрения является: «Живопись есть живопись, а фотография есть фотография, хотя между ними есть общее сходство, каждая из них имеет свои особенности и не может быть скопирована с другой. Если цель фотографии — подражать картине, то лучше просто научиться рисовать» [3].



Рис. 1. Чжэн Маньцин. Размышления о посещении выставки фотографии Китайского общества [N], 1928. Источник: база данных современных газет Ханьтан, «Шэньбао», 18 марта 1928 г., воскресенье.

Лю Баньнун не выступает в поддержку того, что фотографические изображения являются имитацией картин, и даже считает, что это ошибка. Все виды искусства взаимосвязаны. Более того, фотография и искусство живописи имеют много общего. Живопись имеет многовековую историю и достаточно полную теоретическую систему. Первоначально для искусства фотографии очень важно заимствовать и изучить некоторые принципы и формы живописи в процессе своего развития. Однако фотография должна выявить и свои собственные особенности, а не оставаться на стадии подражания живописи, в противном случае она всегда будет, скорее, принадлежностью живописи, нежели самостоятельным искусством. Лю Баньнун явно глубоко прочувствовал этот момент. Мнение Лю Баньнуня поддержали многие сторонники.

Ху Босян понял, что фотография и живопись имеют свои особенности и принципы, и что фотографию, как и живопись, следует рассматривать как отдельное искусство. Вот почему он говорит: «Фотография и живопись, хотя и немного похожи своей увлекательностью (для художника и фотографа — Г.С.), но совершенно разные в плане мастерства. Потому что в фотографии легко выразить полную достоверность, но трудно поймать чувство прекрасного» [4]. Он считает, что «достоверность» — важная черта фотоискусства, отличающая ее от живописи. Кроме того, из разницы в инструментах и технических приемах, используемых для фотографии и живописи, следует, что существуют различия и в художественных замыс-

лах: «Собственно говоря, в живописи сначала созревает идея, а потом используется кисть, только когда ход мыслей выходит за рамки обыденности, получается создать превосходную работу. В фотографии же легко поддаться впечатлению, фотографируя предмет в соответствии с изображением вещи, демонстрируя природу как образец, вызывающий чувства. Я думаю, что фотография и живопись немного похожи в плане увлекательности, но совершенно разные в плане мастерства. Вот что я имею в виду» [5].

«Соответствие изображения вещи» здесь является модификацией Ху Босяна из теории живописи «Шести законов» — «Соответствие изображения роду вещей»». Смысл этого в том, что при создании искусства фотографии, кроме демонстрации яркого образа объекта, требуется также идеальное сходство формы и сущности, чтобы достичь их единства. Именно благодаря тщательному изучению как живописи, так и фотографии, Ху Босян провел четкую границу между ними. Если бы фотография «могла точно копировать красоту живописи», это привело бы к тому, что фотография «потеряла бы свою прелесть». В тоже время, это область изобразительного искусства, где задача «выражения чувств и эмоций через пейзаж», «выражения чувств и желаний через предметы» и есть путь к красоте, в котором проявляется различие между фотографией и картиной: первая «демонстрирует естественность», а вторая «выходит за рамки обыденности». Из-за различных средств создания и замысла образа существует большая разница в субъективном и объективном способе достижения «красоты». Если фотография будет подражать живописи, она потеряет свои собственные достоинства и своеобразие.

«Фотография и живопись, несомненно отличаются друг от друга, но они достигают одного эффекта. Для того чтобы создать превосходное творение, обходимо самому иметь образование, чтобы реализовать это. Но есть одна вещь, которая делает фотографию более сложной для художника, а именно — разница во времени. Живопись может быть настолько расслабленной, насколько захочет, а детали пейзажа выходят из-под руки мастера так, как он захочет и выделит. В фотографии, помимо только пейзажа, внешний мир пейзажа в любое время может измениться. Если Вы не отреагируете моментально, возможность уйдет, мимолетный момент больше не повторится, и Вы будете жалеть об этом вечно. Вот почему успех фотографа основан на его мастерстве владения техникой и быстроте ума» [6].

