

Н.В. БРЫЗГОВ

*Профессор кафедры промышленного дизайна РГХПУ им.
С.Г. Строганова.
e-mail: nick-62@yandex.ru*

СУНЬ ЦЗЯТУН

*Аспирант кафедры промышленного дизайна РГХПУ им.
С.Г. Строганова
e-mail: sun.jiatong@yandex.ru*

N.V. BRYZGOV

*Professor of the Department of Industrial Design of the Russian
State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: nick-62@yandex.ru*

SUN JIATONG

*Graduate student of the Department of Industrial Design of the Rus-
sian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: sun.jiatong@yandex.ru*

DOI: 10.37485/1997-4663_2025_1_1_312_328

**ИССЛЕДОВАНИЕ ПАНОВСКОГО И МИШЕЛЯ ПО ТЕОРИИ
ИКОНОГРАФИИ В КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ ИЗОБРАЖЕНИЙ.
НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ ЖИВОПИ-
СИ И СОВРЕМЕННОГО КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА**

**A STUDY BY PANOFSKY AND MITCHELL ON THE THEO-
RY OF ICONOGRAPHY IN THE CONTEXT OF THE AGE OF
IMAGES. USING THE EXAMPLE OF TRADITIONAL CHI-
NESE PAINTING AND MODERN CHINESE ART**

По словам Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag), «изображение воспри-
нимается не столько как выражение некоего мнения об этой ре-
альности, сколько как частица самой реальности» [1, с. 153]. Мы
живем в век изображений, информация об изображениях посто-
янно обновляется, люди больше верят в информацию, передавае-

мую изображениями, и технологический век изображений представляет их с использованием электронных технологий.

Стоит отметить, что анализ изображений, представленный Эрвином Панофским и Уильямом Митчеллом, предоставляет теоретическую поддержку для создания произведений современного искусства.

According to Susan Sontag, «what has ceased to be a belief in understanding reality in the form of images has now become a belief in understanding reality as what is an image». We live in the age of images, information about images is constantly being updated, people believe more in the information transmitted by images, and the technological age of images presents them using electronic technologies.

It is worth noting that image analysis, presented by Erwin Panofsky and Wilyam Mitchell, provides theoretical support for the creation of contemporary art works.

Ключевые слова: теория иконописи, картины мира, Китайская живопись. Соремненные технологии в Китайском искусстве

Keywords: Iconology theory, world picture, Chinese painting. Modern tecnologies in Chinese art

Теория иконописи

В книге «Время картины мира» Мартин Хайдеггер сказал: «В сущности, образ мира означает не образ мира, а скорее то, что мир постигается как образ [3]».

Образы, как основной носитель передачи информации, несут в себе человеческое восприятие духовного и реального миров. Особенно в современной жизни, электронное изображение как носитель информации стало нашим основным способом получения информации, и форма сегодняшнего изображения достигла пика применения изображения. В этой неизменной тенденции мы живем в век образов, и восприятие людей постепенно «манипулируется» образами. Технологический прогресс привел к тому, что виртуальный носитель изображения на экране постепенно вытесняет традиционный бумажный носитель, а в эпоху плотного населения, переполненных городов и большого разнообразия объектов,

кажется, не так много места остается для хранения физических изображений, и со временем трудно сохранить целостность картинки. Но электронное хранилище размером всего с ластик сохраняет резервный образ очень четко и полностью благодаря виртуальному хранению данных.

