БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЧЕЛОВЕК В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ИЗМЕРЕНИИ

HUMAN IN THE SOCIO-CULTURAL DIMENSION

Издается с февраля 2020 г.
Выходит один раз в полугодие

1–2 **2026**

МИНСК
БГУ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

КОРОЛЬ А. Д. – доктор педагогических наук, профессор; ректор Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: rector@bsu.by

Заместитель главного редактора

МАЦЕВИЧ-ДУХАН И. Я. – доктор философских наук, доцент; заведующий кафедрой культурологии факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: matsevichdukhan@bsu.by

БУРАЧОНОК А. В. – кандидат исторических наук, доцент; декан факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: burachonak@bsu.by

Ответственный секретарь

ФРОЛОВА Н. Ю. – кандидат культурологии, доцент; доцент кафедры коммуникативного дизайна факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь.
E-mail: frolovanu@bsu.by

Арташкина Т. А. Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия.
Бабосов Е. М. Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.
Баженова О. Д. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Будучев В. А. Университет Лотарингии, Мец, Франция.
Важник С. А. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Воронович И. Н. Министерство спорта и туризма Республики Беларусь, Минск, Беларусь.
Гафаров Х. С. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Глейтер Й. Берлинский технический университет, Берлин, Германия.
Джохадзе Г. А. Государственный университет им. Ильи, Тбилиси, Грузия.
Духан И. Н. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Зверева Г. И. Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия.
Котович Т. В. Витебский государственный университет им. П. М. Машерова, Витебск, Беларусь.
Лаврентьев А. Н. Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Москва, Россия.
Локотко А. И. Национальная академия наук Беларуси, Минск, Беларусь.
Мартынов В. Ф. Институт философии Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь.
Павильч А. А. Белорусский государственный экономический университет, Минск, Беларусь.
Печенева Т. А. Академия управления при Президенте Республики Беларусь, Минск, Беларусь.
Прохоренко О. Г. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Свидерская М. И. Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва, Россия.
Симян Т. С. Ереванский государственный университет, Ереван, Армения.
Снапковская С. В. Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь.
Сухоцкая Т. Ф. Белорусский государственный университет культуры и искусств, Минск, Беларусь.
Филипп К. Я. Штутгартский университет, Штутгарт, Германия.

EDITORIAL BOARD

Editor-in-chief

KAROL A. D., doctor of science (pedagogy), full professor; rector of the Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: rector@bsu.by

Deputy editor-in-chief

MATSEVICH-DUKHAN I. Ja., doctor of science (philosophy), docent; head of the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: matsevichdukhan@bsu.by

BURACHONAK A. V., PhD (history), docent; dean of the faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: burachonak@bsu.by

Executive secretary

FROLOVA N. U., PhD (cultural studies), docent; associate professor at the department of communication design, faculty of social and cultural communications, Belarusian State University, Minsk, Belarus.
E-mail: frolovanu@bsu.by

Artashkina T. A. Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia.
Babosov E. M. National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus.
Bazhenova O. D. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Buduchev V. A. Université de Lorraine, Metz, France.
Dukhan I. N. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Gafarov H. S. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Gleiter J. Berlin Technical University, Berlin, Germany.
Jokhadze G. A. Ilia State University, Tbilisi, Georgia.
Kotovich T. V. Vitebsk State University named after P. M. Masherov, Viciebsk, Belarus.
Lavrentiev A. N. Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts, Moscow, Russia.
Lokotko A. I. National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus.
Martynov V. F. Institute of Philosophy of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus.
Pavilch A. A. Belarusian State Economic University, Minsk, Belarus.
Pechenyova T. A. Academy of Public Administration under the President of the Republic of Belarus, Minsk, Belarus.
Philip K. Ya. University of Stuttgart, Stuttgart, Germany.
Prakharenko A. G. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Sviderskaya M. I. Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia.
Simyan T. S. Yerevan State University, Yerevan, Armenia.
Snapkovskaya S. V. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Sukhotskaya T. F. Belarusian State University of Culture and Arts, Minsk, Belarus.
Vazhnik S. A. Belarusian State University, Minsk, Belarus.
Voronovich I. N. Sports and Tourism Ministry of the Republic of Belarus, Minsk, Belarus.
Zvereva G. I. Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia.

Искусство и средовое видение

Art and environmental vision

УДК 130.2, 7.01, 711

К ГЕНЕАЛОГИИ СРЕДОВОГО ВИДЕНИЯ

И. Н. ДУХАН[1)]

[1)]*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь*

Аннотация. Исследуются генезис и логика средового видения. Рассматриваются современные критические концепции средового подхода, его связь с феноменологией жизненного мира, развитие средового видения в женском мире культуры модернизма, взаимодействие среды и ансамбля. Раскрывается логика рубрики «Искусство и средовое видение».

Ключевые слова: средовой подход; средовое видение; ансамбль; среда; жизненный мир; Lebenswelt; хиазм; мировая плоть.

TO THE GENEALOGY OF ENVIRONMENTAL VISION

I. N. DUKHAN[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

Abstract. The genesis and logic of the environmental vision are investigated. Modern critical concepts of the environmental approach, its connection with the phenomenology of the world of life, the development of the medium vision in the

Образец цитирования:
Духан ИН. К генеалогии средового видения. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:4–11.
EDN: CAIZYS

For citation:
Dukhan IN. To the genealogy of environmental vision. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:4–11. Russian.
EDN: CAIZYS

Автор:
Игорь Николаевич Духан – доктор философских наук, кандидат архитектуры; заведующий кафедрой искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Igor N. Dukhan, doctor of science (philosophy), PhD (architecture); head of the department of arts and environmental design, faculty of social and cultural communications.
igdukhan@gmail.com

women's world of modernism culture, the interaction of environment and ensemble are considered. The logic of «Art and environmental vision» is revealed.

Keywords: environmental approach; environmental vision; ensemble; environment; lifeworld; Lebenswelt; chiasm; world flesh.

Введение

В отечественной теории и практике отсчет истории средового подхода (средового видения) принято начинать с 1970–80-х гг. Именно тогда в специфическом советском контексте сформировалась логика «незаметной архитектуры», тесно связанная с миром легкого человеческого существования и противопоставленная риторике триумфальных ансамблей социализма. В этой зыбкой среде, где вещественные, субстанциональные свойства архитектуры таяли, растворялись в обиходе, А. Г. Раппапорт, В. Л. Глазычев, О. И. Генисаретский, А. В. Боков и другие теоретики «средового подхода» [1] раскрыли удивительные закономерности человекообразного конструкта повседневности, отображающего многоликие образы и стили жизни [2, с. 38–39] в противовес тотальному пафосу модернистского архитектурного переустройства и абстрактным законам композиции архитектуры. И хотя средовой подход в советское время сложился именно в контексте советского быта с его пространственной скованностью персонального бытия и противопоставлением приватного официальному, его общность с аналогичными тенденциями анти- и постмодернизма в мировом дизайне и архитектуре была сразу отмечена исследователями, в частности Г. Г. Курьеровой в серии работ, которую она посвятила новому итальянскому образу дизайна среды (*disegno dell'ambiente*) [3].

Примечательно, что рождение средового движения состоялось в рамках художественной теории. Она вдохнула жизнь в архитектурно-художественную практику и стимулировала ее поворот, как было во времена И. И. Винкельмана и формирования неоклассики. Современное средоформирование также переживает кризис оснований. Гигантские высокотехнологичные полисы, созданные в последние десятилетия в крупнейших городах (Шанхай и другие китайские центры урбанизации), предлагают системы тотального комфорта, из-за чего стремительно утрачивают связь с человеческими ценностями среды близкодействия. Именно поэтому средовой подход вновь обретает актуальность, однако требует появления нового вектора теории и переосмысления в кардинально изменившихся контекстах архитектуры и дизайна, которые уже перешагнули через собственный «пост».

Среда и архитектура: А. Г. Раппапорт о границах средового подхода

В статье «Среда и архитектура» выдающийся архитектурный мыслитель А. Г. Раппапорт подвел итог средовым поискам своего поколения: «В ситуации кризиса, охватившего архитектуру, всякого рода новые подходы к архитектуре кажутся всего лишь средством спасения ее от упадка. Лишь позднее становится видно, что лечение не всегда впрок, а неумелое и неуместное порой даже способно ухудшить ее состояние. Архитектуру пользовали многими подходами: научным, художественным, градостроительным, системно-методологическим, экологическим, наконец, "средовым"»[1] [4, с. 157].

Исследователь А. Г. Раппапорт уточняет различие между западным и советским средовыми подходами. В западной теории архитектуры средовой подход сближался с экологическим видением в широком смысле, раскрываемом также в социологии и психологии. Средовой подход получил многообразные проектные выходы, прежде всего в проектной методологии К. Линча. В советское время в рамках средового подхода противопоставлялись коллективистские идеалы архитектуры, взращенной на типологии и функционализме в административно-командной системе, образам человеческого существования и экзистенциально-индивидуализированной среды.

Критика А. Г. Раппапорта подвела определенный итог первому, спонтанно-эвристическому и социокультурному этапу развития отечественного средового подхода [5]. Вместе с тем в западной теории и практике «средовизма», не имевшей такой эмоционально-социальной окраски, развитие средового видения оставалось постепенным и насыщенным интересными эпизодами. Например, вышел цикл работ об экзистенциальной связи телесного и визуального опыта и архитектуры, о роли руки и «кожного зрения» в становлении архитектурного пространства, что является с трудом рационализируемым фактором [6–8].

