

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Линой С. — Запретный город в поле зрения - Фотографическая деятельность иностранных фотографов эпохи поздней династии Цин в Китае // Человек и культура. – 2023. – № 2. DOI: 10.25136/2409-8744.2023.2.39977
EDN: SSYRVM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=39977

Запретный город в поле зрения - Фотографическая деятельность иностранных фотографов эпохи поздней династии Цин в Китае

Линой Ся

магистр, кафедра фотографии и народной художественной культуры, Санкт-петербургский
государственный институт кино и телевидения

192241, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Ул. Пращская, 14, оф. 14 Пращская, 14

✉ 854348246@qq.com



[Статья из рубрики "Культура и культуры"](#)

DOI:

10.25136/2409-8744.2023.2.39977

EDN:

SSYRVM

Дата направления статьи в редакцию:

14-03-2023

Дата публикации:

25-04-2023

Аннотация: Рассмотрена фотографическая деятельность иностранных фотографов в период поздней династии Цин в Китае, а также проанализирована их работа в контексте исторического материала. Автор рассматривает метафору того, что представляла собой камера, когда фотография проникла в Китай, и как фотографическая деятельность иностранных фотографов представляла колониальное завоевание Запретного города. Начиная с Второй опиумной войны в 1860 году, фотография служила документальным инструментом, следуя за звуками пушек колониальных захватчиков, пытавшихся захватить и контролировать китайскую столицу. Сорок лет спустя, в 1900 году, во время Боксерского восстания, камера иностранного фотографа буквально проникла в Запретный город. Использование фотографии получило здесь двойственный, эстетический и политический характер: документирования вида Запретного города и дискредитации атрибутов имперской власти. Авторы приходят к выводу, что помимо способности документировать чужие пейзажи, фотография часто приобретала политическое значение во время захватнических действий. Таким образом, автор

утверждает, что развитие фотографии в Китае в период поздней династии Цин неотделимо от колониальной и захватнической деятельности, и что фотография конструировала отношения власти, одновременно показывая миру загадочный и упадочный Китай. Так же, как фотография Запретного города была полным выражением завоевания центра китайской власти в фотографической деятельности иностранных фотографов, так и фотография Запретного города была полным выражением завоевания центра китайской власти в фотографической деятельности иностранных фотографов.

Ключевые слова:

фотографы- иностранцы, Фотография, Поздняя династия Цин, Завоевание, Запретный город, Вторая опиумная война, Власть, Феличе Беато, Огава Иссин, Пекин

В процессе модернизации Китая изменяющиеся функции Запретного города и культурные практики фотографических технологий взаимодействовали, влияя на создание культурных атрибутов Запретного города. Фотографические практики иностранных фотографов в ответ на колониальную деятельность с одной стороны демистифицировали Запретный город, а с другой продемонстрировали, как колониальная агрессия разрушила образ власти, представляющий Запретный город как центр имперской власти в цинском Китае. Актуальность данного исследования заключается в изучении того, как фотографическая деятельность иностранных фотографов в период модернизации Китая была вовлечена в процесс колониального господства и формирования значения новой пространственной культуры. Новизна исследования заключается в том, что фотографические исследования, рассматривающие Запретный город как визуальный символ и обращающиеся к сакральным пространствам в Китае, относительно мало обсуждались в контексте фотографии. Данная работа раскрывает культурный образ Запретного города в контексте модернизационных преобразований Китая.

Среди различных интерпретаций происхождения фотографии историки справедливо считают датой ее рождения 1839 год, когда Гейдар впервые сделал технику фиксации изображения на серебряной пластине известной широкой публике. В то же время, началом современного Китая считается Опиумная война 1840 года. Фототехника попала в Китай вместе с солдатами, торговцами и миссионерами, когда правительство Цин теряло свои позиции и было вынуждено подписать Нанкинский договор 1842 года. Этот договор отменил торговые ограничения и открыл пять портов для иностранных торговцев. Сначала британцы, а затем французы, американцы и торговцы других стран начали получать выгоду от нового рынка. В это время большинство фотографий, сделанных в Китае, были записями колониальных ландшафтов, портов и некоторых имперских столиц, персонажей или важных событий.

В XIX веке фотография еще не служила средством опытного познания для самой китайской культуры. Освоение фотографической техники было длительным процессом понимания западной научно-технической парадигмы через непростое переосмысление традиционных национальных представлений.

Для иностранных фотографов, практиковавших в Китае, география, культурные традиции и социальная структура страны также были абсолютно непривычными. В их деятельности также предполагалось понимание китайских социальных парадигм доступное их собственному опыту познания, поскольку, когда китаец вступал в контакт с фотографом-иностранцем, ситуация оказывалась далеко несбалансированной. Если "фотограф-

иностранца" поместить в непривычный ему контекст, китайский фотограф может столкнуться с подобной проблемой. то по мнению Э. Левинаса [\[4\]](#) «Любой опыт о мире» становится знанием собственных возможностей, своей способности выходить за пределы, «поглощать, переваривать и переосмысливать» реальность.