Каким образом мы воспроизводим изображения? То же самое касается и копирования природных объектов, когда западная традиционная живопись стремится к объективному и реалистичному воспроизведению природных объектов, древнекитайская живопись стремится к субъективному письму и естественной интеграции идеи «единства Неба и человека». И на писания об образах сильно влияют идеологии культур, которые требуют от художников наблюдать природу глазами и чувствовать ее сердцем. На Западе мы видим, как французский художник-импрессионист Сера утончает наблюдаемые естественные цвета на своих картинах, объединяя их в маленькие цветочные точки, образующие целостную картину. Пуантилизм позволил людям узнать, как создавать визуальные образы, не прибегая к традиционным техникам создания изображений с помощью светотени, и этот вид визуализации в какой-то степени вдохновил на изобретение электронных дисплеев. Изобретение дагерротипной фотографии в XIX веке позволило мгновенно фиксировать изображения природных объектов, а в процессе съемки получалось зернистое изображение, похожее на пуантилизм, который, по словам Э.Х. Гомбриха, «не точно фиксирует визуальный опыт, а точно представляет модель отношений [4]». По мере развития технологий «пиксель» становится одним из самых основных элементов визуальной формы электронного изображения. С конца 1990-х годов разрабатываются и применяются различные виды электронных «экранных носителей», а электронные «пиксельные» изображения постепенно занимают важное место в производстве и распространении изображений. В технологии компьютерной графики пиксельные изображения распространились через Интернет, и пиксель-арт начал проникать в массы. Изменение способа визуализации изображений также привело к быстрому принятию пиксель-арта, постмодернистского изображения, художниками и широкой публикой. Художники используют язык пиксельных символов для выражения своих идей и мыслей, и «пиксель-арт» появился в поле зрения людей. Публика также постепенно принимает электронные пиксельные изображения. Этот новый способ изображения похож на игру, расслабляющий и приятный процесс, а чтение изображений, естественно, стало повседневной привычкой.

Генезис образа — Теория Панофского

Образ как самостоятельная научная дисциплина исследовался и изучался от Платона и Аристотеля до Хайдеггера и Гомбриха. В наш век технологий и информации «изображение» как носитель информации, естественно, оказалось в центре внимания. По мнению китайских ученых, Панофский и Митчелл сделали иконографию основой для изучения современной иконографии, она содержит более систематическую и полную интерпретацию образа, их исследования образа имеют свои собственные взгляды, но также и связанные друг с другом.

Среди них — новаторское исследование иконографии, представленное Эрвином Панофским (Erwin Panofsky), одним из самых выдающихся историков искусства XX века, чья теория иконографии оказала большое влияние на академический мир, а труды характеризуются иконографическим анализом произведений искусства. В частности, его книга «Иконография и иконология» широко рассматривается как кульминация теоретического исследования иконографии. Он утверждает, что образ не является интерпретацией коннотаций произведения с использованием только истории искусства, а скорее опирается на многочисленные дисциплины, такие как история философии и религии, социальная и естественные науки, делая акцент на сочетании дисциплин, что и является наибольшим значением этого поворота к образу



Рис. 1. «Карта путешествий господина и госпожи Чжан Ичао» из Дуньхуанской пещеры Могао, Династия Тан



Рис. 2. Изображение коробейники. Ли Сун. 25,5 × 70,4 см. Династия Тан. Тушь на шелке, роспись светлыми красками. Коллекция Дворцового музея в Пекине



Рис. 3. Западный монах в красном одеянии (свиток). Чжао Мэнфу. 26 × 134,5 см. Музей провинции Ляонин

в развитии истории искусства [5]. В частности, он объясняет определение иконографии в своей книге — иконография (iconography), означающая способ изображения: диаграммный метод описания изображения в его простоте, то есть описание и категоризация изображения. Как исследовательская дисциплина, иконология (iconology) — это дисциплина интерпретации изображений. У нее есть прогрессивная иерархия интерпретации изображений, которая соответствует трем уровням художественных произведений [6]: первый уровень — это имитация и воспроизведение оригинального природного объекта; второй уровень — это объяснение искусственно согласованной темы, где интерпретатор должен обладать определенной структурой теоретических знаний и обычными логическими рассуждениями; третий уровень — это интерпретация культурных и философских коннотаций создания изображений.

В настоящее время в Китае существует множество статей, в которых для анализа произведений используется метод иконографических исследований Панофского, например, Ци Сюэцин интерпретирует и тематически анализирует «Карта путешествий господина и госпожи Чжан Ичао (рис. 1. 张议潮夫妇出行图) путешествь» из пещеры 156 Дуньхуанской пещеры Могао [7], а Лю Сюньюй и Ван Янь описывают, анализируют и объясняют три разных уровня произведения на примере «Изображение корабельники (рис. 2. 货郎图)» Ли Суна [8].