«Картина — это форма изображения пейзажа на основании субъективного восприятия, фотография — это выражение объективного

состояния неподвижной натуры в одном мгновении» [7].



Рис. 2. Лан Цзиншань. Журавль и сосна — вечная весна. 1943 г.

«Для фотографии иногда требуется удобный случай, ... случай часто бывает мгновенным, поэтому в этот момент, тем более необходимо быстро “мыслить” и обладать “сноровкой” для работы с сюжетом, поэтому, в такой ситуации, в пределах короткого времени, следует принять во внимание композицию, главную идею, угол положения фотоаппарата, все это не так-то и просто!» [8].

«Создание картины происходит медленно, тогда как фотография — быстро. В этом стремительном, мгновенном промежутке времени у Вас нет возможности тщательно (что-то) продумать и оценить, поэтому острота зрения фотографа, часто более развита, чем у художника?» [9].

По сравнению с живописью, индивидуальность среды фотографии заключается в том, что она требует трансцендентального восприятия. Реальный толчок к быстрому развитию искусства фотографии отчасти обусловлен неудовлетворенностью людей к медлительному формированию образов в живописи и неспособностью запечатлеть мимолетные мгновения. Эдвард Уэстон однажды назвал две самые уникальные характеристики фотографии: одна — «характер мгновенного процесса создания фотографии», а другая — «характеристика изображения — пугающая точность, особенно в передаче деталей, и непрерывность переходов от черного к белому» [10].

Моментальное создание фотографии — это использование затвора, чтобы запечатлеть, «заморозить» момент в неподвижном изображении, поскольку естественный пейзаж находится в постоянном движении и изменении. Когда момент движения объекта запечатлен художником щелчком затвора и застывает в кадре в виде неподвижного изображения, этот момент уже не является естественным, а является созданным моментом и изображением мгновения. Ценные моменты драгоценны, редки и быстротечны. Быстро распознать и точно запечатлеть такие драгоценные моменты — непростая задача. Это требует не только острого и логичного мышления и воображения, чтобы быть способным сразу распознать ценность момента, но и быстро и ловко реагировать.

Особенности искусства живописи позволяют художнику неоднократно переделывать свою работу в течение длительного периода времени. В процессе творчества художник всегда может активно проявлять свою субъективную активность. Таким образом, картина — это типичный образ, успешно созданный благодаря авторскому воображению, выдумке, преображению и изменению живого материала, раскрывающий эстетическое сознание творца.

Мгновенный образ в живописи — это, в основном, непосредственный продукт слияния субъективных эмоций художника и объективной реальности. Искусство фотографии, с другой стороны, ограничивается объективными предметами и, в основном опирается на тщательный отбор характерных моментов объекта съемки и использование художественных приемов съемки для достижения типичности художественного образа, раскрывающего эстетическое сознание творца. Таким образом, сиюминутный образ в фотографии — это воспроизведенный продукт субъективных эмоций фотографа, в форме произведения.

Ван Цзечжи также выступает за то, что фотография и живопись не должны подражать друг другу. Он считает: «Достоинство живописи состоит в том, что она может вырезать самую красивую часть в многообразии непрерывных пейзажей, например, если художник рисует спортсмена в позе прыжка в высоту, он сможет взять самую красивую позу из многих и нарисовать ее, эта способность присутствует и у фотографа, но у них используются разные инструменты: инструмент живописца — кисть, инструмент фотографа — камера» [11].

Подводя итоги, он пишет: «Наличие “фотографии” не отменяет ценности “живописи”, но ценность, которую имеет “фотография”, также не уступает ценности “живописи”. Эти две вещи “идут разными путями, но ведут к одной и той же цели”, это два параллельных пути, одинаковой длины, одинаковой ширины и одинаковой узости, которые ведут к одной большой цели — “красоте”» [12].