Теория Левинаса способствует разработке нового взгляда на деятельность иностранного фотографа в Китае. В диалектике взаимных отношений китайская династия Цин и иностранный фотограф выступают как "Субъект" и "Другой". Первый полностью подвергается воздействию парадигмы второго, использующего данные огнем власть и дискурс, для насильственного демонтажа парадигмы "субъекта".

Фотографическая деятельность иностранных фотографов, которую можно рассматривать как разглядывание и порабощение Другого с помощью собственных рациональных парадигм, была продемонстрирована в Запретном городе, центре императорской власти во времена династии Цин. С одной стороны, императорская семья в период поздней Цин сопротивлялась фотографии. Она не была официально признана в Закрытом городе до 1903 года. Камеры иностранцев прибыли в Запретный город вместе с пушками и документировали триумфы иностранных армий в их колониальных захватнических кампаниях, а также завоевание и унижение Запретного города.

Перед входом в Запретный город: Культурный контекст фотографии в Китае.

До 1860 года большая часть фотографической деятельности была организована иностранцами. Когда китайцы начали изучать эту научную технологию из Запада, неизбежно возникла потребность в оценке атрибутов фотографии через эмпирический подход - т. е. с использованием опыта традиционного китайского искусства живописи для восприятия и создания изображений. В отличие от большинства западных фотографов, китайские фотографы считали, что реалистическая природа фотографии может заменить роль портрета, а не является отдельным искусством. Их исторические корни уходят в почитание живописи литераторов и презрение к реалистической живописи с времен династии Сун. В результате большинство первых китайских фотографов занимались портретной съемкой [\[1, с.5\]](#). В отличие от китайских художников, которые имели узкое понимание фотографии, иностранные фотографы в Китае использовали ее как инструмент для документирования экзотики, запечатлевая изображения местных обычаев и людей по всей стране и демонстрируя миру загадочную китайскую империю.

С политической точки зрения фотографическая деятельность, проводимая иностранными фотографами в Китае, не может быть отнесена к чистому документальному исследованию китайского общества того времени. Необходимо отметить, что технология фотографии пришла в Китай вместе с Опиумными войнами и колониальной деятельностью иностранных держав. Фотография была принята пассивно в контексте колониализма, а не как сотрудничество. После этого западные державы были настроены наказать и дать уроки китайскому правительству и народу за их нападение на "цивилизацию". Как сказал Джон-Тэг, в этом крупном проекте фотокомплекс выполнял функцию средства наблюдения, документируя "реальность" Китая периода "Повстанцев", а также служил инструментом наказания и преподавания уроков [\[2\]](#).

В ходе усиления иностранного контроля над ослабленной династией Цин и, в тоже время, «узнавания» Китая миром фотографические изображения Китая формируют имидж страны. Когда последняя династия Китая приближалась к своему концу, фотографические коллажи стали за границей основным средством ознакомления с его

исторической культурой [\[3, с.62\]](#). От Опиумных войн до начала XX века, наверное, самые значимые фотографии были сделаны в одном из самых священных мест - Запретном городе, таинственном месте, где жили китайские императоры.

Путь камеры в Запретный город не был гладким. С 1851 по 1874 годы Китайская династия Цин (1644–1912) правил император Сянфэн 咸豐 (1831-1861), а затем его сын Тунцзы 同治 (1856-1875). Они предпочитали живопись, рассматривая фотографию как ересь, запретив ее в Закрытом городе. Это зависит от двух важных причин.

Фотография в китайском культурном контексте имеет двойную метафору "жизни" и "смерти". Исследователь искусства Гу И утверждает, что ранние названия фотографии в поздней Цин - "Ин Сян 影像", "Сяо Сян 小相" и "Сяо Чжао 小照" взяты из терминологии традиционной китайской живописи. В поздней династии Цин для изображения портрета живого человека использовался термин "Сяо Чжао", а для изображения портрета мертвого человека - "Ин Сян" [\[5, с.120\]](#). "Фотографировать 照相/像" происходит от слов "Сяо Чжао 小照" и "Ин Сян 影相/像".

Другое важное обстоятельство заключается в том, что в истории Китая изображения правителей и мест, где они жили, были сокрыты от глаз общественности не только для обеспечения безопасности, но и для создания мистического и возвышенного образа императорской семьи. Однако в 1903–1908 годах вдовствующая императрица Цыси 慈禧 (1835 -1908) нарушила тысячелетнее табу, разрешив создание и публикацию портретов китайских правителей в целях улучшения своего личного имиджа на международном уровне [\[1, с.5\]](#).

Со вторжением иностранных держав правители проявили еще больший страх и враждебность. Британский фотограф Джон Томсон(1837–1921), опубликовавший в Нью-Йорке книгу фотографий Китая, писал, что «китайцы часто воспринимают фотографа как пророка смерти и, когда он пытается их сфотографировать, они встают на колени и умоляют не фиксировать их в "роковом кадре" [\[19\]](#).