«Чжао Мэнфу “Западный монах в красном одеянии(свиток)” (рис. 3. 赵孟頫<红衣西域僧(卷)>)» [9] Хун Цзайсиня, Ли Бэйля «Иконографическое значение и художественный стиль нефритовых птиц в культуре Хуншань (рис. 4. 红山文化中玉鸟的图像学意义与艺术风格) [10]», «Воспроизведение изображений и аутентификация старомонгольской системы



Рис. 4. Нефритовая птица. (Культура Хуншань). 4,2 x 3,8 см. Коллекция музея древнего нефрита Хунляо в провинции Хэйлунцзян



Рис. 5. Хубилай-Хан на охоте. Лю Гуаньдао. 182,9 × 104,1 см. Династия Юань. Цветная роспись на шелке. Национальный дворец-музей в Тайбэе



Рис. 6. Карта реки Цинмин. Чжан Цзэ-дуань. 528,7 × 24,8 см. Династия Северная Сун. Цветная роспись по шелку. Дворцовый музей, Пекин

– Исследование Юаньжэнь “Хубилай-Хан на охоте” (рис. 5. 图像再现与蒙古旧制的认证——元人〈元世祖出猎图〉研究) [11]» Хун Цзайсиня и Цао Ицяна и другие статьи изучают древнекитайские произведения искусства с помощью живописных методов.

Также в этом параграфе мы рассмотрим картину «рис. 6. По реке в день поминовения усопших (清明上河图)», одну из десяти самых известных реликвийных картин в Китае, которая сейчас находится в Дворцовом музее в Пекине. Она была написана Чжан Цзэдуанем, художником династии Северная Сун. Мы кратко анализируем его, используя метод иконографического исследования Панофского, с описанием журнала предварительного изображения первого уровня: тушь, шелк, длина 528,7 см, ширина 24,8 см. В ней запечатлен городской пейзаж Бяньцзина (ныне Кайфэн, провинция Хэнань), столицы династии Северная Сун в XII веке Китая, и условия жизни людей всех социальных слоев в то время. Она является свидетельством природных пейзажей и процветания столицы Бяньцзина, а также обоих берегов реки Бяньхэ в период правления династии Северная Сун, а также отражает экономическую ситуацию в городе в период правления династии Северная Сун. Эта картина представляет собой композицию в виде длинного свитка, а весь свиток разделен на три части, которые условно можно также разделить на три части: весенний пейзаж в окрестностях Бяньцзина, сцена реки Бяньхэ и рынок в городе. И над каждым участком картины, образом персонажа, взаимосвязями персонажей, архитектурой и моделированием сцены проделана тонкая кистевая работа, документальная техника описания картины. Второй уровень иконографического анализа: в этой картине использованы и кисть, и письмо, а цвета светлые и элегантные, подчеркивающие стилизованное изображение. В композиции использован метод панорамы с высоты птичьего полета и метод композиции с рассеянной перспективой, что позволяет реалистично и централизованно изобразить типичный район

юго-восточного угла Бяньцзина того времени. Она хорошо структурирована, сложна, плотна и компактна, с четкими абзацами. Переменяясь разнообразными сюжетами, расположенными в шахматном порядке, эта картина представляет собой очень четкое изображение городской сцены, имеющее ярко выраженный документальный характер. Выделяется основная часть, перекликаются первая и последняя, весь том – единое целое. Он в полной мере демонстрирует глубокое понимание художником общественной жизни и высокую степень организации и контроля картины. Очень подробные и тонкие наблюдения за жизнью, изображающие каждого персонажа и реквизит. У каждого своя индивидуальность, свой взгляд, свой сюжет. Дома, мосты и другие здания имеют строгую структуру и изображаются одним мазком кисти. Например, гостиница в несколько этажей переполнена гостями перед входом, а внутри тоже еще много постояльцев. Вероятно, тут живет богатый купец Дацзяфу, лавка находится через дорогу и также украшена. В городе особое внимание уделяется внешнему виду. Шелковая лавка очень широкая, в ней полно всевозможных разноцветных шелковых декораций, можно предположить, что шелководство и парча были довольно развиты в то время. Кареты и кораблики повсюду, маленькие, но не слишком, чтобы не потерять целостность картины и динамику. Удивительно, насколько подробно рассказывается о том, что находится на корабле, как это прибито и даже как закреплено. Третий уровень иконографической значимости: «По реке в день поминовения усопших» — это реалистическая документальная картина, которая была передана из поколения в поколение благодаря своей высокой научно-исследовательской ценности и тонкому воспроизведению городской жизни времен династии Северная Сун. Поэтому иконографическое значение было преобразовано из документального в декоративное, а изображения публики и городской жизни на картинах также дают зрителю глубокое представление о светской жизни того времени, с обычаями и образом жизни, которые перекликаются с ними. Это придает ему новое иконографическое значение и становится для них символическим носителем для выражения своих эмоций и многих других смыслов, которые можно изучить в теории иконографии.