Аргумент Вана Цзечжи справедлив. И фотография, и живопись воспроизводят некоторые моменты реальной жизни через визуальные образы в виде двухмерного пространства, в этом их схожесть. Однако различные инструменты и средства воспроизведения приводят к различным художественным характеристикам. В живописи сиюминутный образ является прямым продуктом субъективных эмоций художника и слияния объективной реальности. Сиюминутный образ в фотографии — это воспроизведенный продукт субъективных эмоций фотографа в форме произведения.

Во-вторых, художник может активно проявлять свою субъективную активность в творческом процессе, неоднократно редактируя и совершенствуя свою работу. При создании фотографии субъективная активность фотографа, в основном, выражается в предвидении момента, который он запечатлеет. С точки зрения демонстрации непрерывной динамики, живопись ограничена пространственностью, и непрерывная динамика, в основном, удовлетворяется непрямым воображением и ассоциациями зрителя; фотография является прямым выражением непрерывной динамики благодаря особым условиям инструментов для создания фотографии, поэтому и является уникальным средствам передачи непрерывной динамики.

Материальные средства, используемые различными видами искусства, порождают различные закономерности и особенности, даже если они принадлежат к одной категории или очень похожи, или даже если имеют определенную общность. Но их особая художественная индивидуальность часто образует их собственную оригинальную эстетику и художественный эффект, а различные художественные эффекты, в свою очередь, связаны с социальными функциями каждого искусства, позволяя различным художественным дисциплинам выстоять среди множества других искусств.

Поиски гармонии фотографии и живописи

Общность искусства определяет взаимовлияние и взаимопроникновение между различными видами искусства, чтобы достичь состояния, при котором, образно говоря, «поэзия, наполнена пейзажами, а пейзажи наполнены поэзией». Разнообразное развитие жанра и стиля искусства фотографии тесно связано с заимствованием, проникновением и интеграцией различных форм искусства. На фотографию в той или иной степени повлияли различные жанры, направления и художественные приемы живописи. Именно с точки зрения художественной общности, искусство фотографии имеет сходство с живописью.

В книге «Искусство живописи и искусство фотографии» Чэнь Чуаньлинь пишет:

«Живопись и фотография, обе они являются одним из видов искусства… Эти два искусства имеют свои особенности и дух независимости, их цели схожи, методы различны, поэтому одно не может быть предпочтительнее другого… Кроме того, люди, которые в целом изучали

живопись признают, что фотография — это искусство, однако она должна быть включена в направление живописи… С точки зрения искусства, фотография обладает независимым духом, особой важностью, способностью в полной мере развить непосредственную красоту, заботиться как о духовных, так и о материальных вещах и быть не только эстетическим искусством, но и прикладным . Фотография имеет гораздо более недавнюю историю, чем живопись, но ее статус не только не уступает, но даже и превосходит. Прогресс этих двух искусств требует, с одной стороны, влияния науки и, в то же время, взаимного обмена и сотрудничества» [13].

Поскольку фотографы пикториального направления унаследовали и позаимствовали эстетику живописи из классической живописной традиции и качественной современной живописи, появилось множество фоторабот и теоретических трудов, объясняющих необходимость использовать живопись в качестве примера.Эти фотографы, имеющие глубокое представление о живописи, считают, что фотография является производной от живописи и что только впитав в себя все из древней живописи, они смогут повысить художественное мастерство фотографии. Поэтому они всегда стремятся ввести искусство живописи в фотографию, аргументируя тем, что основы композиции картины и принципы живописи применяются и в фотографии, тем самым передавая чувство прекрасного и художественности через фотоработу. Таково было мнение большинства деятелей литературы и искусства в то время.

