

## Настенные изображения как социокультурный визуальный код в историческом аспекте

*Аннотация.* Наскальная живопись представляет собой один из древнейших видов изобразительного искусства, используемый людьми для передачи значимой информации. Ее возникновение предшествовало появлению архитектурных сооружений, таких как стены.

Уже в эпоху верхнего палеолита человек стремился не только к практическому использованию пространства, но и к его освоению через фиксацию, интерпретацию и моделирование. Археологические данные подтверждают, что этот процесс начался примерно в период верхнего палеолита.

Анализ особенностей оформления общественных пространств посредством наскальной живописи представляет ценную информацию для понимания китайской культуры в историческом контексте.

*Ключевые слова:* настенная живопись, общественные пространства, монументальное искусство, граффити, стрит-арт.

Исследование настенной живописи в историческом и культурном контексте позволяет глубже понять художественное восприятие и национальные особенности определенной эпохи.

Настенную живопись можно рассматривать как сложное коммуникативное и языковое явление. Для ее анализа требуется семиотический подход, который был развит такими учеными, как Ю. М. Лотман, Х.-Г. Гадамер и М. М. Бахтин. Они подчеркивали, что произведение искусства функционирует как знаковая система, включающая знаки, символы и коды.

Герменевтический метод позволяет интерпретировать настенную живопись как целостный текст, который объединяет авторское произведение, личность воспринимающего и культурные традиции. Герменевтика рассматривает текст как динамическую систему, где смысл раскрывается через взаимодействие автора, читателя и контекста.

Иконографический анализ, разработанный А. Варбургом, Э. Кассирером и Э. Панофским, акцентирует внимание на исторически обусловленных образно-символических структурах. Этот метод позволяет выявить устойчивые каноны и конвенции, которые определяют содержание и форму настенной живописи.

Таким образом, комплексный подход, включающий семиотический, герменевтический и иконографический анализ, способствует всестороннему изучению настенной живописи как культурного феномена.

Концепция настенной живописи включает создание изображений на вертикальной плоскости, отражающих многообразие окружающего мира с использованием различных цветовых палитр и материалов [1]. Хотя определение не акцентирует внимание на индивидуальных, эмоциональных и духовных аспектах творчества художника, оно точно передает суть этого вида искусства [2]. В рамках данного исследования основное внимание уделяется монументальной живописи. Термин происходит от латинского слова *monumentum*, что означает «хранящий память, напоминающий». Монументальная живопись характеризуется значительными размерами и используется для декорирования стен, потолков, куполов и сводов архитектурных сооружений [4]. Прежде чем исследовать использование настенной живописи в китайской культуре, необходимо определить понятие «искусство» применительно к этому виду творчества. Искусство является ключевым элементом культуры, через который она осознает и интерпретирует себя. Оно играет ключевую роль в трансляции исторических, общественных и творческих идеалов, демонстрируя, как трансформируются культурные обычаи.

Вопрос о сущности искусства стал предметом научного осмысления лишь в XIX–XX вв., хотя интерес к этой теме возник значительно раньше. В античности философы стремились определить

природу искусства, анализируя его функции и критерии оценки. В работе «Основы искусствоведения» китайского исследователя Пэн Цзисяна рассматривается структура человеческой жизни в обществе через призму двух ключевых аспектов: материального и духовного. Для обеспечения этих аспектов функционируют два типа производства: материальное и духовное. Материальное производство предназначено для удовлетворения базовых физических потребностей индивидов и является фундаментом материальной культуры. Оно включает создание и воспроизводство материальных благ, необходимых для жизнедеятельности человека. Духовное производство отвечает за удовлетворение нематериальных, интеллектуальных и эмоциональных потребностей людей. Оно формирует духовную культуру общества, включающую идеологию, религию, науку, философию, литературу, искусство и другие формы духовной деятельности. Художественное производство представляет собой специфическую форму духовного производства, ориентированную на удовлетворение эстетических потребностей человека. Оно включает создание произведений искусства, которые являются значимыми элементами культурного наследия, передаваемого из поколения в поколение [5].

В философском труде Г. В. Плеханова «Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь» присутствует сходная концепция: «По моему мнению, искусство зарождается в момент, когда индивид повторно переживает эмоции и идеи, вызванные окружающей действительностью, и воплощает их в определённой форме. Как правило, это делается с целью обмена этими переживаниями с другими людьми. Искусство следует рассматривать как общественное явление» [6].

Российский ученый-культуролог М. С. Каган рассматривает искусство как форму воплощения и выражения культуры. Искусство выполняет функцию культурного самосознания, выступая в роли зеркала, в котором культура отражает и познает свою сущность. Через искусство культура осмысливает себя и формирует представление о мире [7].

Искусство является одним из способов познания и трансформации окружающего мира, а также средством его оценки и отражения через художественные образы. Наскальная живопись, в частности, представляет собой важный инструмент для фиксации социальной жизни и выражения мыслей, эмоций и мировоззрения древних людей через статичные визуальные образы.