Здесь, как пишет Панофски: форма не может быть отделена от содержания в произведении искусства, и распределение цветов, линий, света и тени, объемов и плоскостей, каким бы визуально приятным оно ни было, должно пониматься как несущее множество смыслов [12]. Он

считал, что искусство определенного периода тесно связано с политикой, социальной жизнью и религией, философией, литературой и наукой того времени. Что касается изображений пикселей в этой статье, то мы можем объяснить их в терминах образов электронной информации, а можем изучать их в терминах иконографии живописи. Пикселизированное изображение не ограничивается рассмотрением состава, формы и цветов изображения, но также нуждается в анализе в связи с его виртуальными и реальными факторами.

Управление изображением — теория Митчелла

Уильям Джон Томас Митчелл (William John Thomas Mitchell) — основоположник постмодернистской иконографии, с 1970-х годов он создал большое количество теоретических работ в области иконографии. Его теории иконографии систематически изложены в работах «Иконология (Iconology)», «Теория картинок (Picture theory)» и «Чего хотят картинки? (What do pictures want?)», в которых он выдвигает понятия «иконического поворота (the pictorial turn)» и «мета-образ (meta-picture)» на основе объяснения того, что такое образ образа. С тех пор «Наука образа (Image science)» создала «науку об образах», основанную на более ранних работах, которые прямо устанавливают «образ» как объект исследования визуальной культуры, переосмысливает понятия «образов науки и ученого» [13,



Рис. 7. Изображение (портрет), 51 x 40,3 см. 1977. Хромогенный принт. Художественные музеи Гарварда

Рис. 8. Изображения (фотографии) — основа для вариантов работы



Рис. 9. Символы в пиксельном виде. 85,7 x 69,9 см, 2012. Выполнено с использованием фетровых штампов для ручного нанесения масляных красок по трафаретной основе

Рис. 10. Бесконечное воспроизведение характера. Рабочие фотографии Чака Клоуза в мастерской художника

р. 23]. Исследовательский подход к иконографии, который пытается найти новые дисциплинарные границы: Наука об образах может попытаться быть строго иконоборческой и ограничить свои репрезентации образов неизобразительными, неграфическими формами (предложениями, описаниями, уравнениями, алгоритмами и т.д.), или же она может принять неизбежность метапредставления [14, р. 23–27]. И он, и Панофски демонстрируют идею объяснения иконографии в терминах дисциплинарных отношений, что обеспечивает теоретическую поддержку тому, как мы интерпретируем пиксельные изображения. Так, во-первых, пикселизированное изображение — это продукт исторического развития, каждый элемент изображения имеет свое историческое значение, видимая картинка и читаемый текст превращаются в изображение. Во-вторых, пиксельные изображения основаны на рациональных и теоретических объяснениях. В-третьих, пиксельные изображения можно интерпретировать с точки зрения нескольких дисциплин. В-четвертых, пиксельные изображения — это общепринятые условности изображения для широкой публики.