Например, Гу Цзеган упомянул в предисловии к книге «Сборник ветров»: «(Чэнь) сейчас очень усердно занимается рисованием, чтобы помочь совершенствовать искусство фотографии, … и комната полна альбомами и свитками картин для рисования, и он всегда будет наслаждаться радостью рисования» [14].

Фэн Цзыкай утверждал: «Фотография, как живопись, я называю это “художественной фотографией”, но на самом деле художественная фотография — это преобразование живописи. … Так что теперь, когда мы говорим о композиции картины, мы также говорим о композиции фотографии» [15]. Он считает, что композиция является основным условием художественной фотографии. К его тексту приложено множество иллюстраций, объясняющих различные правила композиции.

В «Размышлениях о посещении выставки фотографии Китайского общества» Чжэн Маньцин, описывая, хвалит: «Творцы живописи и фотографии, все их произведения являются превосходными», а также он

оценил фотографии Лан Цзиншаня, Ху Босяна, Чэнь Ваньли, Хуан Бохуя и Чжан Чжэньхоуи прочих как работы, которые «выражают их мысли через их собственные навыки и сочетают достоинства китайской и западной живописи в своих работах» [16].

Чжоу Шоуцзюань в «Первом уроке фотографии» также скромно говорил: «Фотография, живопись и каллиграфия пришли к одной цели разными путями», но, поскольку у него не было подготовки в области основ живописи, он не осмеливался пробовать фотографировать [17].

В книге «Различия и сходства между живописью и фотографией» г-н Сунь Фуси говорит: «Разница между живописью и фотографией заключается в разнице между искусством и наукой. Живопись также содержит много научных аспектов, а так называемые художественные фотографы применяют многие принципы живописи. ... Фотография научна, ... но наука также может вобрать в себя величину искусства, по крайней мере, при отборе материала для фотографии можно применять теорию композиции живописи, чтобы сочетание линий, баланса света и тьмы находились в гармонии с принципами красоты» [18].

Сюй Шици также упомянул в «Фотографии и живописи»: при контакте с естественными пейзажами художники изображают в кадре «разнообразные» и «сказочные» сцены. Однако пейзажи природы изменчивы, и, «хотя художник обладает прекрасной техникой», трудно уловить тонкости наилучшего проявления естественности. Появление фотографии «связано только с работой техники, однако при съемке природных пейзажей она может запечатлеть момент ее изменения без каких-либо отклонений, поэтому ее можно использовать как инструмент, помогающий живописи. Она играет важную роль в воспроизведении и является вспомогательной в сопоставлении природы и пейзажа, добавляя детали в живопись. Благодаря фотографии, живопись становится более реалистичной, эти два явления тесно связаны и незаменимы» [19].

В то время многие фотокритики оценивали фотографии по принципам «изобразительного искусства». Лю Баньнун не выступает за «фотографическое подражание живописи», но в «Баньнун о фотографии», он выступает за эстетическое выражение фотографии, в основном, основанное на таких моментах в живописи, как «свободный стиль», «линии», «тени», «композиции», «выборка» «местоположение» и других, предлагая их для обсуждения. Этот образ мышления все еще исходит из исследований о схожести средств выразительности фотографии и живописи.

Лю Баньнун, как и большинство образованных фотографов его времени, оказался в концептуально сложной дискурсивной дилемме, когда столкнулся со сложными отношениями между фотографией и живописью. Он был не был готов к восприятию фотографии отдельно от живописи. Но, по мнению Лан Цзиншаня, он исключительно четко определяет, что фотография является подражанием живописи. В первом предложении предисловия к своей книге фотографий «Достопримечательности Гуйлиня» Лан Цзиншань излагает свое мнение: «Фотография подобна живописи». Такая концепция всегда лежала в основе подхода Лан Цзиншаня к идее китайской фотографии.