Среда и классический ансамбль: истоки средового видения

На зеленых лугах Северной Ирландии, в графстве Даун, на пологой возвышенности, словно взирая на окрестности с аристократическим спокойствием, стоит замок Уорд, сооруженный в 1760-х годах. Один из его фасадов представляет собой строгую классицистическую композицию в духе дублинского сдержанного стиля У. Чемберса. Фасад решен в формах ионического палладианского портика, поддерживающего

[1]Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением языковых особенностей оригинала.

строгий фронтон. Бельэтаж акцентирован высокими окнами, завершенными сандриками. Так, главный фасад представляет собой пропорциональную палладианскую композицию.

Если главный фасад оформлен в духе времени, то симметричный ему парковый фасад должен вызывать чувство изумления. Он создан в формах неоготики с замысловато изогнутыми мавританскими арочными мотивами. Здесь начинается история архитектурного парадокса замка Уорд.

У основателя замка Б. Уорда и его жены леди Анны (урожденной Блай) вкусы расходились самым решительным образом, так как каждый из них видел будущее жилище совершенно различно, почти непримиримо. Мистер Уорд, близкий к государству человек, получивший в 1770 г. баронский титул и в 1781 г. – виконтский, был всецело предан суховатой, но благородной ясности палладианцев, той величественной правильности, что так идет влиятельным особам. Леди Анна, напротив, была безоглядно пленена романтическими образами готики. Как писала их современница, «Мистер Уорд строит прекрасный дом, но окружающий пейзаж настолько прекрасен, что жаль, что его не обустроили с умом. Ему нужен вкус, а леди Анна настолько причудлива, что я сомневаюсь в ее здравом суждении. Если они не будут слишком усердствовать, то не смогут испортить это место, так как оно обладает всеми желаемыми природными преимуществами»[2] [9, p. 18]. В итоге был достигнут компромисс. Мистер Уорд настоял на своих принципах в оформлении основного фасада, а леди Анна – на своих пристрастиях в оформлении другой стороны дворца, выходящей на залив. Внутри было принято такое же соглашение о разделении, так что комнаты на первом этаже причудливо разделены между двумя стилями оформления.

Характеристика, данная леди Анне, соответствует образу женского видения в социокультурном дискурсе Великобритании XVIII в. Женский вкус ассоциировался с чем-то хаотическим, восточным, готическим, недостаточно серьезным. Об этом свидетельствует история, опубликованная в газете *The Spectator* 12 апреля 1711 г. и напоминающая эпизод с замком Уорд. В ней рассказывалось о сложностях супружеской жизни, пережитых Д. Энвилом, богатым торговцем скобяными изделиями, женившимся на М. Оддли, небогатой, но изысканно воспитанной леди. Цель брака со стороны супруга была в том, чтобы «его потомки получили примесь хорошей крови в свои вены»[3]. Леди Оддли немедленно приняла меры по изменению стиля ведения дома, наняла лакеев, облаченных в кружевные одеяния, и импозантную экономку-француженку. Затем супруга приступила к изменению убранства дома. Она украсила каждый камин зеркалами и разместила в каждом уголке коллекцию китайских изделий, и сам хозяин вынужден был теперь ходить по дому с величайшей осторожностью и осмотрительностью, опасаясь повредить что-либо из этих хрупких аксессуаров [10].

Отношение к готическому или китайскому интерьеру как свободной декорации, маскараду ярко передает воображаемое путешествие середины XVIII в. по хаосу: «Вы интересуетесь пространством, украшенным китайскими вазами и урнами. Там обитает знаменитая женщина-виртуоз Харрит Бриттл, воззрения которой были решающими на всех аукционах, где она призывала оценить подлинную значимость фарфора. Она приобретала его по неимоверным ценам, вызывая зависть женщин-знатоков фарфора. <…> Их должны были разместить в верхней части небольшой скалы – храма китайской архитектуры, в котором ни правильность, ни пропорции, ни подлинная красота не играли роли; и они были тщательно упакованы в различные ящички. Но так случилось, что грубый извозчик неумело перевернул свою повозку, и все было разбито до мелких кусочков. Воображение несчастной леди не смогло пережить столь необратимую потерю, и ее родственники, чтобы успокоить ее чувства, приобрели урны из фешенебельных магазинов Челси, которыми украсили ее комнату, и которые, как она была уверена, являются подлинными» [10, p. 59].

Этот иронический фрагмент, написанный в 1753 г., отражает широко распространенную концепцию интеллектуалов XVIII в., представленную в эстетических взглядах философа и политика графа Э. Шефтсбери. Мужчина, по его убеждению, являлся безусловным властителем в царстве культуры, поскольку его активная общественная природа, словно хорошо настроенный инструмент, позволяла ему извлекать истинные, всеобщие суждения о прекрасном. У женщины же любые эстетические суждения были эгоистичны и субъективны, поскольку она находилась вне общественной сферы. По мнению Э. Шефтсбери, женщина не могла формулировать эстетические суждения, которые были бы общезначимы и не принадлежали бы лишь сфере ее субъективности. Женщина, в силу отсутствия образования, не способна была к различению культурных тенденций, философским или историческим суждениям о вещах. Соответственно, женщины были ограничены сферой моды, что в понимании графа Э. Шефтсбери несло выраженно негативный смысл. Ориентация женщин высшего общества на собирание большого количества курьезных предметов, в том числе готических или восточных, оценивалась как определенная неразборчивость в культурном потреблении. Леди высшего общества признавалась способной лишь к потреблению (*consumption*), но не к коллекционированию (*collecting*), поскольку последнее требовало тонкого вкуса и серьезных познаний. Женщина в XVIII в. была исключена из «империи

[2]Здесь и далее перевод наш. – *И. Д.*
[3]The Spectator. 1711. 12 April (No. 37). P. 69.

вкуса» [10, p. 57]. Однако, вследствие этого исключения, в женской культуре сформировались новые тенденции со значительно более сложной чувственностью, склонностью к курьезному, парадоксальному, маргинальному.

В интерьере замка Уорд выделяют две части: мужскую неоклассическую и женскую готико-восточную. Это контраст серьезного, монументального, отражающего общественно-политические воззрения «мужского ансамбля», и уютного, причудливого, слегка хаотичного «женского мира» с многообразием готических и восточных форм, предметами куртуазной роскоши. В нем представлен переход от классической ясности ансамбля к причудливой вязи среды с ее теплотой и непосредственностью человеческого присутствия. То, что в парадигматике культуры представлялось несовместимым, органично сплелось в интерьере.

Хаотический «дамский интерьер» представляет собой средовой ассамбляж, исполненный причудливых редкостей (*raritates*) и любопытных курьезов (*curiositas*). От неоклассического ансамбля он отличается именно живым началом, которое дано взгляду не одномоментно и в нормативной целостности, а длится во времени медленного, почти дрейфующего рассматривания [11]. Сущность средового ассамбляжа в том, что он длится, как все живое, поскольку наполнен переживанием вещей, а не предстает стабильной конфигурацией. К нему применимо понятие времени как длительности А. Бергсона и ретенциальная схема «отбрасываний будущего в настоящее и прошлое» Э. Гуссерля.

В отличие от живой длительности среды, ансамбль воспринимается симультанно, в единстве акта схватывания и композиционной целостности. Этот образ телеологии целостности описан основоположником рационалистического метода Р. Декартом, в философских медитациях которого выразительно прозвучала апология ансамблевой ясности, основывающейся на прямой линии и прямом угле. Схема города, предложенная Р. Декартом как коррелят «правильного метода», предполагает ясность и иерархическую упорядоченность. Многообразие исторических наслоений только мешает восприятию ясного замысла: «Творение, составленное из многих частей и сделанное руками многих мастеров, не столь совершенно, как творение, над которым трудился один человек. Так, мы видим, что здания, задуманные и исполненные одним архитектором, обыкновенно красивее и лучше устроены, чем те, в переделке которых принимали участие многие, пользуясь старыми стенами, построенными для других целей. Точно так же старинные города, разрастаясь с течением времени из небольших посадов и становясь большими городами, обычно столь плохо распланированы по сравнению с городами-крепостями, построенными на равнине по замыслу одного инженера, что, хотя, рассматривая эти здания по отдельности, нередко находишь в них никак не меньше искусства, нежели в зданиях крепостей, однако при виде того, как они расположены – здесь маленькое здание, там большое – и как улицы от них становятся искривленными и неравными по длине, можно подумать, что это скорее дело случая, чем разумной воли людей» [12, с. 254].

Мышление Р. Декарта является ансамблевым. Нетрудно заметить, что урбанистическим идеалом ученого выступали города с ясной прямоугольной планировкой, хорошо известные по спроектированным С. де Вобаном (1633–1707) крепостям. Их простая и четкая структура считывается сразу. И, напротив, раздражает Р. Декарта естественное, живое «петляние» трасс, которые в исторических городах проложены по водоразделам дождевых вод (позднее картезианец Ле Корбюзье назовет их «дорогой ослов») [13].