Понятно, что основными причинами неприятия фотографии в Китае были глубоко укоренившиеся в обществе традиционные представления. Современные инструменты с их неизвестными аллегориями не смогли преодолеть педантичное и отсталое мышление. Даже императорский двор оставался убежденным в китаеццентричных фантазиях настолько, что фотография не получила одобрения императорской власти в течение сорока лет после ее появления в Китае.

Однако, следует отметить, что поскольку фотография пришла в Китай вместе с иностранным колониальным вторжением, люди имели право делать неправильные ассоциации с фотографией, часто связывая ее с колониальной деятельностью. Кроме того, современные технологии полностью разрушили старую мечту о династии Цин, как о "Небесном царстве". Оставаясь во власти таких фантазий, императорская семья, не могла смириться с тем, что Китай отстал от Запада, и с учетом внутренних и внешних противоречий ее сопротивление фотографическому искусству было очевидным.

Конечно, не все члены королевской семьи были противниками фотографии в качестве новой западной технологии, но в условиях феодального абсолютизма императорская власть представляла наиболее авторитетную парадигму в обществе. Поэтому даже после Второй опиумной войны 1860 года, когда бесчисленные миссионеры, солдаты и торговцы использовали фотоаппараты, чтобы запечатлеть все аспекты Китая, и даже несмотря на то, что некоторые члены императорской семьи принимали фотографию, проникновение

фотографии в Запретный город было затруднено.

За пределами Запретного города: от взгляда к завоеванию.

Важно отметить, что сопротивление королевской семьи династии Цин не остановило фотографию. Когда в 1860 году началась Вторая опиумная война, фотограф Феличе Беато (1832–1909) сопровождал британские и французские союзные войска в Гонконг, продемонстрировав свое призвание армейского фотографа. Он известен своими документировавшими войну фотографиями. Джордж Оллгуд (1827-1907), заместитель главного квартирмейстера 1-й дивизии, написал своей матери в 1860 году, что "мистер Беато с нами и занят фотографированием" [\[7, с.39\]](#). Это подтверждает, что Беато полностью увлечен военной фотографией и рад своей работе. Пока Гонконг и Кантон не попали под обстрел, Беато использовал свою камеру, чтобы запечатлеть эту начавшуюся войну [\[6, с.75\]](#). Но, помимо военных фотографий, он также сделал несколько панорамных снимков Гонконга и других сюжетов.



Рисунок 1. Панорамный вид на гавань Виктория в Гонконге. Автор Беато. 1860 г. [\[6, с.79\]](#)

Сразу после этого он переехал в Гуанчжоу, где увлекся съемкой исторических памятников, сосредоточившись на величественных классических, нигде более не встречавшихся зданиях с их тонкими контурами, чутко улавливая их уникальные культурные атрибуты. [\[6, с.81\]](#).



Рисунок 2. Офис администратора в Гуанчжоу. Автор Беато. Апрель 1860 г. [\[6, с.83\]](#)

По мере приближения британской армии к Пекину интересы этого известного фотографа изменялись. Как основным объектом съемки его стали привлекать исторические памятники и монументальные здания. Хотя ему все еще приходилось следовать за армией, документируя ее операции, фотографируя и здания с сопроводительными текстом, чтобы показать британскую военную деятельность (на рисунке 3 и 4), избегая показа полей жестоких битв.

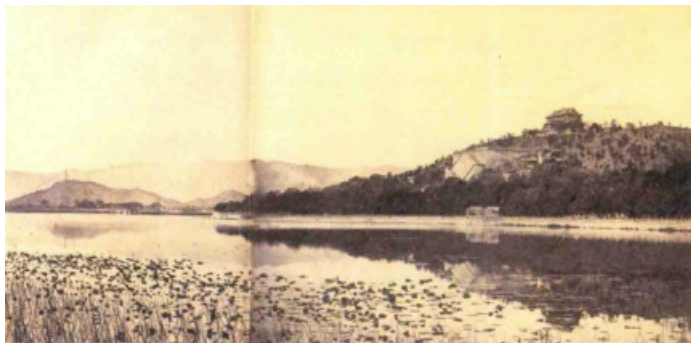


Рисунок 3. Летний дворец после пожара. Автор Беато, 1860 г. [\[6, с.100\]](#).

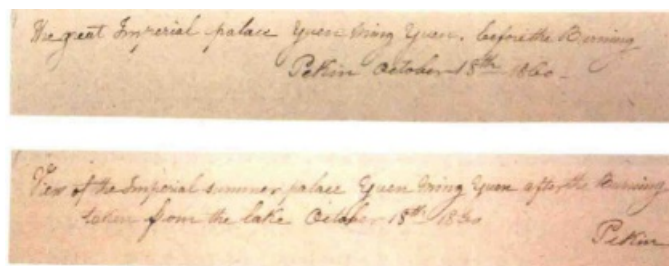


Рисунок 4. Рукописные инструкции от Беато. 1860 г. [\[6, с.100\]](#).