«В последнее время разные страны по всему миру становится все более искушенным в изучении художественной фотографии, и прогресс в этом направлении на протяжении веков запечатлен в книгах и поражает тем, что что-то механическое может быть преобразовано в художественное. Применяемые композиционные методы, в основном, — такие же, как и в живописи нашей страны, например, объединение нескольких видов негативов в одном фото. Художники нашей страны применяли выборку пейзажа по своему желанию, вследствие чего создали новую идеальную композицию, используя один метод. Опять же, если взять часть негатива и разрезать на части и скомпоновать или с помощью длиннофокусного объектива сделать снимки под подходящим углом, чтобы достигнуть пропорциональности объекта на изображении, — все это подобно нашим пропорциональным объектам перспективы в картинах гохуа. Таким образом, восточному искусству может помочь фотография, а фотография является доказательством того, что восточное искусство уже давно вошло в сферу тонкого искусства…» [20].

Лан Цзиншань считает, что китайская живопись и фотография принадлежат к одной и той же плоскостной визуальной композиции, но они используют совершенно разные инструменты: один — это кисть и тушь, другой — фотоаппарат. Если Вы хотите сделать фотографию похожей на гохуа, то для осуществления идеи можно позаимствовать теорию традиционной китайской живописи.

Фотография — это сфокусированная из одной точки съемки перспектива. В отличие от одноточечной перспективы западной живописи, китайская гохуа представляет собой рассеянную перспективу. Содержание картины часто изображается на большом отдалении, что соответствует восприятию пейзажа. А длинна фокусного расстояния фотообъек-

тива может заменить человеческий взгляд, чтобы продемонстрировать всю область объекта. Если фотография хочет достичь такого же «хорошо пропорционального отношения между далекими и близкими сценами» рассеянной перспективы, как в гохуа, необходимо внести коррективы в съемку, то есть использование длиннофокусных объективов позволяет рационально избежать искажений, деформации объекта и пр., как при съемке короткофокусным объективом. Эффект от такого длиннофокусного объектива соответствует китайской теории живописи гохуа. Ближние и дальние объекты получаются более пропорциональными, более соответствующими форме исходного объекта.

С помощью кадрирования снимка можно исправить недостатки естественного пейзажа, регулируя направление и угол съемки, чтобы получить идеальный кадр. Но, чтобы полностью уйти от ограничений естественной среды и преодолеть механические ограничения фотографии, необходимо овладеть искусством проявления и печати фотоизображений, как предлагается в книге«Композиционная фотография» [21]. Так называемая «Композиционная фотография» — это техника работы в фотолаборатории. Это техника, при которой фрагменты нескольких негативов впечатываются в один листе фотобумаги. По мнению Лан Цзиншаня, это фотоискусство в китайском стиле гохуа. «Композиционная фотография» может преодолеть ограничения естественной среды и объектива и соединиться с идеей и атмосферой китайской живописи.

В начале 1930-х годов Лан Цзиншань посвятил себя изучению технологии появления обработки фотоматериалов в лаборатории и ретуши изображений. Рассуждая по поводу отношения между фотографией и живописью, он упомянул про «Шесть законов Се Хэ» [22] в китайской живописи, а также неоднократно заявлял, что создал «Композиционную фотографию», вдохновляясь Шестью законами. «Шесть законов Се Хэ» считаются общим правилом теории китайской гохуа. Связь между «Шестью законами Се Хэ» и «Композиционной фотографией» заключается в использовании «Шести законов Се Хэ», чтобы подчеркнуть художественный уровень композиционной фотографии и заявить, что «Композиция Цзиншаня» является наивысшим общим принципом теории китайской гохуа.

Фотографическая эстетика Лан Цзиншань на протяжении всей его жизни была непоколебимой, но в то же время традиционной и консервативной. Он считал, что погоня за западными художественными идеями и техническими разработками не позволит фотографии достичь границ

художественного совершенства. Истинная красота искусства приходит из мира воображения или царства разума, а не из реального мира. Единственный выход для китайских фотографов — быть требовательным к себе и вернуться к тонкости китайского искусства физически и мысленно.