Исследователь Р. Декарт неоднократно утверждал, что прямолинейное движение является идеальным, прямая линия представляет собой естественный идеал. Интересно то, как философ сводит круговращение к ней: «…хотя при движении тела его путь чаще всего представляется в виде кривой линии и хотя невозможно произвести, как уже было сказано, ни одного движения, которое не было бы так или иначе круговым, тем не менее каждая из частиц тела в отдельности всегда стремится продолжать его по прямой линии. И таким образом их действие, т. е. то, как они склонны двигаться, отличается от их движения. Например, если заставить колесо вращаться вокруг своей оси, то, хотя все его части будут двигаться по кругу, так как, будучи соединенными друг с другом, они не могут перемещаться иначе, склонны они передвигаться не по кругу, а по прямой. Это ясно видно, если какая-нибудь из частей случайно отрывается от других. Как только она окажется на свободе, она прекращает свое круговое движение и движется по прямой линии» [14, с. 203].

Таковы пролегомены классического архитектурно-дизайнерского ансамбля. Он основан на рациональном конструкте, во многом абстрактном и внеэкзистенциальном, и демонстрирует силу рационального метода. Впрочем, и классический ансамбль не чужд живой длительности, раскрывающей его из кокона рационального пространства. Этот модус развертывания ансамбля в переживаемую длительность проявляет себя в прогулке [15].

Прогулка и дрейфующий взгляд: к феноменологии средового видения

Прогулка является выражением перцептивной свободы, разворачивающей ансамбль в длительность переживания, и таким образом «пересадочной станцией» от ансамбля к среде. Дрейфующий взгляд прогулки, ощупывающий среду, схватывает ансамбль как среду в ее целостности [11]. Как показал

Ж. Делёз, подобный прогулке образ в движении структурируется «привилегированными моментами»: «Эйзенштейн вытягивал из движений или процессов кризисные моменты определенного рода, их-то он и превращал в предмет кино par excellence» [16, с. 46]. Собственно, в движении происходит кристаллизация форм: «С точки зрения древних, движение отсылает к интеллигибельным элементам, к Формам или Идеям, что сами по себе являются вечными и неподвижными. Само собой разумеется, чтобы восстановить движение, мы схватываем эти формы с точностью до их актуализации в материи как потоке <…> движение только и делает, что выражает некую диалектику форм <…> понятое таким образом движение является упорядоченным переходом от одной формы к другой, то есть порядком поз или привилегированных моментов, как в танце» [16, с. 46]. Именно эти «привилегированные моменты» создают ансамблевые перспективы в танце движения.

Архитектурный танец, воплощением которого является прогулка, представляет собой путь к кристаллизации форм, к ансамблевым произведениям, которые выступают уже не гипостазированными объектами, а эпицентрами бифуркации, узлами концентрации ансамблей в непрерывной процессуальности среды. Иными словами, архитектурное пространство раскрывается в своей полноте в танце средового движения, которое, сгущаясь, концентрируясь, отливается в архитектурные ансамбли. Поэтому выстраивание посредством системы точки созерцания (*point de vue*) архитектурных мизансцен (фокусов кристаллизации формы, вспыхивающей в самом потоке движения) и является подлинным нервом творчества создателей ансамблей. Таким образом, жанр архитектурной прогулки выстраивает особенную драматургию и обеспечивает взаимоперетекание ансамбля и среды, их диалектику.

Архитектура является спектаклем становления, разыгрывающимся в шаге. Архитектурная прогулка вдохновляет на мышление особого рода, такое, в котором мысль не предшествует движению, а словно бы рождается в самом его ритме, в шаге, удерживается не в статичном модусе созерцания, а в экстазах возбуждения и удивления [5]. Жанр прогулки сопротивляется догматичности. Для учений перипатетической школы, суть которых состояла в пробуждении к философии в процессе движения по перипатосу (крытой галерее) в гимнасии Ликея, движение корреспондировало мышлению как открытому и длящемуся исследованию. Прогулка побуждает к осмыслению, акты тела стимулируют мысль. Данный жанр интеллектуального и художественного постижения, разумеется, не ограничивается античным прецедентом, жанр прогулки мы обнаруживаем в эпизодах истории искусства, где творчество оказывается сопряженным с движением. Как замечал Епифаний Премудрый в послании игумену тверского Спасо-Афанасьева монастыря Кириллу, великий иконописец Феофан Грек писал свои фрески в движении: «Сия ж вся егда назнаменующу ему или пишущу, никогда ж нигдеж на образцы видяще его когда взирающа, якож нецыи наши творят иконописцы, иже недоумения наполнишася присно приницающе, очима мещуще семо и овамо, не толма образующе шарми, елико нудяхуся на образ часто взирающе; но мняшеся яко иному пишущу рукама убо изобразуя писаше, ногама ж бес покоя стояше, языком ж беседуя с приходящими глаголаше, а умом дальная и разумная обгадываше; чювственныма бо очима разумныма разумную видяше» [17, с. 113]. Эта поразительная манера письма в движении («ногама ж бес покоя стояше») вступала в органичную связь с дерзостью мысли мастера, отвергавшего прямое следование образцам («никогда ж нигдеж на образцы… взирающа»), и с его волей к прозрению образа, к усмотрению сущности («чювственныма бо очима разумныма разумную видяше»). Подобно древним перипатетикам, Феофан пребывал в состоянии динамики мысли («языком ж беседуя…»). Образ рождался в контрапункте письма-движения.

Прогулка, т. е. видение в движении, как бы вновь открывала архитектурные ансамбли в их «пробуждении» и становлении, в сопряжении пространства и динамики тела, взгляда и мысли. Ближе всего к поэтике архитектурной прогулки находится искусство фланирования, которое привнесло в восприятие городской среды совершенно новый опыт спонтанного погружения в ансамбли Парижа и Берлина, пробуждения и изумления, обращенного уже не к монументальному и исключительному, а к потоку повседневного: «Эти авторы-фланеры, одновременно выражая и демонстрируя фланерскую атмосферу, подходят к реалиям своего времени совершенно открыто, рассматривая образы, которые они видят на улицах, с обновленным чувством изумления, взирая на окружающую обстановку и открытые перед ними книги, как будто впервые, читая реальность как серию текстов, изображений, которые требуют подходить к ним и ценить их с заботой и уважением. Эти писатели-пешеходы входят в публичную сферу, чтобы читать тексты современности в рамках континуума своих прогулок, в калейдоскопической непрерывности, предстающей на каждом уличном углу» [15, p. 4]. Искусство фланирования принесло стремление к всматриванию, удивлению и наслаждению повседневными формами города: «Всеми своими чувствами и всем своим разумом эти фланеры отдаются спектаклю новой реальности, рождающемуся перед ними в раскрывающемся пространстве современности» [15, p. 7].

Сюжет архитектурной прогулки помогает прояснить не противоположность, а взаимодополняемость ансамблевого и средового подходов. Переход от доминирования ансамбля к погруженности

в среду в ее движении и спонтанности коррелирует с поворотом видения в мышлении XX в. от феноменологической интенциональной сконцентрированности на переживании к ориентированности на жизненный мир. Феноменологическая аналитика находилась у оснований средового подхода, на нее опирался родоначальник экзистенциально-средового подхода К. Норберг-Шульц [18]. Если для раннего феноменологического проекта Э. Гуссерля был существенен поворот «назад к вещам» и трансцендентальный сдвиг от контекстов к интенциональному предмету, то в 1920–30-х гг. основоположник феноменологии уже двигался от своего первоначального строгого замысла к миру хиазматически переплетенных между собой вещей, жизненному миру (*Lebenswelt*) – среде со сменой контекстов восприятия. Характеризуя его, Э. Гуссерль отмечал отличие жизненного мира от идеализированной природы непосредственной связью с людьми [19, с. 76]. Жизненный мир рождается из бесконечности и неизвестности и структурируется только тогда, когда оказывается в человеческой среде. Жизненный мир как бы концентрируется вокруг нас и в то же время «этот действительно созерцаемый, действительно познаваемый и уже познанный в опыте мир, в котором практически разыгрывается вся наша жизнь, остается как он есть, неизменным в его собственной существенной структуре, в его собственном конкретном каузальном стиле, что бы мы ни делали с помощью искусства или без такового» [19, с. 76]. Значение гуссерлевской концепции жизненного мира в направлении феноменологии средового видения все еще предстоит осмыслить, особенно в контексте опубликованной в 1989 г. коллекции относящихся к жизненному миру записей философа и их фрагментов [20].

Поздний гуссерлевский проект жизненного мира подхватил и раскрыл по-новому выдающийся представитель средового видения в феноменологии М. Мерло-Понти, стремясь наметить контуры плоти мира – среды, в которой сопрягаются видимое и невидимое, достигается уникальный сплав телесно-визуального и мысленно-воображаемого. Уже в раннем издании «Феноменология восприятия» М. Мерло-Понти писал о сложности телесно-визуального феноменального мира. Позднее, на лекциях 1959–1961 гг. в Коллеже де Франс и в незавершенной книге «Видимое и невидимое», ученый сформулировал новый образ феноменологии, в котором видимый и невидимый контексты сплетаются в хиазм, плоть мира, в которую органически вплетено человеческое присутствие. Во французском феноменологическом движении М. Мерло-Понти наиболее глубоко переосмыслил гуссерлевскую концепцию жизненного мира. Хотя Э. Гуссерль и ввел телесный опыт в понятие жизненного мира, именно М. Мерло-Понти разработал диалектику «феноменального поля» как сплетение трансцендентальной позиции субъекта, телесно-визуального опыта, раскрывающегося во временности предметной среды [21].