Исторические данные свидетельствуют о том, что искусство письма и создания открытых пространств имеет глубокие корни в китайской культуре. Уже в эпоху династии Хань (206 г. до н. э. — 220 г. н. э.) существовали записи о практике вырезания текстов на камнях, деревянных поверхностях и стенах. Этот подход существенно отличался от западной традиции, которая либо основывалась на научных наблюдениях, либо ограничивалась подражанием природе как материальному объекту.

Традиционные китайские художники не рассматривали природу как объект для копирования, а воспринимали ее как отражение собственного «я» и источник вдохновения. Создание пейзажных картин в Китае представляло собой процесс, позволяющий художникам постигать принципы даосизма. Это объясняет, почему древние китайцы стремились выражать свое восприятие природы и использовать ее как своеобразный «холст» для творчества.

Китайские наскальные рисунки, датируемые периодом неолита, включают изображения, символы и целые сцены охоты, вырезанные и нарисованные первобытными людьми на скальных поверхностях. Эти рисунки выполняли функцию важного инструмента для фиксации и передачи информации, являясь, по сути, первыми иероглифами древних людей.

Наскальные рисунки, обнаруженные в Китае, можно разделить на две группы: южную и северную. Их содержание и художественная стилистика варьируются в зависимости от региона происхождения, климатических условий и экологической среды, в которой проживали древние люди.

Мэн Линьин в статье «Краткий анализ значения и исторической ценности китайского наскального рисунка» отмечает, что основными регионами, где найдены наскальные изображения, являются Юньнань, Гуйчжоу, Сычуань, Цзянсу и Гуанси. Особое внимание привлекают наскальные рисунки Цаньюань в Юньнани, которые считаются самыми ранними и многочисленными. В этом регионе обнаружено около 700–800 изображений, изображающих животных, сцены выпаса скота, магические символы, акробатические выступления, танцы и магические ритуалы [8].

В бассейне реки Цзоцзян в провинции Гуанси обнаружено значительное количество наскальных рисунков. Этот регион признан одним из наиболее богатых и насыщенных локаций для нахождения подобных артефактов.

Тематика рисунков отражает повседневную жизнь и культурные практики древних сообществ. На них изображены сцены войн, ритуальных обрядов, включая жертвоприношения, а также танце-

важные церемонии. Эти изображения, известные как наскальные рисунки Хуашань, представляют собой важный источник информации о древних традициях и мировоззрении.

Наскальные рисунки северных регионов отличаются более узким спектром тем, включающих охоту, воспроизводство и антропоморфные изображения. В северных районах, где проживали кочевые племена, преобладают изображения, связанные с кочевым образом жизни, военными действиями, ритуальными практиками и примитивными символами, такими как следы ног и ладоней.

Как южные, так и северные наскальные изображения демонстрируют богатство содержания и отражают различные аспекты жизни древних обществ. Анализ этих рисунков позволяет лучше понять культурные и социальные процессы того времени.

Китайский наскальный рисунок можно рассматривать как сложное и обобщенное отражение взаимодействия человека с окружающей средой. Эти изображения не только фиксируют конкретные события и явления, но и передают философские и культурные представления древних обществ о мире и своем месте в нём. В Древнем Китае также были распространены настенные росписи на гробницах. В своей статье «Перерождение и конфуцианство в настенных росписях древних китайских гробниц» профессор Ван Сяоян из Юго-Восточного университета Китая пишет: «Настенные росписи в гробницах — это не просто украшение, а система изображений, которая должна была помочь умершему перейти в иной мир. Эти росписи отражали ожидания от загробной жизни и относились к религиозному искусству» [9].

Гробницы Могао, расположенные в Дуньхуане, являются значимым культурным объектом, отражающим художественное наследие древней китайской цивилизации. Они также служат свидетельством культурного взаимодействия и обмена на Великом шелковом пути. Фресковая техника, применяемая в Дуньхуане, основывается на уникальной методологии моделирования и эстетическом восприятии, характерном для восточной культуры. Линии, варьирующиеся от тонких и изящных до структурированных и детализированных, требуют от мастера не только технического мастерства, но и глубокого понимания эстетических принципов. С точки зрения эстетики, китайская живопись традиционно стремится передать духовную глубину мысли через свои выразительные средства: например, очертить форму линиями и описать поведение с помощью форм — это ключевые характеристики китайской живописи и суть китайской теории искусства. Благодаря изображению природы объективных вещей, а также совершенной интеграции внутренней субъективной воли человека и искусства сформировалось яркое сочетание человека и природы.

В конце XIX в. воздействие китайской живописи и теории искусства на представителей различных художественных школ было неоднородным, однако ее влияние на западное искусство стало значительным.

Развитие технологий привело к размыванию границ между китайским и западным искусством, что способствовало формированию нового художественного дискурса. Живопись как уникальное культурное явление объединяет людей через общие эмоциональные переживания, отражая универсальные идеалы и ценности. Она служит важным инструментом для эмоциональной интеграции различных этнических групп.