Исследуя и анализируя вышеупомянутую китайскую живописную эстетику фотографии, автор приходит к выводу, что «принципы и методы живописи в нашей стране», изложенные китайскими фотографами, в основном, являются методологией живописно-фотографической эстетики. Так называемый «метод» по-прежнему ориентируется на действующую способность к рисованию композиции. Такие моменты, как «произвольный выбор и смещение», изменение «горизонтальной перспективы» на «перспективу с высоты птичьего полета» и «комбинация с людскими желаниями», и есть действие художника в согласии с законами и свойствами окружающего его пространства, его положением в этом пространстве. Суть эстетики китайской пикториальной фотографии заключается в том, чтобы высвободить творческий потенциал художников-фотографов, чтобы фотографы могли более свободно и полно развивать свои субъективные эмоции, как художники, сделать так, чтобы изменить «состояние без себя», на «состояние с собой», которая пронизана главной эстетической эмоцией и вкусом фотографа.

Примечания:

1. [Мэй] Мария сочинения; перевод Хао Хунвэй и Ни Ян: Фотография и критики фотографии: культурная история 1839–1900 гг. [M]. — Цзинань: Шаньдун Издательство Хуабао, 2005. — С. 62.

2. Там же.

3. *Лю Баньнун*. Баньнун о фотографии [M]. — Пекин: Издательство китайской фотографии, 2000. — С. 54.

4. *Ху Босян*. Беседа о художественной фотографии [J] // Тянь Пэн. — 1928, декабрь. — Том 3. — № 6. — С. 34.

5. Там же.

6. *Шэнь Синьсан*. Краткое введение в художественную фотографию [J] // Чэньфэн. — 1934, февраль. —№ 3. — С. 28.

7. *Гао Вэйсян*. В чем разница между фотографиями и картинами [J] // Линлун. — 1931, май. —№ 9. — С. 314.

8. *Вэй Наньчан*. Разговор о живописи и фотографии [J] // Ифэн. — 1935, июль. — Том 3. — Выпуск 7. — С. 70.

9. Конфуций говорил: «Заметки: Праздные разговоры о фотографии и живописи» [J] // Ежемесячный журнал фотографии «Хуачан». — 1936, апрель. — № 7. — С. 22.

10. Отрывок из Эдварда Уэстона: «Взгляд на фотографию с точки зрения фотографии», цитата из Шэнь Минцзэ: «Фотография и живопись — чтение книги Эдварда Уэстона «Взгляд на фотографию с точки зрения фотографии» [J] // Китайская фотография. — 1998. — № 6. — С. 48.

11. *Ван Цзечжи*. Живопись и фотография [ДЖ] // Орел. — 1936, июнь. — № 6. — С. 31.

12. Там же. — С. 32.

13. *Чэнь Чуаньлинь*. Искусство живописи и искусство фотографии [J] // Журнал фотографии. — 1935, февраль. — Том 11. — № 4. — С. 72.

14. Оригинал этой статьи опубликован у Чэнь Ваньли — «Сборник ветров» [M], в августе 1924 года. Цитирование по вторичным источникам из: Лун Сяньцзу. Собрание избранных произведений по эстетике искусства фотографии в новейшее время [M]. — Пекин: Издательство китайского национального фотоискусства, 2015. — С. 133.

15. *Фэн Цзыкай*. Художественная фотография для друзей, которые могут фотографировать себя [J] // Ибань. — 1927, март.— Том 2. — № 3. — С. 375.

16. *Чжэн Маньцин*. Размышления о посещении выставки фотографии Китайского общества [N] // Шэньбао. — 18 марта 1928 г., воскресенье.

17. *Чжоу Шоуцзюань*. Первый урок фотографии [J] // Тяньпэн. — 1928, декабрь. — Том 3. — № 6. — С. 33.