Сегодня основания средового подхода требуют переосмысления. Конфликт среды и архитектуры, выразительно описанный А. Г. Раппапортом, имеет скорее не идеологический, а визуально-перцептивный характер. Архитектура и среда представляют собой две существенно разные визуально-перцептивные логики, объединенные целостностью мира. В единстве окружающего нас мира, которое М. Мерло-Понти точно характеризовал как «мир и я находимся друг в друге, и ни percipere, ни percipi не обладают первенством, но между ними имеется одновременность или даже запаздывание» [22, p. 162], можно выделить как пребывание внутри, так и созерцание и конструирование форм по отдельности, что является основанием средовой и архитектонической визуально-перцептивных тактик: «…либо я не размышляю, живу в вещах и смутно воспринимаю пространство то как среду для этих вещей, то как их общий атрибут, либо же я размышляю, мысленно представляю пространство в его собственном истоке, действительно осмысливаю отношения, которые подпадают под это слово, и понимаю тогда, что эти отношения существуют только благодаря субъекту, который их описывает и несет в себе, и тогда я перехожу от опространственного пространства к пространству, творящему пространство» (в оригинале тонкая игра смыслов и созвучий слов – от *l'espace spatialisé* к *l'espace spatialisant*, – вызывающая ассоциацию с соссюровским определением означаемого и означающего) [23, с. 313].

Среда дана нам не как панорама, а как непрерывное движение сквозь тело и вместе с телом. Я живу в вещах, и это не метафора: мое тело становится местом встречи, областью, где пространство пульсирует, сжимается и перестраивается. Формы среды не фиксированы, они модифицируются в такт моему шагу, моему дыханию, моему смещению. Поэтому отношение к пространственным объектам всегда является отношением в процессе, ускользающим от завершенности.

Изменчивость является фундаментальным качеством среды в ее перцептивной свободе, что представляет собой спектакль нестабильности [24]. Внешний пространственный мир то наплывает на нас, то отступает, выстраивая все новые объемно-пространственные композиции. Мы не рассматриваем мир, мы в нем растворяемся или от него отталкиваемся. Именно в тесноте города и толпы среда становится плотью, проникает в наше тело, и мы уже не можем отстраниться и отнестись к ней перспективно-визуально. Городская теснота стохастична, она рождается из случайных траекторий, из пересечений, которые никто не планировал. В хиазме среды и возникает то, что можно назвать средовым видением, особенным телесно обусловленным зрением изнутри самого процесса.

Заключение

Теоретики искусства, архитектуры и дизайна подхватили идеи экзистенциально-феноменологического движения в конструировании среды как жизненного мира. Многие исследователи, в том числе К. Норберг-Шульц, Г. Хертцбергер, Ю. Палласмаа, продолжили концепции М. Мерло-Понти, М. Хайдеггера, Э. Монтегю в области пространственного формирования города, архитектуры и дизайна. Философия средового видения в искусстве и архитектуре является развивающимся актуальным проектом, у истоков которого находятся новые открытия и идеи художественной теории.

Сегодня для развития искусства и архитектуры вновь требуются импульс, свежий воздух в сложившейся ситуации поглощения художественной среды мощью новейших технологий. Насущной проблемой становится конструирование живых моделей средового видения, которые содействовали бы преодолению кризиса высокотехнологической урбанистики и потере смыслов среды.

В этой перспективе современных исследований средового видения и средового ассамбляжа написаны статьи настоящей коллекции. Их объединяет стремление рассмотреть и переосмыслить образ среды в контексте истории искусства и культуры, в его сложности, контекстуальной соотнесенности, длительности. В фундаментальном исследовании доктора искусствоведения Н. В. Сиповской, которая является известным историком искусства отечественного и европейского Нового времени, на обширном историко-архивном материале раскрыта логика, поэтика и символика одного из самых характерных для барокко, рококо и эпохи Просвещения настольных средовых ассамбляжей сюрту де табль (*surtout de table*). В работе известного исследователя искусства Беларуси доктора искусствоведения О. Д. Баженовой анализируется средовой аспект формирования архитектуры виленского барокко – одного из самых интересных и сложных явлений городской среды Восточной и Центральной Европы XVIII в. В публикации молодого белорусского исследователя средовых контекстов усадебной культуры Е. В. Моховой продемонстрирована продуктивность средовой методологии в анализе усадебных комплексов XVIII – начала XX вв. в контекстах, детерминированных сложным историко-культурным ландшафтом региона. Работа историка искусства, художника А. Л. Селицкого, хотя и не относится прямо к средовой оптике, является ее непосредственной предпосылкой, систематизирующей культурные смыслы ландшафта.

Средовой подход, который является одним из ярких и симптоматических эпизодов теории и практики последних десятилетий XX в., сегодня уступил место иным художественно-теоретическим тенденциям на авансцене художественной теории. Уместно вспомнить конструкт современного у Дж. Агамбена, который начинает эссе с тезиса Р. Барта: «Современное – это несвоевременное» (*le contemporain est l'inactuel*), восходящего, в свою очередь, к книге «Несвоевременные размышления» Ф. Ницше [25, с. 45]. Несвоевременность, которую вслед за Дж. Агамбеном и Ф. Ницше мы могли бы назвать признаком глубинной принадлежности своему времени, несвоевременность средового подхода, отодвинутого на второй план художественно-теоретического сознания, при ближайшем рассмотрении оказывается вовсе не упразднением его, а, напротив, тем парадоксальным условием, которое позволяет средовому подходу возвратиться в иной, еще не проявленной полностью ипостаси. Сегодня средовой подход, понимаемый как архитектурно-художественная оптика, обретает новый вид. Его можно определить как средовое видение, которое вводит вещественную и смысловую предметность искусства в новый глобальный сохраняющий культуру горизонт, благодаря которому окружающий нас художественно-пространственный мир не распадается на фрагменты, а собирает себя в нечто целостное, зримое и осязаемое.

Библиографические ссылки

1. Высоковский АА, Каганов ГЗ, редакторы. *Городская среда: проблемы существования.* Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства; 1990. 192 с.
2. Генисаретский ОИ. Образ жизни – образ среды. *Декоративное искусство СССР.* 1984;9:38–40.
3. Курьерова ГГ. *Итальянская модель дизайна: проектно-поисковые концепции второй половины XX века.* Москва: Всероссийский научно-исследовательский институт технической эстетики; 1993. 152, [2] с.
4. Раппапорт АГ. Среда и архитектура. В: Высоковский АА, Каганов ГЗ, редакторы. *Городская среда: проблемы существования.* Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства; 1990. с. 157–178.
5. Духан ИН. «Ослепление пространством», архитектура, среда. К философии архитектуры Александра Раппапорта. *Вопросы философии.* 2026;2:17–29.
6. Pallasmaa J. *The eyes of the skin. Architecture and the senses.* London: Academy Editions; 1996. 128 p.
7. Pallasmaa J. *The thinking hand.* Chichester: Wiley & Sons Publishers; 2009. 160 p.
8. Pallasmaa J. *The embodied image.* Chichester: Wiley & Sons Publishers; 2011. 151 p.
9. Dixon HU. *An introduction to Ulster architecture*. Belfast: Ulster Architectural Heritage Society; 1975. 93 p.
10. Porter D. *The Chinese taste in eighteenth-century England.* Cambridge: Cambridge University Press; 2010. 242 p.

11. Духан ИН, Старусева-Першеева АД. Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду. *ПРАΞНМА. Проблемы визуальной семиотики.* 2022;3:9–38.
12. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках. В: Соколов ВВ, составитель и редактор. *Сочинения. Том 1.* Москва: Мысль; 1989. с. 250–296.
13. Ле Корбюзье. *Планировка города*. Горный СМ, переводчик. Москва: Огиз – Изогиз; 1933. XVI, 207 с.
14. Декарт Р. Мир, или Трактат о свете. В: Соколов ВВ, составитель и редактор. *Сочинения. Том 1.* Москва: Мысль; 1989. с. 179–249.
15. Gleber A. *The art of taking a walk. Flanerie, literature, and film in Weimar culture*. Princeton: Princeton University Press; 1999. 286 p.
16. Делёз Ж. *Кино.* Скуратов Б, переводчик. Москва: Ad Marginem; 2004. 642 с.
17. Лазарев ВН. *Феофан Грек и его школа.* Москва: Искусство; 1961. 132, [121] с.
18. Norberg-Schulz Ch. *Existence, space and architecture.* London: Studio Vista; 1971. 128 p.
19. Гуссерль Э. *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология.* Скляднев ДВ, переводчик. Санкт-Петербург: Владимир Даль; 2004. 396 с.
20. Husserl E. *Aufsätze und Vorträge (1922–1937).* Dordrecht: Kluwer Academic Publishers; 1989. 333 S.
21. Духан ИН. Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого. В: Мотрошилова НВ, Васильев ВВ, Голова ОВ, Громов МН, Длугач ТБ, редакторы. *Историко-философский ежегодник. 2010.* Москва: Центр гуманитарных инициатив; 2011. с. 171–204.
22. Merleau-Ponty M. *Le visible et l'invisible.* Paris: Gallimard; 1964. 360 p.
23. Мерло-Понти М. *Феноменология восприятия.* Вдовина ИС, Фокина СЛ, переводчики и редакторы. Санкт-Петербург: Ювента; 1999. 608 с.
24. Духан ИН. Категория изменчивости в интерпретации городской среды. В: Стёпин ВС, редактор. *Всесоюзная конференция по логике, методологии и философии науки; 24–26 сентября 1990 г.; Минск, Беларусь.* Минск: БГУ; 1990. с. 170–174.
25. Агамбен Дж. *Что современно?* Соколовски А, переводчик и редактор. Киев: Дух і літера; 2012. 78 с.