Иконография Панофского — это интерпретация, исходящая из «рациональности» и «размышления». В то время как Митчелл подменяет терминологию и концепцию иконографии Панофского более популярной и популяризированной лексикой, и не ограничивается образами в произведениях искусства, а расширяет поле медиа для изучения изображе-

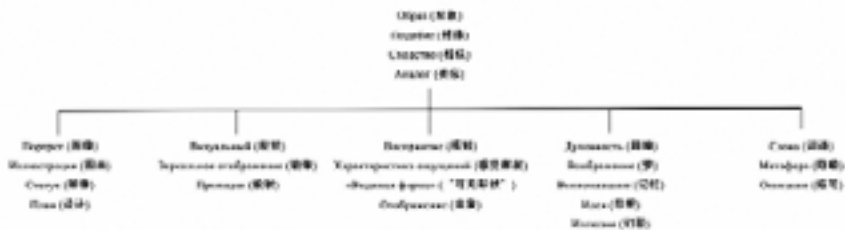


Рис. 11. Образ семьи. Схема Митчелла

ний. Новый носитель изображения имеет тенденцию быть популярным, а изображения освещаются с точки зрения средств массовой информации. Его определения имиджа — образ, картина, одно — философский анализ онтологии образов, охватывающий всю область исследований изображений; другое — тип существующего изображения. Митчелл также рассматривает иконографию как изучение риторической природы «образов» (изображений): во-первых, риторическое описание или иллюстрация «образа» (изображения); во-вторых, как исследование того, «что такое “образ” (изображение)», то есть образ выражается через убеждение, повествование или описание. Например, изображение персонажа (рис. 7) может быть представлено с применением различных технологий (рис. 8), а также в пиксельных изображениях (рис. 9), которые служат носителем изображения (рис. 10). В семействе образов, обобщенных Митчеллом (рис. 11), они могут быть параллельными, могут быть многослойными, но эти изображения не могут изменить свой образ. Неважно, какую форму принимает картинка, на ней все равно изображен оригинал (image). Поэтому в наш век изображений средство выражения пиксельных изображений постепенно заменяет традиционные средства выражения. Эти изображения в сочетании со словами или даже слова, превращаются в изображения на электронных экранах, репродукциях, художественных произведениях и т. д. Мы создаем произведения-изображения с помощью различных носителей, таких как электронные устройства, печатные машины и материалы для рисования, которые становятся привычными для людей, а суть изображения остается неизменной. Из этого следует, что изображение — пиксельное изображение является описанием визуального искусства, которое мы анализируем путем сравнения и аналогии или других дисциплин искусства, абстрактное описание, изображение — ви-

зуальное представление пикселя составляет образ изображения, образное представление.

Иконографию Митчелла — это скорее определяющий образ, основной темой работы «Сравнительное исследование диалектики “образ-текст” Митчелла и поэзии и живописи Су Ши (米切尔形象文本辩证法与苏轼诗画一律比较研究) [15]» являются иконографические графико-текстовые отношения. Опираясь на статью «О “сходстве” изображений: исследование на основе копирования Чжан Дацянем дуньхуанских фресок (рис. 12. 论图像的“相似性”——基于张大千临摹敦煌壁画的研究) [16]», автор объясняет скопированные изображения с помощью «мета-образ» Митчелла. В этом параграфе будет рассказано об этой монографии — сходство образа, текстуальность образа и идеология образа — на примере изучения «Ло Шэнь фу (рис. 13. 洛神赋图)» Гу Кайчжи (1) в период правления династии Восточная Цзинь. Дается общее введение и обзор для более глубокого понимания иконографии Митчелла, взаимосвязи между изображением и текстом (живописью и поэзией), того, как изображения передают мысли и чувства, и того, как изображения конструируют идеи. Сходство изображений: оригинал «Ло Шэнь фу» Гу Кайчжи был утерян, а его копия, выполненная в династии Северная Сун, сохранила очарование живописного стиля Шести династий и признана наиболее связанной с «Ло Шэнь фу» Гу



Рис. 12. Копирование Чжан Дацянем дуньхуанских фресок (1941–1943). Статуя Бодхисаттвы Намо Гуаньшиина. Чжан Дацянь. 189,5 × 84,8 см. Цветная роспись по шелку шелку. Музей провинции Сычуань



Рис. 13. Картина почитания Бога Любви. Гу Кайчжи (копия Сун). 572,8 × 27,1 см. Цветная роспись по шелку, Дворцовый музей, Пекин