Когда британские и французские войска вошли в северо-западную часть Пекина, они обнаружили два художественных сокровища - Юаньминъюань 圓明園 и Летний дворец 頤和園. Драгоценные произведения искусства в этих двух местах были настолько потрясающими, что союзники начали грабить. Как указано в официальном французском отчете о сражении, "вы не можете представить себе великолепие резиденций или огромный ущерб, причиненный французами" [\[8\]](#).

Очевидно, что в то время Беато занимал противоречивую позицию. Его фотографии отражают уникальную эстетику архитектуры. Он сделал много фотографий Юаньминъюаня до того, как тот был разрушен. Однако, армия, на которую он работал, уничтожала эти важные памятники культуры. Фотографии Беато выражали его уникальный взгляд на архитектуру и в то же время зафиксированы разрушения, причиненные союзниками культурно важным памятникам.

Впоследствии цинское правительство, столкнувшись с угрозой военных действий, неохотно передало контроль над Аньдингмень 安定門 британцам и французам. Беато заинтересовался этим массивным сооружением, соединяющим с обеих сторон стены толщиной до 25 метров. Фотографируя ворота изнутри и снаружи, а также забираясь на стены, чтобы рассмотреть Пекин, Беато документирует не только великолепные величественные здания, но и ключевое событие агрессии.

По последней редакции "Пекинского договора" пушки, наконец, распахнули для камеры ворота к императорскому городу Пекину. Кроме своей запретной части (территории дворца) этот город теперь открыт и «...офицеры могут свободно гулять по городу» [\[8, с.352\]](#). Беато воспользовался дипломатическими привилегиями для съемок в этот уникальный период. Для фиксации расположения архитектурных объектов Пекина он использовал ценный материал - военную карту города, предоставленную русским эмиссаром британским и французским союзникам. Генерал Грант отметил эту передачу карты в своем дневнике. «Генерал Игнатъев показал нам карту Пекина, которую ему было поручено сделать, с обозначениями каждой важной улицы и здания. Он любезно одолжил мне копию этой карты, лишь попросив ее не обнародовать, так как ее еще не

отправили в Петербург» [9, с.120].

Беато оставил свой след в Пекине, фотографируя множество достопримечательностей и знаковых архитектурных павшей страны, которыми теперь мог любоваться завоеватель со смесью восхищения и самодовольства [6, с.106]. Наконец, Беато обратился и к Запретному городу, где проживала императорская семья, сделав панорамное фото. В то время Запретный город сохранял последние остатки достоинства династии Цин, власть правящего класса, сконцентрированную внутри этих стен. Глаза колониального Запада пристально смотрели снаружи на этот центр власти как на остатки Китайского суверенитета.



Рисунок 5. Запретный город, Пекин. Автор Беато.1860 г.

Вход в Запретный город: от завоевания к профанации.

Как здания, обладающие богатым значением, архитектурные сооружения имеют материальные и символические возможности. Они не только выполняют практические функции, но также претендуют на формирование ряда общественных представлений [10, с.62]. Однако Запретный город, переживший династии Мин и Цин, имеет более сложную природу.

Когда фотоаппарат проник к воротам Запретного города и стучал в них, правящий класс был вынужден принять это техническое западное средство. Хотя фотография еще не была популярна внутри Запретного города, министры были заинтригованы «яркими и убедительными портретами», которые делали дипломаты, и быстро приняли эту «моду». Традиционная портретная живопись постепенно уступила место фотографии и появились первые китайские фотографии министров цинской династии. В отношении к фотографии у цинского двора произошел резкий сдвиг. Она более не рассматривалась как сомнительное иностранное изобретение, а скорее как приемлемое художественное средство. Главный подтверждающий это аргумент - каталог из 60 фотографий, созданных Лян Шитаем 梁時泰 до 1888 года [3]. На одной из них (Рис. 6) изображен принц Чунь 淳親王, спокойное выражение лица которого вполне подтверждает отношение к фотографии как к средству изображения.



Рисунок 6. Портрет принца Чуна и его детей. Автор Лян Шитай, 1888 г. [\[3, с.34\]](#)

Изменение отношения правящего класса к новым технологиям в позднем Цин Китае, а также стремительное развитие реформ цинского двора явилось шагом усвоения иностранных подходов к развитию. Что еще более важно, это явилось ярким проявлением отношения правящего класса поздней Цин к современности в которой в сочетании традиционных китайских ценностей с современной западной мыслью.

Однако, поскольку династия Цин вновь потерпела поражение в китайско-японской войне, а западные державы раздробили ее сферу влияния, многие миссионеры сумели распространить христианские религиозные идеи в Китае, что привело к частым религиозным конфликтам. По мере их усиления развилось Боксерское движение. Эта агрессивная антихристианская группа гражданского общества при попустительстве Цыси линчевала и казнила большое количество христиан и западных захватчиков. Когда Боксерское в 1900 году восстание набрало силу, союзные войска восьми держав начали наступление на Пекин под предлогом подавления боксеров и для наказания вдовствующей императрицы Цыси за использование боксеров в качестве орудия. С того момента, как союзные войска высадились в Тяньцзиньский порт, фотоаппараты фиксировали кампанию от Тяньцзиня до столицы. Сотни фотографий американского военного фотографа Корнелиуса Фрэнсиса О'Кифа (1865-1939) в 1900–1901 годов, охватывают почти весь период завоевания и наказания Запретного города союзными войсками восьми держав (Документировано в "The U.S. National Archives and Records Administration." Название "China Relief Expedition Photographs, 1900–1901"). Как выразился американский генерал Чаффи, это была "запись нашей оккупации Пекина" (Там же. Название "Records of United States Army Overseas Operations and Commands, 1898-1942").