Статья поступила в редколлегию 08.07.2026.
Received by the editorial board 08.07.2026.

УДК 745/749

SURTOUT DE TABLE В ПРЕДМЕТНО-ПРОСТРАНСТВЕННОМ КОНТИНУУМЕ РИТОРИЧЕСКИХ КУЛЬТУР

Н. В. СИПОВСКАЯ[1)]

[1)]*Государственный институт искусствознания, пер. Козицкий, 5, 125375, г. Москва, Россия*

Аннотация. В широком историческом контексте рассматриваются настольные композиции XVIII в., которые воплощают темы фонтана и сада, примечательные не только аллюзиями к образу рая, но и традицией изображения вполне реальных садов, в которых происходили пиршества. Описывается, что сад, будучи изображенным в украшении сюрту де табль (*surtout de table*), которое показывало особость события, не только был обрамлением праздника, но и становился его главным героем. Создаваемый эффект двойного присутствия при смене масштабов и смысловой значимости представляет собой прием риторического умножения, благодаря которому сад реальный и изображенный теряли свои границы, становясь частью предметно-пространственного континуума – непрерывной, целостной среды, объединяющей вещи, место и время их союзного осуществления.

Ключевые слова: сюрту де табль; настольные декорации; десерт; аллегория; гротический декор; просветительская утопия; риторика; риторическое умножение; предметно-пространственный континуум.

SURTOUT DE TABLE IN THE SUBJECT-SPATIAL CONTINUUM OF RHETORICAL CULTURES

N .V. SIPOVSKAYA[a]

[a]*State Institute of Art Studies, 5 Kozickij Lane, Moscow 125375, Russia*

Abstract. In a broad historical context, the table compositions of the 18th century are considered, which embody the themes of the fountain and the garden, remarkable not only for the allusions to the image of paradise, but also for the tradition of depicting quite real gardens in which celebrations took place. It is described that the garden, being depicted in the surtout de table, which showed the special event, was not only a backdrop to the celebration, but also became its main hero. The effect of dual presence created by the change in scale and sense of significance is a repetition of rhetoric, whereby the real and the depicted garden lose their boundaries, becoming part of the subject-space continuum, an integral environment that unites things, the place and time of their allied implementation.

Keywords: surtout de table; table decorations; dessert; allegory; grotto-like decor; utopia of the Enlightenment; rhetoric; rhetorical multiplication; subject-spatial continuum.

Введение

Летом 1738 г. в Петергофе был организован прием в честь завершения установки фонтанов в Нижнем парке, осуществленной по воле императрицы Анны Иоанновны. Самым памятным стал фонтан «Самсон», впервые установленный по проекту Б. К. Растрелли в центре комплекса фонтанов «Большой каскад»

Образец цитирования:
Сиповская НВ. Surtout de table в предметно-пространственном континууме риторических культур. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:12–19.
EDN: AHQDIE

For citation:
Sipovskaya NV. Surtout de table in the subject-spatial continuum of rhetorical cultures. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:12–19. Russian.
EDN: AHQDIE

Автор:
Наталия Владимировна Сиповская – доктор искусствоведения; директор.

Author:
Natalia V. Sipovskaya, doctor of science (arts); director.
sipovskaya@sias.ru

в 1735 г. Он же стал главным элементом украшения банкета – роскошного десерта из крашеного сахара и папье-маше, «представляющего Императорский дворец в Петергофе с садом и фонтанами» [1, с. 290]. Этот случай стал одним из первых известных сегодня описаний фигуративного настольного украшения, исполненного в России. Оформление парадных столований (затеи не только пышные, но и вполне ритуальные) подобными композициями не ограничивалось. Первыми декорациями, вероятно, стали «банкетные горы» или поставцы, богато декорированные драгоценной посудой. Самыми же монументальными были архитектурные убранства в виде храмов, триумфальных арок, «колонн Траяна», воздвигавшиеся в центре банкетного зала, а самыми эффектными – иллюминации, устраиваемые не только в интерьерах, но и на фасадах дворцов. На вечерах постоянно горели разноцветные восковые плошки, образующие «девизы», орнаменты и служащие подсветкой для живописных декораций, устраивались «огненные действа» – феерические спектакли, которые разворачивались в финале торжества, однако в данном исследовании речь пойдет о декорациях, сооружаемых непосредственно на столе.

Сюрту де табль: генезис традиции и термина

История композиций такого рода восходит к Италии конца XVI в., которым датируются самые ранние описания трапез, декорированных сахарными дворцами и карамельными скульптурами[1]. Необходимо отметить, что тексты, зафиксировавшие становление традиции фигуративных настольных украшений, появились в ту пору, когда в литературе Позднего Возрождения и барокко резко возросла роль пиршественных образов. Можно предположить, что тому есть общая причина, кроющаяся в переосмыслении сакральной роли трапезы: это уже не приобщение к сакральному (*sacrum)* через причащение символическим «телом», а приращение тела, готового включить в себя весь мир, который герою эпохального романа Ф. Рабле как-то привиделся в форме сахарной горы. Быстрое распространение традиции настольных украшений свидетельствовало о насущной потребности в таких изделиях, а постепенное изменение и расширение их сюжетов – о перемене идеалов, подлежащих воплощению.

Со второй половины XVII в. фигуративные десертные композиции используются повсеместно, особенно часто в Германии. Тому немало способствовала идеологема Священной Римской империи, активно культивируемая здесь в XVII–XVIII вв., что позволяло каждому (даже самому мелкому) правителю видеть себя причастным к славе Рима и вместе с правом на имперский титул перенимать роскошные обычаи некогда византийских княжеских дворов. Значимым является тот факт, что первая из известных ныне гравюр, запечатлевших десерт из крашеного сахара, была выполнена именно для «описания праздника в честь императора Священной Римской империи», который был дан в Дюссельдорфе в 1585 г. [7, S. 16; 8]. В вышеупомянутой монументальной композиции можно увидеть гору-город (аллегория земной власти), деревья, пашни и воду (символы власти над стихиями), фигуры испанской лошади, слона, верблюда и медведя, олицетворявших времена года[2] (знак власти над временем), львов в двух ипостасях (указание на царственность происхождения (лев – символ «колена Иудина», принадлежность к которому свидетельствовала о царской природе Христа)) и двуглавых орлов (демонстрация причастности новой империи к наследию Рима).

Близкое к дюссельдорфской гравюре пиршественное убранство обнаруживается в российском тексте, в описании десерта торжественной трапезы 1672 г. по поводу рождения цесаревича Петра Алексеевича, приведенном М. И. Пыляевым: «…были поданы на стол в числе других лакомств коврижка сахарная большая – герб государства московского (двуглавый орел. – *Н. С.*); вторая коврижка сахарная же коричная – голова большая расписана с цветом, весом два пуда двадцать фунтов (40 кг. – *Н. С.*); орел, сахарный большой литой белый и другой орел, сахарный же, большой красный с державами, весу в них по полтора пуда (24 кг. – *Н. С.*); … утя сахарная литая весом двадцать фунтов (8 кг. – *Н. С.*). Затем шли еще сахарные попугай, голубь. Но верхом кондитерского дела здесь были город Кремль сахарный с людьми конными и пешими; башня большая

[1]Одним из самых ранних подтверждений существования настольных композиций является рисунок 1606–1607 гг. из Пармского архива, на котором представлен торжественный обед, устроенный муниципалитетом Пармы в честь Октавио Фарнезе, а одним из самых роскошных – стол «Праздника в Риме» 1687 г. [2]. На пример столов «пап и итальянских маркизов» ссылаются авторы более поздних работ, например Л. Гюйон [3, с. 14]. В XVII в. традиция фигуративных сюрту де табль (*surtout de table*; далее – сюрту) получила дальнейшее развитие, однако, в отличие от заальпийской Европы, на Апеннинах банкеты устраивали не только сиятельные сеньоры, но и городские коммуны. Например, центральная композиция в виде горы с грифонами, нимфами, аллегорическими скульптурами, увенчанная фигурой Марса под пальмой (*La Felsina*), украсила прощальный банкет Ф. Ратта, покидавшего пост гонфалоньера коммуны, и стала классикой декораций [4]. Не менее пышны декорации, установленные в январе 1697 г. в палаццо Памфили на площади Навона в Риме в честь прибытия британского посла Р. Пальмера. Центральная композиция «Триумф Нептуна и Вулкана», созданная Дж. Б. Ленарди, известна по гравюре Дж. М. Райта [5]. Ранним примерам настольных декораций барокко была посвящена отдельная выставка в Исследовательском институте Поля Гетти в 2000 г. [6].

[2]Значение этих аллегорий приводится по описанию другого праздника, произошедшего в Версале в 1664 г. [9].

с орлом; башня средняя с орлом; город четвероугольный с пушками; … всего таких блюд[3] было наряжено и подано 120»[4] [11, с. 104, 105].