Кайчжи. Мы сравниваем эту копию с другими копиями работ Гу Кайчжи и пытаемся восстановить оригинал. Также сравниваем и копию «Ло Шэнь фу» Дин Гуаньпэн из династии Цин. Мы видим, что и копия из династии Сун и копия Дин Гуаньпэн пытаются восстановить оригинальную работу. Стандартизированное копирование стиля живописи все еще может быть пронизано живописным стилем копииста, особенно в копии Дин Гуаньпэн. Говоря о манере письма и его простоте, характерных для династий Вэй и Цзинь, копия из династии Сун очень близка к оригиналу. Это всегда две работы. Мы копируем картину и ее изображение, но состояние автора в то время и ощущение от использования кисти различны и уникальны. Мы постоянно копируем и повторяем произведения или графические изображения, но каждый автор мыслит уникально, его работы пристрастные и креативные, как и пиксельные изображения, их образы постоянно меняются в постоянном повторении копирования, с одной стороны, внешних факторов, таких как окружающая среда, материалы и т.д., а с другой — идей создателя и его личного способа создания языка. Это также хорошо подтверждает тезис Митчелла о сходстве изображений. Копия «Ло Шэнь фу» похожа на оригинал, поскольку имеет схожие сюжеты и изобразительные элементы; но они не похожи, потому что явно различаются материалы, цвета, техники и способы их просмотра. Когда мы представляем картины в пикселях, пиксельные изображения также представляют собой изображения, только в другом виде.

Текстуальность изображения: «Ло Шэнь фу» богато иллюстрирована историями. Представленная сцена рассказывает трогательную историю о сыне Цао Цао, Цао Чжи (2), который встретил богиню реки Ло (3) и захотел полюбить, когда проезжал через реку Ло из столицы в свою вотчину, но в итоге ему пришлось расстаться из-за разделения человеческого и божественного. А затем в сочетании с текстом на картинке создается последовательность для чтения. Очевидно, что картина доносит до зрителя историю с помощью изобразительных средств, таких как линия, цвет и композиция.

Идеологический характер изображения: рассуждая о соотношении духовного сходства и материального образа, мы можем ясно оценить, что при просмотре картин мы восхищаемся тем, как автор использует кисть для придания формы, мастерством техники, картинный образ идеально соответствует теме, влиянием китайской культуры. Особенно знакомые с китайской живописью зрители более склонны чувствовать живость фигурных картин Вэй и Цзинь. Это чувство должен испытывать

человек, знакомый с китайской культурой, иначе это может быть только общее восхищение искусством. Это связано с региональной культурой, где мы находимся в среде, которая восприимчива к образам или создает образы, уникальные для региона, что обеспечивает важные условия для создания наших работ. Нетрудно обнаружить, что переписчики копируют и воссоздавали древние стили Вэй и Цзинь с благочестивым и знакомым менталитетом и поведением, они также пытались создать духовное сходство при копировании. Однако для копииста важнее всего художественность копируемого произведения. Изображение копии династии Сун ближе к стилю фигурной живописи Тан и Сун, чем копия Дин Гуаньпэн [17], который учился живописи у Джузеппе Кастильоне и чья копия близка к западной живописи. В результате, глядя на репродукцию, мы можем не заметить разницы в изображении картины, которая имеет большее

духовное сходство с ритуальными, культовыми ассоциациями оригинального произведения. Как пишет Тан И в своем эссе, копирование – это в некотором смысле и поклонение, и разрушение идола [18]. Есть различия, когда мы снова и снова воспроизводим пиксельные изображения, но образ на картине стал классическим символом, возможно, из-за смены времени, различий в восприятии или различий в средствах массовой информации, в результате чего получилась работа, связанная с изображением, но с личными и региональными особенностями.



Рис. 14. Шахматная игра с двойным экраном. Чжоу Вэньру. 70,5 × 40,3 см. 5-я династия. Цветная роспись по шелку. Дворцовый музей, Пекин

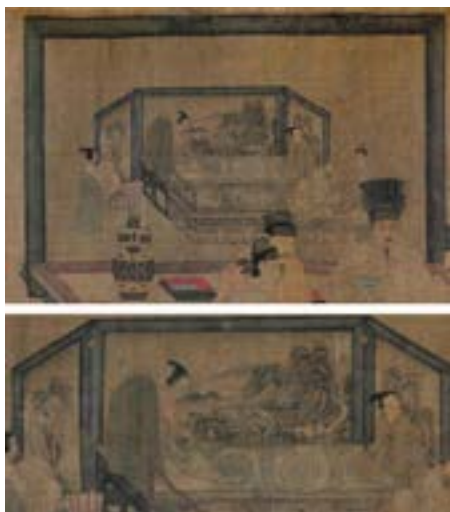


Рис. 15. «Шахматная игра с двойным экраном»