Запретный город был особенно популярным объектом для фотографов как военных, так и гражданских. Фотографии имели как документальный характер, так и служили демонстрацией власти. Фотографы часто фиксировали зрелищные события, такие как "триумфальное шествие" по Запретному городу и казнь якобы боксеров. Когда фототехника вошла в Китай, тысячи фотолюбителей направили свои объективы на Запретный город. Французы даже запустили в него оснащенный камерой воздушный шар. Всевозможное оборудование использовалось для фотографического документирования и это превратило Запретный город, ранее считавшийся священным пространством империи, в зрелище для всего мира [\[11\]](#). Во время оккупации Пекина все восемь стран-союзников придавали большое значение сохранению визуальных свидетельств. Их фотоархивы взаимно дополняли и интерактивно ссылались друг на друга [\[12, с.287\]](#). Совокупно это позволило целостно документировать великолепный город Пекин, открывшийся видению фотографа.

Парад победы союзных войск состоялся 28 августа 1900 года, причем каждая из союзных колонн проходила через дворцовую территорию вдоль ее центральной оси [\[13\]](#). Камера фиксирует каждый момент, открывая Запретный город - священное место, олицетворяющее централизованную власть китайского абсолютизма, на всеобщее обозрение. 3 ноября 1900 года еженедельник *Leslies Weekly* опубликовала серию фотографий события, связанного с осмотром священного места представителями союзников. Эти, первые из когда-либо сделанных фотографий (Рис. 6), не только зафиксировали унижение китайского императора и его двора, но и запечатлели и раскрыли реальность внутренних пространств Запретного города.



Рисунок 7.Обложка еженедельника *Leslies Weekly* (Ноябрь 1900 г.) с изображением "Мандарины во дворе дворца" цинских чиновников, обескураженных присутствием союзных военных Запретном городе. (Документировано в internet Archive. Название "The Amazing Forbidden City of China-the first ever photographs-in this issue // Leslie's Illustrated Weekly 1900-11-03. Vol. 91.")

Подписанием заключительного протокола 1901 года государственность Китая была низведена до полуколониального и полуфеодалного уровня. Политическое влияние династии Цин было сведено к нулю подавлением Боксерского восстания и Запретный город, в который до того никогда не вступали посторонние, был полностью открыт для фотокамер.

Японский фотограф Огава Иссин [おがわ いっしん](#) (1860 -1929) стал наиболее известным фотографом Запретного города после посещения Пекина в 1901 году, когда город был захвачен союзными войсками восьми держав. В его сюжетах было представлено множество разнообразных объектов, таких как архитектурный ландшафт Запретного города, ось север-юг, Западный сад, Три моря, Летний дворец, Алтарь, Храм и многое другое [\[14, с.103\]](#).

Фотографическая практика Огавы Иссына развивалась под руководством японского архитектора Ито Тjuta [いとう ちゅうた](#) (1867 -1954) и под влиянием его знаний о китайской архитектуре. Одним из ярких примеров такой архитектуры, по мнению Ито Тjuta, является императорский дворец в Пекине [\[17, с.103\]](#). Грандиозный комплекс с его симметричной осевой планировкой полностью отражен в этих фотографиях. В то же время, он сфокусировался на деталях интерьера Запретного города и снял их крупным планом. Это - трон дворца Цяньцин, отделка потолка, двери спальни, шкафы и многое другое.



Рисунок 8. Храм Тайхэ, Огава Иссин. 1901 г. [\[18, с.37\]](#).

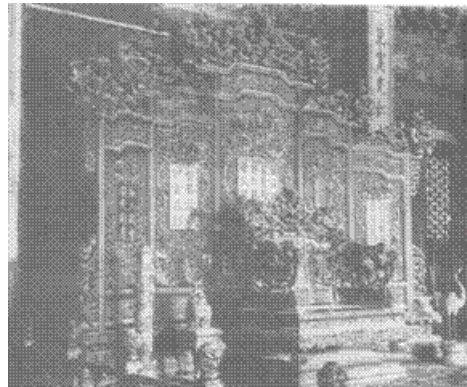


Рисунок 9. Трон императора во дворце Цяньцин, Огава Иссин. 1901 г. [\[18, с.84\]](#).

В то время как первая фотография, сделанная с высоты, демонстрирует величие центра императорской власти в медиально-симметричном фотографическом подходе (см. рисунок 8), вторая фокусируется на сиденье императора, и неосторожное действие Огавы Исина выявляет оскорбительный взгляд на трон императора - профанацию императорской власти, даже жадность (см. рисунок 9).