С воцарением Петра, утвердившего за российским правителем императорский титул, жизнь государства оказалась вовлечена уже в другие реалии европейской культуры, где сакраментальный смысл трапез Позднего Возрождения и раннего барокко сменила дидактика раннего Просвещения. К началу XVIII в. эмблематические, полусакральные десерты ранних времен были адаптированы к другой (французской в своей основе) светской абсолютистской фабуле. Практически они стали одной из версий культуры настольных украшений – сюрту[5]. Этот термин впервые был использован в описании «большой махины, называемой сюрту де табль»[6], с канделябрами и блюдами, украсившей в 1692 г. банкет в честь свадьбы принца Шартрского во дворце Монсеньера в Пале-Рояле [12, p. 142]. Впоследствии за этим типом предметов закрепилось более известное теперь название «пладеменаж» (*plat de ménage*), применимое в том числе и для конструкций, где место плошек для еды занимали сосуды для специй[7]. В составленном в 1694 г. реестре «Опись движимого имущества Короны» («L'Inventaire du mobilier de la Couronne») [12, p. 138] термин «сюрту де табль» использовался для обозначения серебряного сервиза Людовика XIV, служившего королю в дороге (первый в Европе сервиз мог почитаться как что-то особенное). Однако скорее всего речь шла о предметах, которые могли с помощью драгоценной ярусной подставки собираться в выразительную декоративную композицию наподобие знаменитого золотого кофейного прибора Августа II, являющегося гордостью дрезденской сокровищницы «Зеленые своды»[8]. Сир Ж. Жилье, «главный стольничий» тестя Людовика XV, экскороля Польши С. Лещинского, герцога Нанси, автор пользующегося признанием труда [14], называл сюрту любую композицию, которая украшает центр стола и остается неизменной во время перемен блюд[9].

В качестве сюрту могла выступать роскошная супница, часто идущая в комплекте с парой канделябров и крытых блюд (например, украшение Ж.-О. Мейссонье для милорда Кинстона; гравюра Г. Юкье по рисунку Ж.-О. Мейссонье, 1735; Музей декоративных искусств, Париж). Несмотря на разнообразие форм, всем перечисленным сюрту присуще общее главное качество, которое позволяет говорить о них как об одном типе настольных украшений: все упомянутые декоративные формы были утилитарными (могли использоваться как посуда). Именно таким композициям отдавал предпочтение Петр I, благодаря чему сейчас Государственный Эрмитаж обладает несколькими замечательными образцами пладеменажей (а также их эскизов), исполненных лучшими мастерами Франции.

Филе из отдельных фигур и групп

В отличие от пладеменажей настольные украшения, составленные из разных фигур, не имели функциональной подоплеки. В России XVIII в. их называли филе из отдельных фигур и групп. Термин «филе» (фр. *filet* – чреда, вереница, струйка) обязан своим появлением обычаю расставлять фигуры вдоль стола, иногда во всю его длину. Причем во Франции слово «филе», ставшее в русских документах XVIII в. практически синонимом настольного украшения, в этом контексте не употреблялось. Фигуры, составлявшие настольные декорации, располагались на зеркальных подносах («филейных плато»), а их

[3]Как пример более поздних настольных декораций с аналогичным комплекативным аллегорическим содержанием можно привести составленное камер-фурьером С. Нестеровым описание композиции, созданной для банкета в день ордена Андрея Первозванного 30 ноября 1749 г.: «великолепный десерт», поданный в третью, последнюю перемену, «в середине оказывал дом, где торжествуется великий оный Орден, со многим украшением, поодаль казало по четырем сторонам четыре части света, с правой стороны виден был великий город, из которого выезжает в путь множество народа, слева – второй китайский город и великую площадь, видно было в нем в покоях торжествующие банкеты и на площади презентованы китайцами разные игры» [10, с. 58].

[4]Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением языковых особенностей оригинала.

[5]Первоначальное значение термина «сюрту де табль» в современном языке сохранилось не в форме существительного, а как наречие, переводимое на русский как «особенно» или «в особенности». Действительно, сюрту является особенным на столе. Не только потому, что оно в прямом и переносном смысле возвышается над всеми прочими элементами сервировки, но и потому, что зачастую именно сюрту составляет особенность данной конкретной трапезы, выделяет ее из общего ряда обычных столований.

[6]Здесь и идалее перевод наш. – *Н. С.*

[7]Помимо упомянутых терминов стоит назвать еще термин «кабаре». Так называли настольное украшение особой конструкции, в которой лотки для еды (обычно с крышками) располагались вокруг центральной части наподобие цветка. Один из самых ранних и роскошных кабаре, созданный на Берлинской фаянсовой мануфактуре в промежутке 1689–1701 гг. в традициях делфтского мастера С. Эйенхорна, находится в собрании Музея декоративно-прикладного искусства в Берлине. Предмет примечателен еще и тем, что он был изготовлен по заказу курфюрста Фридриха III для дворца Ораниенбург, который неоднократно посещал Петр I (Искусство в Берлине за 300 лет : кат. / Гос. Третьяк. галерея. М. : Сов. художник, 1988. 212 с.).

[8]Вскоре таким же образом стали оформлять кофейные сервизы из фарфора, вроде тех, что находились в собрании Эрмитажа и были опубликованы С. Н. Тройницким. [13, с. 9, 15].

[9]Популярности этой книги во многом способствовали гравюры, исполненные Ж.-Ш. Франсуа по эскизам Н.-Г. Дюпюи, который являлся автором блестящих настольных декораций из фигур и архитектурных композиций.

обустройством вне зависимости от материала, в котором они возводились, занимался кондитер, поскольку композиции оформляли десерт – кульминацию любого торжественного столованья.

Фигуры для таких композиций изготавливались не только из сахара и папье-маше, но и из кости, янтаря, металлов (часто драгоценных), стекла, а после появления в Европе собственного производства – из фарфора. Некоторые исследователи склонны связывать быстрое становление и развитие искусства европейской фарфоровой пластики с традицией настольных украшений, с потребностью в фигурах для сюжетных декоративных композиций. Понятно, что статуэтки, выполненные из вечных материалов, могли использоваться не только на столе. Показательным примером является великолепный комплект «Триумф Амфитриды», преподнесенный саксонским курфюрстом Екатерине II в честь победы в Чесменской битве. Входящие в декорацию фарфоровые фигурки и группы, расставленные на консолях, стали украшением кабинета Катальной горки в Ораниенбауме. Следует отметить, что в документах того времени этот фарфоровый комплект носит название «саксонский десерт», также как и другой известный комплект фигур, выполненный на Берлинской королевской мануфактуре и подаренный русской императрице Фридрихом Великим вместе с роскошным сервизом, некоторые блюда которого имели форму ясеневых и кленовых листьев. Принято считать, что прусский король лично составлял аллегорическую программу декорации «Берлинский десерт» и представил императрицу на троне под балдахином в окружении присущих правителю добродетелей и славящих ее представителей южных народов новых земель, которые были присоединены в результате Крымской войны[10].

Подарок произвел впечатление на Екатерину II, и она, ранее не проявлявшая никакого интереса к фарфору, вдруг всерьез им увлеклась. Ее первыми заказами стали парадные сервизы, которые были исполнены на заводе Ф. Гарднера в Москве в 1778–1785 гг. и предназначались для банкетов кавалеров российских орденов. Изготовленные настольные украшения частично повторяли фигуры декорации «Берлинский десерт», так же как предметы посудной части повторяли формы кленовых корзин. Первое же филе по составленной при русском дворе программе сопроводило Арабесковый сервиз, выполненный на фарфоровом заводе в Петербурге, который после реконструкции 1782 г. получил статус императорского. Документы сохранили и другие примеры, в частности сюрту, составленное из фигур знаменитой серии «Народы России» и подаренное русским двором эрцгерцогу Иосифу во время его пребывания в Петербурге[11]. Композиция была выполнена на Императорском фарфоровом заводе Ж.-Д. Рашеттом по иллюстрациям книги И. Г. Георги [15]. Использование фигур из вышеупомянутой серии для композиции объясняет появление двух- и трехфигурных статуэток, которым нет аналогов – они были нужны для акцентирования центральной части композиции[12].

Сюрту де табль как символ рая

Фарфор как материал ценился художниками XVIII в. за то, что «из него можно сделать все» [17, s. 16, 17]. Из него изготавливали весь традиционный арсенал фигуративных сюрту: триумфы, храмы и «горы» (Олимпы и Парнасы). Однако самыми популярными сюжетами настольных декораций были фонтаны и сады. В европейской культуре Нового времени они стали устойчивыми символами рая. Фонтан выступал источником жизни и крестильной купелью, сад обозначал райские кущи и античную Аркадию. Вышеперечисленное является весомой причиной широкого распространения фонтанов и садов в эпоху, когда земной мир представлялся проекцией горнего, к совершенству которого близился в силу безусловности «божественного свершения», а изображенная реальность обладала весомой «бытийной валентностью»[13], практически эквивалентной существующей реальности. Это обстоятельство обусловило возможность появления просветительской утопии.