Понятие «Теория картинок» вводится в мета-образ, где корень слова «мета» имеет греческое происхождение и означает «после» или «за пределами». Когда используется в словообразовательных префиксах, обозначает большое, примитивное, абстрактное понятие, обычно относящееся к некоторой совокупности категорий. Митчелл определяет «мета-образ (meta-picture)» как изображение об изображении, самореферентный образ, коллекцию образов [19, р. 36]. Если рассматривать «мета-образ (рис. 14)» в «Шахматная игра с двойным экраном (рис. 15)», то изображение экрана на картине — это изображение внутри изображения экрана, своего рода глубина, и автор использовал экран в качестве референса, который в это время называется изображением, а это произведение — картиной [40]. Мы можем ассоциировать изображение экрана компьютера, которое является мета-образом, с изображением, которое мы воспринимаем как изображение образа. Подобно изображению в зеркале, отражающему физический образ, описание изображения выходит за рамки самого изображения, а образная природа изображения уже давно сформировала образ или символ в познании. Например, пиксельные изображения на дорогах — красные сигнальные огни и зеленые человекоподобные силуэты — сами по себе абстрактны, и мы можем получить информацию с помощью слов, но эти инструкции более наглядны, чем слова, и являются универсальным символом. Это уже давно стало образом в сознании людей, т.е. переход от языка к изображениям. Изображение пикселя находится в абстрактном символе, а затем постоянно конкретизируется, превращается в узнаваемое, субъект может познать изображение картинку и информации. Мы видим дисплеи экранов как изображения, которые постоянно текут и меняются и являются виртуальными. Мы видим пиксель как картинку, которая приобретает визуальную информацию и постепенно ассоциирует себя с реально существующими картинками снова и снова, и снова и снова происходит поворот изображения.

«Иконического поворота» формулирует междисциплинарный сдвиг в видении, который был предложен и обоснован в доктринах Панофского и Митчелла: от реальности к виртуальности, от записи к жизни, от отдельных дисциплин к многогранным областям и так далее. В эпоху приложений для работы с изображениями, когда виртуальное и реальное размываются, чтение изображений стало незаменимым, а способ передачи информации друг другу — язык и изображения — стал еще более важным. Создание образов происходит под влиянием социальной идеологии

и стремления к ценностям, а также является продуктом времени. В то же время граница между реальным и виртуальным размывается, а содержание изображений начинает направлять и манипулировать познанием людей. В условиях ускоренного темпа жизни люди не могут тратить много времени на то, чтобы «задержаться на мгновение», изображения стали «коротким путем» для получения информации, и люди все больше доверяют и полагаются на образную информацию. Поэтому люди склонны воспринимать образную информацию как реальные и достоверные ситуации, строить конкретные представления о мире на основе информации, предоставляемой образами, и преобразовывать виртуальную информацию в реальное содержание.

До сих пор утверждалось, что создание образов в социальных отношениях и их обратная связь являются двунаправленными: образы определяют восприятие и представления людей о вещах. Однако тип создаваемых образов неизбежно определяется определенными социально-идеологическими ценностями, а идеология оказывает тонкое влияние на образы [21].

Заключение

Взгляд Панофского на изображения дает нам методологию изучения традиционного китайского изобразительного искусства с точки зрения живописи, а также определяет значение изображений в традиционном китайском искусстве и соотносит изображения китайского искусства с пиксельными изображениями. Если иконография Панофского — это методология изучения образов традиционного искусства, то иконография Митчелла больше тяготеет к изучению образов современного искусства, их комбинаций. Искусства, развивающегося в направлении мультидисциплинарности.

Примечания:

1. Гу Кайчжи (348–409), стилизованное имя Чанган, также известен как Тигроголов, народа Хан, родом из Цзиньлин, Цзиньлин, Вуси (современный Вуси, провинция Цзянсу). Он был выдающимся художником эпохи Восточной Цзинь, теоретиком живописи и поэтом.