На рисунке 8, объективом фотографа человеческая фигура размещается в центре кадра и он часто организует свои фотографии так, чтобы на фоне архитектурных композиций присутствовали китайцы, причем не евнухи или чиновники, не успевшие сбежать, а зачастую - обычные граждане и дети. В его фотографической концепции люди на этих изображениях становятся объектом внимания колонизаторов как подданные побежденной династии Цин. Его китайские фотоработы могут служить, с одной стороны, визуальной записью для изучения "устройства, архитектуры и декора" Запретного города и других дворцовых территорий, и, вместе с тем, отражают процесс деконструкции имперской власти Запретного города, захваченного союзниками в 1900 году [15, с.25].

Запретный город, символ китайской культурной гордости, стал местом профанация, так как фотограф не стеснялся снимать каждый предмет в комнате хозяина крупным планом, принижая имперский имидж. Как результат, весь Запретный город был унижен, будучи запечатленным на широко распространенных фотографиях.

Между моментом, когда камера прибыла к воротам Запретного города, и официальным входом в него, эти шаткие фотографии возбуждают глубокий вопрос об отношениях между новой технологией и властью государства. Камера как свидетель упадка суверенитета Цин и как эстетический объект и политический инструмент, постоянная демонстрация колониальной власти победителя, иностранные фотографы через европейские и американские книги и журналы наглядно демонстрировали свое

завоевание Запретного города, таинственного и священного центра императорской власти, подрывая авторитет династии Цин карательными мерами.

Заключение

Фотография проникла в Запретный город в период разрушения центра имперской власти династии Цин. Важная роль в демонстрации этих событий и колониального разграбления принадлежит иностранным фотографам. В широком культурном контексте фотографическая техника зафиксировала этические и моральные проблемы, возникающие при контакте одной цивилизации с другой и, в частности, реакцию китайского общества, переживавшего потрясения. Фотография демонстрирует гегемонию империи в насильственной форме, однако, переводя взгляд обратно на Китай, процесс раскрытия Запретного города через камеры также является процессом исследования китайской модернизации. В контакте династии Цин с иностранными странами фотографическая практика иностранных фотографов в конечном итоге указывает на разрыв и нигилизм, с которыми династия Цин столкнулась в процессе модернизации. Отношения между изображением и реальностью успешно переосмысливаются, поскольку иностранные зрители с изумлением обнаруживают реальные образы далекой империи. Как утверждал Вальтер Беньямин: «Устраняет уникальное присутствие этого места» [\[16, с. 253\]](#). Фотография покорила Китай, а фотография покорила мировую аудиторию.

Библиография

1. Дун Лихуй(перевод). Колдовство,технология,изобразительное искусство: исторический контекст современной фотографии в Китае в 1920-х годах//Журнал культуры моды.-2019.-№2.-С.5. (кит.яз.)
2. Джон Тагг. Средство наблюдения: фотографии как доказательства в праве. //Бремя репрезентации: Эссе о фотографии и истории. Издательство Макмиллан Образование Великобритании,-1988.-С.66-102.(англ. яз.)
3. Джеффри В. Коди и Фрэнсис Терпак. Кисть и затвор: ранняя. фотография в Китае.Издательство Гонконгского университета.Гонконг.-2011.-С.62. С.34.
4. Левинас, Э. Избранное: Трудная свобода / Э. Левинас. — М.: Рос. полит. энцикл.2004. — С. 319–626. (англ. яз.)
5. И Гу. Что в имени? Фотография и переосмысление визуального. Правда в Китае, 1840–1911//Бюллетень искусства. Тома 95.-2013.-№ 1.-С.120. (англ. яз.)
6. Ву Хунг. Зум: история фотографии в Китае.-М.: Китайское национальное издательство искусства фотографии.Пекин,-2018. С.75. С.79. С.81. С.83 С.100. С.106. (англ. яз.)
7. Джордж Олгуд. Китайская война 1860 года: письма и дневник.Издательство Забытые книги. Лодон,-1901,-С.39. (англ. яз.)
8. Роберт Суинхо, Рассказ о северокитайской кампании 1860 года. Издательство Смит, Элдер и компания. Лодон. -2015.-С.352. (англ. яз.)
9. Генри Ноллис. Происшествия в Китайской войне 1860 года, составленные из дневников генерала сэра Хоупа Гранта.-М.: Корпорация Адамант Медиа. Эдинбург,- 1875,-С.120. (англ. яз.)
10. Пол Джонс. Архитектура, Время и культурная политика //Культурная социология. Том 14,-№ 1,-2020,-С. 61–79. (англ. яз.)
11. Мартин Джей и Сумати. Рамасвами Империи видения.Дарем Издательство Университета Дьюка,-2014.-С.283-314. (англ. яз.)
12. Джеймс Л. Хевиа, "Комплекс фотографии: разоблачение Китая эпохи боксеров