18. *Сунь Фу си*. Различия и сходства между живописью и фотографией» [J] // Ифэн. — 1935, май. — Том 3. — № 5. — С. 118.

19. *Сюй Шици*. Фотография и живопись [J] // Синынэн. — 1923. — Том 1. — № 4. — С. 4.

20. *Лан Цзиншань*. «Специальный выпуск фотографий Лан Цзиншань • Предисловие» [J], изданный в 1939 году. Цитирование по вторичным источникам из: Лун Сяньцзу. Собрание избранных произведений по эстетике искусства фотографии в новейшее время [M]. — Пекин: Издательство китайского национального фотоискусства, 2015. — С. 252.

21. Лан Цзиншань назвал это Composite Photography или Composite Picture. В некоторых сведениях о Лан Цзиншане ошибочно приписывают ему разработку техники проявления фотографии в темной комнате, но на самом деле она существует с 1850 года и является обычной рабочей техникой, используемой в западной фотографии. Самая известная работа — «Два пути жизни» шведского фотографа О.С. Рейландера, опубликованная в 1857 году. В этой работе используется до 30 негативов в

одном кадре. В истории западной фотографии эта техника работы в фотолаборатории известна как Combination Printing. Автор считает, что причина, по которой Лан Цзиншань претендует на звание изобретателя «метода фотомонтажа», состоит в том, чтобы подчеркнуть, что то, что он создал, является «методом фотомонтажа Цзиншаня», который «относится к теории гохуа» более выделяется эта духовная концепция.

22. Среди традиционных китайских теорий искусствоведения теория Шести законов Се Хэ является самой известной. Она основана на «О живописи и знаменитых художниках прошлых эпох» Чжан Яньюаня времен династии Тан, в которых он цитирует «Се Хэ»: «Первое — Одухотворённый ритм живого движения, второе — Структурный метод пользования кистью, третье — Соответствие изображения роду вещей, четвертое — Следуя за категориями передавай цвет, пятое — Следуя за категориями передавай свет, шестое — Следуя образцам, модифицируй их»; эти законы передаются и по сей день. Теория шести законов Се Хэ стала основным стандартом критики традиционного китайского искусства. Сам Се Хэ не стал более подробно останавливаться на Шести законах, и большая часть понимания была основана на конкретном применении Шести методов его преемниками.

Список литературы:

1. *Ма Юньцзэн, Чэнь Шэнь, Ху Чжичуань, Пэн Юнсян.* История китайской фотографии 1840–1937 гг.» [M]. — Пекин: Китайское издательство фотографии, 1987.

2. *Цзян Цишэн, Шу Цзунцяо, Гу Ди.* История китайской фотографии 1937–1949» [M]. — Пекин: Китайское издательство фотографии, 1998.

3. *ПанЯочан.* История современного китайского искусства [M]. — Шанхай: издательство Baijia, 2004.

4. *Чен Шеи, Сюй Сицзин.* История китайского фотографического искусства» M. — Пекин: совместное издание Life*Reading*New Knowledge, 2011.

5. *Линц, Ван Жуй.* Трактат об искусстве фотографии [M]. — Пекин: совместное издание Life*Reading*New Knowledge, 2011.

6. *Лун Сяньцзу.* Эстетическая антология современной китайской фотоискусства» [M]. — Пекин: Китайское национальное издательство фотоискусства, 2015.

7. *Лю Баннун.* Баннун о фотографии [M]. — Пекин: Китайское издательство фотографии, 2000.

Газетная литература династии Мин:

1. «Тянь Пэн» [J] (Шанхай, 1927–1928).

2. «Утренний бриз» [J] (Шанхай, 1933–1935).

3. «Ежемесячник фотографии Хуачан» [J] (Ханькоу, 1935–1937).

4. «Летающий орел» [J] (Шанхай, 1936–1937).