Фонтаны были традиционными спутниками пышных трапез. В XVIII в. они пользовались популярностью во всех европейских странах, причем не только на уровне старого обычая, но и как образец украшения десертного стола. В частности, флорентийская гравюра XV в. с изображением фонтанов воспроизводилась в знаменитой книге Ф. Массьяло 1691 г. и нескольких ее переизданиях [19]. Эти издания были хорошо известны в России XVIII в., где широко использовались настольные украшения всех типов и форм. Самые роскошные фонтаны представляли собой сложные гидравлические конструкции. Прекрасным примером такого украшения

[10]Zur Tafel im Winterpalast: Russische und westeupaische Porzellan und Fayencearbeiten aus der zweiten Halfte des 18 Jahrhunderts. Leihgaben aus den Sammlungen der Ermitage in St. Petersburg : Katalog / Museet pa Koldinghus. Kolding : Museet pa Koldinghus, 1994. 191 S.

[11]Эрцгерцог получил в подарок 18 фигур из серии «Народы России» и группы украшений «Шаманки» (3 фигуры), «Коряки» (2 фигуры), а «на середину филе» предназначалась «группа в 3-х фигурах… деревенские игроки на пьедестале». (Рос. гос. ист. арх. (РГИА). Ф. 468. Оп. 37. Д. 115. Л. 8–9 об.).

[12]Подробнее об истории настольных украшений из фарфора см. [16, с. 114–151].

[13]Использован термин, предложенный Х.-Г. Гадамером [18, с. 181–190].

может стать декорация с восьмиметровым водометом в центре стола, сооруженная по проекту Ф. Б. Растрелли к свадебным торжествам цесаревича Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны в 1745 г. Впечатляющее убранство известно не только по эскизу, хранящемуся в Национальной библиотеке в Варшаве[14], но и по пространному описанию: «Между первыми двумя уступами [столов] был сделан в круге стола уступ, покрытый дерном, на котором расставлено было 50 пирамид с итальянскими цветами в горшках, украшенных позолоченной резьбой с фестонами из тех же цветов, а между ними были зажжены в два ряда хрустальные плошки из самого чистого белого воску. На втором столе по углам играли восемь фонтанов на подобие грибов, сделанные трех фунтов (футов. – *Н. С.*) в диаметре. По сторонам от каждого фонтана стояли по две мраморные статуи высотой в три фута. Весь верхний большой карниз был уставлен пирамидами, на которых горели плошки разных манеров, так же в круге каскадов у пьедесталов и статуй все было иллюминировано плошками же, которых числом было до восьми тысяч, и так все сие купно с музыкой, которая беспрестанно играла, при шуме текущей из фонтанов воды представляло великолепное зрелище»[15].

Эскиз фонтана примечателен еще и тем, что по краю стола размещена полоса гротического декора, который является своего рода маркером принадлежности убранства к десертной части. Восходит традиция к знаменитому Гроту Фетиды в Версале, где в 1668 г. итальянцами Томазо и Алессандро Франчини был создан первый при французском дворе роскошно декорированный десерт. Вслед за ними французские королевские художник и архитектор А. де Жиссе и Л. Лево стали использовать гротический декор в оформлении пиршественных и бальных залов. С той поры и на протяжении всего XVIII в. вне зависимости от стилистических пристрастий, будь то рокайльное убранство или предмет в неоклассическом стиле (например, мороженица из «Сервиза с камеями» («Русского сервиза») Севрской мануфактуры), все, касающееся оформления десертов, включало гротические мотивы в декор.

Кроме того, использовались переносные фонтаны – обычно серебряные емкости с компактными механизмами, обеспечивающими циркуляцию воды. Или выставлялись декоративные формы и фигуры, изображающие фонтаны, как, например, настольный фонтан, исполненный в Мейсене по модели И. И. Кендлера приблизительно в 1732 г. В собрании Государственного Эрмитажа хранится фрагмент данной композиции – скульптура «Нептун». Судя по инвентарным номерам Гофмаршальской части, упомянутый фарфоровый фонтан мог быть доставлен в Петербург в 1745 г. одновременно с большим комплектом фигур, сопровождавших изготовленный в Мейсене сервиз с изображением знаков ордена Андрея Первозванного (главного ордена Российской империи). Сервиз был прислан к свадьбе наследника престола курфюрстом Саксонии и королем Польши. Бóльшая часть статуэток (их было почти 200) выполнена из белого глазурованного фарфора: первоначально на европейских мануфактурах было принято оставлять фигурки для настольных украшений без росписи в память об их «сахарной» предыстории. Самые значительные фигуры составляли роскошные серии «Аполлон и девять муз», созданную И. И. Кендлером для Фридриха II Прусского в 1744–1745 гг., и «Овидиевы боги», изготовленную И. Ф. Эберлейном в 1741–1745 гг. Элементы комплектов, идентифицированные по описи (реестру) саксонского подарка К. С. Бутлер[16], решены как садово-парковые скульптуры, а статуэтки серии «Аполлон и девять муз» также снабжены вполне внятными постаментами. Можно предположить, что предназначались они для настольного украшения, представлявшего сад. Об этом свидетельствует полный текст реестра, опубликованный Н. В. Ротштейном в 1912 г., в котором кроме прочего числились большие деревья со «статуйками при них» и «фигурки с низкими деревцами» [20, с. 58–60].

Иконография «садов на филе» чрезвычайно обширна – от сложных композиций, включающих павильоны и другие архитектурные затеи в виде арок, гротов и сюжетных расстановок на тему охоты, маскарадов-каруселей (пасторальных мизансцен), до простой расстановки фигур на столах, расчерченных как садовые партеры. Настольные декорации часто именовались термином «партеры». Так названы, например, украшения на двух знаменитых рисунках проектов парадных столов на 50 персон, представленные в собрании Музея декоративных искусств в Париже[17], так же они именуются и в комментариях к таблицам книги «Галантное застолье» В. Коррадо [21]. Благодаря хорошо организованному партеру даже самые обычные аллегорические фигурки, использованные для оформления сюрту, уподоблялись миниатюрным копиям статуй, украшавших партеры реальных парков, а вся композиция независимо от темы фигур была похожа на сад. Обширный материал содержат руководства вроде поваренной книги К. Хаггера (1719), представляющие эскизы декораций десертных блюд в виде разнообразных садовых затей [22]. Тему сада обыгрывали подавляющее большинство композиций

[14]Katalog Biblioteki Narodowaj. Sygnatura P. 74489A. Lp. 5540–5553.
[15]РГИА. Ф. 473. Оп. 1. Д. 119. Л. 126–127.
[16]Бутлер К. С. Мейсенская фарфоровая пластика : каталог / Гос. Эрмитаж. Л. : Аврора, 1977. 33, [158] с..
[17]В Музее декоративного искусства в Париже хранятся планы сервировки парадных столов (инвентар. № 8956, 8957).

Н.-Г. Дюпюи, опубликованных в книге Ж. Жилье в 1751 г. [14]. Следует упомянуть не только проект «Сервиз из стекла», где изображен парк со стеклянным фонтаном в центре[18], но и чертежи фигурных столов с сюрту, конфигурация которых живо напоминает партеры парка.

Тема сада на столе могла разыгрываться с использованием натурального дерна и растений. Образцовой в этом плане может считаться декорация праздника принца Конде в Шантильи 29 августа 1688 г., запечатленная на гравюре Ж. Доливара по эскизу автора десертного убранства Ж. Берена. В России самые эффектные декорации такого рода были спроектированы Ф. Б. Растрелли. Они выглядели столь убедительно, что иногда авторы весьма авторитетных трудов публиковали их как эскизы садовых декораций, не обращая внимания на то, что для обозначения масштаба рядом с этими приподнятыми до уровня стола композициями был изображен обычный стул[19].

Сюрту де табль как риторический прием

В России сюрту известны со времен Анны Иоановны, интересовавшейся модными новшествами парижского двора. В мемуарах леди Рондо[20] приведено описание «великого», как написано в Камер-фурьерском журнале [10, с. 5], банкета, устроенного в Летнем саду 8 июня 1734 г. в честь взятия русскими войсками Гданьска[21]. Столы десертной части торжества были оформлены фрагментами газона, которые выставлялись в специальных лотках и складывались в затейливые партерные композиции.

Трудно сказать, использовался ли дерн в оформлении упомянутого в начале статьи настольного украшения 1738 г. Все зависит от того, где были накрыты столы десертной части – в покоях, парковом павильоне или гроте (во втором случае натуральный дерн был бы вполне уместен). Однако, прежде всего, декор примечателен тем, что в нем соединились два самых популярных типа настольных украшений – сад и фонтаны, которые, скорее всего, были действующими. В XVIII в. механические (инженерные) устройства стали почти обязательным элементом масштабных сюрту. В качестве раннего примера можно привести замок-конфект курфюрста Пфальцского, ставший 5 марта 1726 г. главной сенсацией парадного обеда. Во время десертной кульминации торжества замок разразился настоящей пушечной канонадой [23, с. 422–423].

В России, помимо описанных фонтанных решений Ф. Б. Растрелли, самым сложным по механике был знаменитый десерт П. И. Шувалова, представленный в 1755 г. на банкете в честь английского резидента. Десерт располагался в гроте и изображал «великую гору, состоящую из всяких руд, каменьев и минералов и из разных весьма куреозных окаменелых вещей… принадлежащих к многочисленному минералогическому кабинету Его Высокографского Сиятельства. На верху сей горы стоял изрядной архитектуры и олигарическими статуями украшенный рудник, в котором видна была рудокопная яма со многими горными людьми, в обыкновенной горной работе упражняющихся; далее по сторонам домны. На другой стороны текла горная река, впадающая в приморскую гавань, где несколько судов со всем такелажем, так же несколько шлюпок выходили на тюленью и китовую ловлю. На реке построен был великолепный мост к горному замку, а на берегу порта стоял фарус с горящим в нем огнем, не упоминая о многих и других строениях и фигурах при сем куреозном десерте представленных»[22].