- (1900–1901), создание цивилизации" // Империя видения / под ред. Мартина Джея и Сумати Рамасвами. М.: Дарем Издательство Университета Дьюка, -2014.-С.287. (англ. яз.)
13. Генри Сэвидж Лэндор. Китай и союзники. 2 тома. Издательство уильям хайненманн. Нью-Йорк.-1901.С.466. (англ. яз.)
 14. Лян Цзюньцзянь, Су Сяо. Запретный город встречает фотографию: исчезновение духовности в формировании современного политического пространства // Журнал этнического искусства.-2022, -№3,-С.103. (кит. яз.)
 15. Куо Цюцзи. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философических наук на тему: Когда "Кодак" приехал в Китай. Фотография, любители и визуальная современность 1900-1937гг. Рупрехт Карлс Гейдельбергский университет, Гейдельберг,-2019. С.25. (англ. яз.)
 16. Вальтер Беньямин, Произведение искусства в эпоху механического воспроизводства // Освещения, под ред. Ханна Арендт. Книги Шокена. Нью-Йорк. - 1968. С.253.
 17. Сунь Хаодэ. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философических наук на тему: Историческое исследование современной китайской архитектурной фотографии 1844–1990 гг. Университет Цинхуа, Пекин,-С.103. С.106. (кит. яз.)
 18. Огава Иссини и Ян Вэньчжу. Коллекция фотографий, императорского города Пекина времен династии Цин.-М.: Издательство Сюэюаньс.-2009.-С.37, С.84. (кит. яз.)
 19. Томсон, Джон, Малакские проливы, Индокитай и Китай. Нью-Йорк. Харпер и братья. - 1875. (англ. яз.)
 20. А. С. Калинина. Понятие другого и этика в философии э. левинаса // Вестник Челябинского государственного университета.-2020.-№ 5. С. 124–129.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Человек и культура» автор представил свою статью «Запретный город во взгляде - Фотографическая деятельность иностранных фотографов эпохи поздней династии Цин в Китае», в которой проведено исследование этапов продвижения фотографического искусства в Китае. Нужно отметить, что в названии статьи представляется затруднительным для понимания фраза «во взгляде», может быть, автору следует изменить ее на «в поле зрения».

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в XIX веке фотография еще не служила средством опытного познания для самой китайской культуры. Освоение фотографической техники было длительным процессом понимания западной научно-технической парадигмы через непростое переосмысление традиционных национальных представлений. Для иностранных фотографов, практиковавших в Китае, география, культурные традиции и социальная структура страны также были абсолютно непривычными. В их деятельности также предполагалось понимание китайских социальных парадигм доступное их собственному опыту познания.

К сожалению, в статье отсутствует введение, в котором должен быть представлен материал по актуальности, научной новизне исследования, отсутствует информация по

научной обоснованности проблематики. Методологическую базу исследования составил социокультурный и исторический анализ. Эмпирическим материалом выступили отдельные фотографии середины XIX-начала XX веков, на которых запечатлены виды как Китая в целом, так и Запретного города, священного объекта, резиденции китайских императоров. В качестве теоретического обоснования своего исследования, автором применена теория Э. Левинаса, согласно которой в диалектике взаимных отношений китайская династия Цин и иностранный фотограф выступают как "Субъект" и "Другой". Первый полностью подвергается воздействию парадигмы второго, использующего данные огнем власть и дискурс, для насильственного демонтажа парадигмы "субъекта". Как поясняется автором, фотографическая деятельность иностранных фотографов, которую можно рассматривать как разглядывание и порабощение Другого с помощью собственных рациональных парадигм, была продемонстрирована в Запретном городе, центре императорской власти во времена династии Цин. Камеры иностранцев прибыли в Запретный город вместе с воинскими формированиями и документировали триумфы иностранных армий в их колониальных захватнических кампаниях, а также завоевание и унижение Запретного города.

Цель данного исследования заключается в анализе принятия китайской культурой фотографического искусства и роли данного искусства в профанации Запретного города и десакрализации власти императора.

Для достижения цели автор разделил текст статьи на логически обоснованные разделы. В первом разделе «Перед входом в Запретный город: Культурный контекст фотографии в Китае» автор на основе исторического и социокультурного анализа представляет детали появления фотографии в Китае. В силу исторических причин, фотография изначально была принята пассивно в контексте колониализма, а не как сотрудничество. Представители правящей династии Цин предпочитали живопись, рассматривая фотографию как ересь, запретив ее в Закрытом городе.

Во втором разделе «За пределами Запретного города: от взгляда к завоеванию» автором проведено исследование творчества французского фотографа Феличе Беато (1832–1909), который сопровождал британские и французские союзные войска в Гонконге. Находясь на должности военного фотографа, чьей задачей являлось документирование действий союзных войск, Беато также фотографировал в городах Китая множество достопримечательностей и знаковых архитектурных объектов. Однако он еще не был допущен на территорию Запретного города.