В магистерской диссертации «Изучение контекста современного китайского общественного настенного искусства на примере живописи в аэропорту Пекина» У Сяохай анализирует возникновение концепции общественного искусства в Китае в конце 1990-х гг. В условиях быстрых социальных и культурных изменений некоторые художники, дизайнеры, теоретики и педагоги сосредоточились на развитии общественного искусства. Они использовали художественные практики, теоретические исследования и рефлексию над культурными концепциями для формирования и изучения этой новой области [10].

Настенная живопись в общественных пространствах современного мира перестала выполнять исключительно религиозные функции. Она стала важным элементом архитектурного искусства, интегрированным в городскую среду. Росписи отражают особенности местности, культурные традиции региона или нации, а также соответствуют эстетическим запросам современной аудитории.

1. Живопись // Большая российская энциклопедия : [сайт]. — URL: [https://old.bigenc.ru/fine\\_art/text/2626211](https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2626211) (дата обращения: 20.05.2023).

2. Забродина Е. В., Абрамова А. В. Живопись как один из видов изобразительного искусства // Молодой ученый. — 2021. — № 46 (388). — С. 50–53.

3. Искусствоведение и его методы в контексте развития общих представлений о научном знании // Искусствoved.ru : [сайт]. — 2018. — URL: <https://iskusstvoed.ru/2018/04/01/iskusstvovedenie-i-ego-metody-v-konte/> (дата обращения: 20.05.2023).

4. Сокольникова Н. М. История изобразительного искусства : учеб. для студ. высш. пед. учеб. заведений : в 2 т. — 2-е изд., стер. — М. : Академия, 2007. — Т. 2. — 208 с.

5. Пэн Ц. Введение в искусство. — 4-е изд. — М. : Искусство, 2015. — 6 с.

6. Плеханов Г. В. Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. — М. : Научное обозрение, 1899. — URL: [http://az.lib.ru/p/plehanow\\_g\\_w/text\\_1899\\_pisma\\_bez\\_adresa.shtml](http://az.lib.ru/p/plehanow_g_w/text_1899_pisma_bez_adresa.shtml) (дата обращения: 20.05.2023).

7. Каган М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения искусства. Части 1–3. — Л. : Искусство, 1972. — 434 с.

8. Мэн Л. Краткий анализ значения предмета китайского наскального рисунка и его исторической ценности // Мир Лантай. — 2013. — № 31. — С. 56–57.

9. Ван С. Перерождение и конфуцианство веры настенных живописей в древних китайских гробницах // Культурное сознание и арт-антропологические исследования : сб. Междунар. симпозиума 2014 г. по китайской арт-антропологии (том 1). — 2014. — С. 178–180.

10. У Сяохай. Знакомство с творческим контекстом современных китайских общественных настенных живописей на примере настенных живописей столичного аэропорта Пекина : магистер. дис. — Центральная академия изобразительных искусств (КНР). — 2003. — 20.05. — С. 11–21.

УДК 125

**В. В. Глущенко**

*магистрант*

*Омский государственный педагогический университет, Россия*

**К. А. Пантафлюк**

*кандидат философских наук, доцент*

*Омский государственный педагогический университет, Россия*

## Восприятие реальности за пределами интерфейса

**Аннотация.** В статье рассматривается интерфейсная теория сознания, объясняющая эволюционную природу восприятия мира, согласно которой наше сознание функционирует как адаптивный «фильтр». Предлагаются перспективы преодоления этих ограничений через синтез мозга и искусственного интеллекта. Также в данном исследовании анализируются идеи самореференции сознания, применительно к Вселенной, мозгу и синергии мозга и искусственного интеллекта. В ходе анализа делается вывод, что для их познания необходима более сложная внешняя система, что познание бесконечно.

**Ключевые слова:** реальность, познание, сознание, Вселенная, восприятие, искусственный интеллект.

В современную эпоху всё быстрее нарастающих научно-технических изменений вопросы о природе восприятия человеком реальности и границах человеческого познания становятся как никогда актуальными. Всё стремительнее, по мнению многих исследователей, например В. Винджа, мы приближаемся к технологической сингулярности: точке, когда некоторые идеи, представленные в данном исследовании, возможно, станут реальностью. Сочетание классических философских позиций (Платона, И. Канта, Дж. Беркли) с новейшими идеями из области квантовой физики, теории относительности и когнитивных наук (Д. Хофман, А. Эйнштейн, Дж. Уиллер) открывает новые перспективы для переосмысления того, как мы воспринимаем мир. XXI в. — время синтеза разных областей знаний: границы между науками стираются, человечество начинает рассматривать картину целиком. Особый интерес вызывает анализ самореференции сознания и окружающей реальности, где взгляды таких мыслителей, как Р. Пенроуз, Д. Хофштадтер, К. Гедель и А. Тьюринг, создают теоретическую почву для экспериментов и технологий. Если раньше дискуссии о «вещи в себе» Канта были уделом теоретиков, то сейчас они напрямую связаны с практическими вызовами. Эксперименты вроде delayed-choice quantum eraser ставят под сомнение классические представления о времени и причинности, что, возможно, приведет к пересмотру самой онтологии реальности. Гипотезы вроде интерфейсной теории Д. Хофмана объясняют, почему мозг оптимизирован для выживания, а не познания