2. Цао Чжи (192–232 гг. 27 декабря), стилизованное имя Зицзянь, родом из Пэйгуо, Чжао (современный город Божоу, провинция Аньхой). Отец Цзао Чжэ был Цао Цао. Китайский литературный деятель периода Трех королевств, поэт и музыкант.

3. Ло Шэнь (洛神), древнекитайская мифологическая фигура, богиня реки Ло. Цао Чжи описывает ее образ как «Грациозная, как испуганный дракон, грациозная, как плывущий дракон» (翩若惊鸿、婉若游龙).

Список литературы:

1. *Зонтаг С.* Эссе о фотографии / Пер. Хуан Канран. — Шанхай: Шанхайское переводческое издательство, 2008. — С. 153.
2. *Фезерстоун М.* Культура потребления и постмодернизм / Пер. Лю Цзинмин. — Нанкин: Издательство «Илин», 2000. — С. 94–96.
3. Сунь Чжоусин. Избранные произведения Хайдеггера. Том II. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Саньянь», 1996. — С. 899.
4. *Гомбрих Э.Х.* Искусство и иллюзия: психологическое исследование репродукции картин / Пер. Линь Си, Ли Бэньчжэна, Фань Цзинчжуна. — Хунань: Издательство науки и техники Хунань, 2007. — С. 64.
5. *Панофски Э.* Иконография и иконология: введение в изучение искусства Ренессанса / Пер. Ци Иньпин, Фань Цзинчжун. — Шанхай: Шанхайский книжный магазин «Саньянь», 2011. — С. 5.
6. *Ци Сяоцин.* Иконографическое исследование «Карта путешествий господина и госпожи Чжан Чжичао» // *Art Design Research.* — 2019. — No. 3. — P. 23–31.
7. *Лю Сюньюй, Ван Янь.* Пробный анализ картин иконографическим методом — «Изображение бартера» // *Красота и время.* — 2019. — No. 5. — С. 44–45.
8. *Хун Цзайсинь.* Исследование «Западный монах в красном одеянии (свиток)» Чжао Мэнфу // *Новое искусство.* — 1995. — No. 1. — С. 29–33.
9. *Ли Бэйлей.* Иконографическое значение и художественный стиль нефритовых птиц в культуре Хуншань // *Art Exploration.* — 2006. — No. 4. — P. 5–9.
10. *Хун Цзайсинь, Цао Ицян.* Воспроизведение изображений и аутентификация старомонгольской системы — Исследование Юаньжэнь «Охотничья карта предков династии Юань» // *Новое искусство.* — 1997. — No. 2. — С. 20–26.
11. *Panofsky E.* *Meaning in the Visual Arts: Paper in and on Art History.* — New York: Garden City, 1955. — 364 p.
12. *Mitchell W.J.T.* *Image Science: Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics.* — Chicago, London: The University of Chicago Press, 2015. — P. 23–27.
13. *Лю Юньцзя.* Сравнительное исследование «Диалектики образ-текст» Митчелла и «Поэзии и живописи» Су Ши. — Ланьчжоу: Северо-Западный университет по делам национальностей, 2019.

14. Тан И. О «сходстве» изображений: исследование на основе копирования Чжан Дацянем дуньхуанских фресок // Журнал Тяньцзиньской академии изящных искусств. — 2020. — № 3. — С. 64–67.

15. Две крупных реликвийных копии картины Гу Кайчжи «Картина почитания Бога Любви». Новый пейзаж живописи и каллиграфии // SOHU.com. — 17.05.2017. — URL: https://www.sohu.com/a/141275047_161249 (дата обращения: 18.03.2025).

16. *Mitchell W.J.T.* Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. — Chicago, London: The University of Chicago Press, 1995. — P. 36.

17. Ван Босюэ. От изображения к видео — вектор медиаэволюции иконографии в цифровую эпоху. — Чанчунь: Цзилиньский университет, 2023.

18. Дуань Ган. Идеологическое манипулирование символами изображения // Hebei Journal. — 2007. — No. 6. — P. 53.