Третий раздел «Вход в Запретный город: от завоевания к профанации» посвящен анализу процесса проникновения фотографов в Запретный город и, как следствие, принятия фотографического искусства китайской аристократией и членами императорской семьи. Как отмечает автор, фотографическая технология больше не рассматривалась как сомнительное иностранное изобретение, а как художественное средство. Главным документом, подтверждающим этот факт, является каталог из 60 фотографий, созданных Лян Шитай до 1888 года. Особое внимание автор уделяет политической роли, которую сыграло фотографирование Запретного города китайскими и иностранными фотографами. В связи с тем, что династия Цин вновь потерпела поражение в китайско-японской войне, а западные державы раздробили ее сферу влияния, фотографии имели документальный характер и стали служить демонстрацией власти. Фотографии документировали унижение китайского императора и дворца, и благодаря своей способности запечатлеть реальность стали важным инструментом для обнаружения и раскрытия внутренних пространств Запретного города.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала. Как замечает автор, Запретный город, символ китайской культурной гордости, стал местом профанации, так

как фотограф не стеснялся снимать каждый предмет в комнате хозяина крупным планом, что стало бы разрушительным для имиджа императора. Как результат, весь Запретный город был запечатлен на фотографических негативах и широко распространен, что вызвало его дальнейшее унижение.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение роли фотографии в сохранении уникальной культуры и истории определенного народа представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 20 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике. Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения всех указанных выше недостатков. Кроме того, текст статьи нуждается в корректорской и правке.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Отзыв на «Запретный город в поле зрения - Фотографическая деятельность иностранных фотографов эпохи поздней династии Цин в Китае»

Предмет исследования – запретный город в поле зрения-Фотографическая деятельность иностранных фотографов эпохи династии Цин в Китае.

Методологические основы исследования составили принципы историзма, объективности и системности.

Актуальность исследования очевидна и автор отмечает, что актуальность «данного исследования заключается в изучении того, как фотографическая деятельность иностранных фотографов в период модернизации Китая была вовлечена в процесс колониального господства и формирования значения новой пространственной культуры». Актуальность исследования также определена тем, что в настоящее время возрос интерес к истории и культуре Китая в свете геополитических изменений и развития международного сотрудничества.

Новизна исследования не вызывает сомнений и «заключается в том, что фотографические исследования, рассматривающие Запретный город как визуальный символ и обращающиеся к сакральным пространствам в Китае, относительно мало обсуждались в контексте фотографии. Данная работа раскрывает культурный образ Запретного города в контексте модернизационных преобразований Китая». Это первая работа по данной теме и она может вызвать новый интерес к изучению истории и культуры народа, города, региона и т.д. средствами визуализации.

Стиль работы научный. Структура работы логически выстроена и направлена на

достижение цели исследования и поставленных задач. Во вводной к статье части автор четко и ясно объясняет чем вызван интерес к теме исследования, ее актуальность, новизну, кратко показывает как шло развитие фотографии и его роль и значение в истории и культуре. В статье есть также характеристика состояния империи Цин во второй половине XIX- начале XX в. Основная часть работы состоит из следующих разделов: Перед входом в Запретный город: Культурный контекст фотографии в Китае; За пределами Запретного города: от взгляда к завоеванию; Вход в Запретный город: от завоевания к профанации. В Заключение работы представлены выводы по исследуемой теме. В статье автор привел много интересного материала и провел качественный и глубокий анализ фото иностранцев в Запретном городе. Следует подчеркнуть, что автор очень глубоко и всесторонне знает предмет исследования и что очень важно, пишет доходчиво, понятно и увлекательно. Работа изобилует интересными деталями и снабжена фотографиями.

Библиография работы обширна и разнообразно, насчитывает 20 источников и все они по теме исследования. Библиография статьи также свидетельствует, что автор блестяще разбирается в теме. Оформлена библиография по требованиям журнала. Апелляция к оппонентам проведена на достойном уровне и она проявляется в проделанной автором работе, выводах и в библиографии.

Выводы автора объективны и вытекают из работы, проведенной автором в процессе проведенного исследования. Автор отмечает, что «фотография проникла в Запретный город в период разрушения центра имперской власти династии Цин. Важная роль в демонстрации этих событий и колониального разграбления принадлежит иностранным фотографам. В широком культурном контексте фотографическая техника зафиксировала этические и моральные проблемы, возникающие при контакте одной цивилизации с другой и, в частности, реакцию китайского общества, переживавшего потрясения». Далее он пишет, что «. Фотография демонстрирует гегемонию империи в насильственной форме, однако, переводя взгляд обратно на Китай, процесс раскрытия Запретного города через камеры также является процессом исследования китайской модернизации. В контакте династии Цин с иностранными странами фотографическая практика иностранных фотографов в конечном итоге указывает на разрыв и нигилизм, с которыми династия Цин столкнулась в процессе модернизации. Отношения между изображением и реальностью успешно переосмысливаются, поскольку иностранные зрители с изумлением обнаруживают реальные образы далекой империи». И основной тезис автора о том, что « Фотография покорила Китай, а фотография покорила мировую аудиторию» можно сказать, что универсален.

Статья несомненно вызовет интерес у специалистов историков, культурологов, философов, искусствоведов, социологов, будет интересна студентам, магистрантам и аспирантам. Она также будет интересна широкой читательской аудитории.