В петергофском десерте Анны Иоанновны интересен эффект двойного присутствия: петергофский парк существовал не только как обрамление праздника и место его проведения, но и как объект изображения. Представленный в сюрту, сад становился особенным героем торжества. Этот самый ранний из зафиксированных в литературе примеров не является единичным. В Государственном музее-заповеднике «Царское Село» хранится редчайшее произведение – фарфоровая копия памятника архитектуры «Большой каприз», который представляет собой павильон, построенный И. К. Герардом и В. И. Неёловым в 1772–1774 гг. Миниатюрный аналог был выполнен Императорским фарфоровым заводом в то же время и, судя по сохранившемуся зеркальному плато, был предназначен именно для сюрту. Трудно сказать, была ли копия сама по себе или служила центром более развернутой композиции, запечатлевшей китайские сооружения садово-паркового ансамбля «Царское Село». Сад в момент появления этой композиции был представлен в виде своей миниатюрной копии в оформлении очередного торжественного десерта. Еще одним

[18]Образцы «стеклянных садов» последней трети XVIII в. сохранились до наших дней. Один из них можно увидеть в Музее стекла на о. Мурано (Венеция), другой хранится в Музее декоративного искусства в Париже.

[19]Katalog Biblioteki Narodowaj. Sygnatura P. 74489A. Lp. 5542.

[20]Письма леди Рондо / пер. с. англ. М. Касторского. СПб. : 3-е отд-ние собств. Его Императ. Величества канцелярии. 1836. 128 с.

[21]На пиршество были приглашены 300 персон, были поданы две перемены по 600 блюд в каждой и десерт: «… имелся в Доме Ее Императорского Величества великий банкет, к которому званы были все Российские и чужестранные Министры и прочия знатныя особы до Подполковника, також и дамы». [10, с. 5, 6].

[22]Санкт-Петербургские ведомости. 1755. 20 июня. С. 4.

примером эффектной смены масштаба является праздник Происхождения честных древ Животворящего Креста в усадьбе Кусково 1 августа 1782 г., описанный Ф. Туманским [24]. Прямо из-за стола, накрытого в Зеркальной галерее, открывался вид на партер парка, где прохаживались поселяне и поселянки, выглядевшие как ожившие фарфоровые пастухи и пастушки украшавшего стол сюрту. Благодаря такой смене масштаба «сад на столе» терял свои границы, становясь частью предметно-пространственного континуума – непрерывной, целостной среды, объединяющей вещи, место и время их союзного существования.

В основе превращения большого в малое и наоборот лежат не только оптические аллюзии, которые сродни эффектам камеры-обскуры, но и более содержательные вещи, соотносимые с риторическими формулами «умножения смысла». В данном случае перед нами предстает картина риторического удвоения. Риторика XVIII в. предоставляла универсальные механизмы переложения «малого во многое»[23], которые успешно работали и в извлечении неисчерпаемых богатств «словесной» руды, и в приумножении изобразительных и пространственных форм. Создавалась картина практически бесконечного разветвления одной темы, одного мотива, разрастающегося из исходной точки в ветвистое древо переплетающихся аллегорических и визуальных аллюзий. Стоит вспомнить, что XVIII в. – это последняя эпоха, когда риторика осмыслялась как самоценное знание и переживала свой сильнейший расцвет. Феофан Прокопович на заре века писал: «Риторика – царица художеств» [26, с. 101–103]. Исследователи называли труды М. В. Ломоносова [27] «квинтэссенцией риторизма» [28, с. 89–378]. Именно умножающее и не ограниченное пределами рациональности проявление риторических приемов и фигур привносило дыхание жизни в рационалистическую просветительскую, весьма уплощенную картину мира, в рамках которой центральными элементами знания оказались таблица [29, с. 128], энциклопедия, каталог.

Заключение

Настольные украшения, воспроизводящие окружающую их реальную или изображенную (в том числе при помощи аллегорических формул) действительность, можно рассматривать одновременно как анафоры, эпифоры и амплификации, которые акцентируют присутствующие в этой действительности смыслы. Благодаря окказиональности сюрту (их сооружали именно по какому-либо случаю) обычное становилось особенным. В свою очередь, игры с масштабами, рождавшие эффект бесконечной трансляции единых в своей основе форм, связывали мир предметов и вещей намного прочнее, чем созданные позднее теорий о синтетическом искусстве, или синтезе искусств.

Библиографические ссылки

1. Карнович ЕП. *Исторические рассказы и бытовые очерки.* Санкт-Петербург: А. С. Суворин; 1884. 540 с.

2. Writ JM. *Raggvaglio della solenne comparsa, fatta in Roma gli otto di gennaio MDCLXXXVII. dall'illvstrissimo, et eccellentissimo signor conte di Castelmaine ambasciadore straordinario della Sagra Real Maestà di Giacomo Secondo rè d'Inghilterra, Scozia, Francia, et Ibernia, difensore della fede alla Santa Sede Apostolica, in andare pvblicamente all'vdienza della Santità di Nostro Signore Papa Innocenzo Vndecimo.* Roma: Domenico Antonio Ercole; 1687. 93 p.

3. Тройницкий СН. *Фарфор и быт.* Ленинград: Брокгауз – Ефрон; 1924. 78 с.

4. Ratta F. *Disegni del convito fatto dall'illustrissimo signor senatore Francesco Ratta all'illustrissimo publico, eccelsi signori anziani & altra nobilità: terminando il svo confalonierato li 28. febraro 1693.* Bologna: Per li Peri All'Angelo Custode; 1693. 18 p.

5. Wright JM. *An account of His Excellence Roger Earl of Castlemaine's embassy, from His Sacred Majesty James the II, King of England, Scotland, France, and Ireland, &c., to His Holiness Innocent XI.* London: Thomas Snowden; 1688. 116 p.

6. Getty Research Institute. *The edible monument. Edition for the exhibition: February 26 – March 21, 2000.* Los Angeles: Getty Research Institute; 2000. 16 p.

7. Graminäus D. *Beschreibung derer fürstlicher güligscher &c. Hochzeit: so im Jahr Christi tausent fünffhundert achtzig fünff, am sechszehenden Junij vnd nechstfolgenden acht Tagen, zu Düsseldorff mit grossen Freuden, fürstlichen Triumph vnd Herrligkeit gehalten worden.* Cölln: Theodor Graminaeus; 1587. 208 S.

8. Bursche S. *Tafelzier des Barock.* München: Editions Schneider; 1974. 343 S.

9. de la Gorce J. Décors de fête au service de la table royale. *Versailles et les Tables Royales en Europe.* 1993:85–90.

10. Бычков АФ. *Камер-фурьерский церемониальный, банкетный и походный журнал 1749 года.* Санкт-Петербург: Второе отделение собственной Его Императорского Величества канцелярии; 1853. 71 с.

11. Пыляев МИ. *Старое житье.* Санкт-Петербург: А. С. Суворин; 1897. 318 с.

12. Ennes P, Mabille G, Thiebaut Ph. *Histoire de la table: les arts de la table des origines à nos jours.* Paris: Flammarion; 1994. 375 p.

13. Тройницкий СН. *Фарфор Императорского Эрмитажа.* Санкт-Петербург: Старые годы; 1911. 50, [71] с.

14. Gilliers J. *Le cannaméliste français, ou Nouvelle instruction pour ceux qui desirent d'apprendre l'office, redigée en forme de dictionnaire contenant les noms, les descriptions, les usages, les choix et les principes de tout ce qui se pratique dans l'office,*

[23]Подробнее о риторике как об универсальном принципе формообразования европейской культуры XVIII в. см. [25, с. 136–147].

l'explication de tous les termes dont on se sert; avec la manière de dessiner et de former toutes sortes de contours de tables et de dormants. Nancy: Jean-Baptiste-Hiacinthe Le Clerc; 1751. 430 p.

15. Георги ИГ. *Описание всех обитающих в Российском государстве народов и их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей.* Санкт-Петербург: Императорская академия наук; 1779. 4 части.

16. Сиповская НВ. *Фарфор в России XVIII века.* Москва: Пинакотека; 2008. 392 с.

17. Rudzki E. *Europejska porcelana osiemnastowieczna.* Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza; 1981. 99 s.

18. Гадамер Х-Г. *Истина и метод.* Москва: Прогресс; 1988. 704 с.

19. Massiallot F. *Le nouveau cuisinier royal et bourgeois*. Paris: Chez Claude Prudhomme; 1733–1734. 3 volumes.

20. Ротштейн НВ. Мелкие заметки. *Старые годы*. 1912;май:56–59.

21. Corrado V. *Il cuoco galante.* Napoli: Raimondiana; 1786. 9, 232 p.

22. Hagger C. *Neues Saltzburgisches Koch-Buch*. Augspurg: Lotter; 1719. 216, [38], 116, [21] S.

23. Рат-Вег И. Прогулка вокруг желудка. В: Науменко АС, Гусев ЮП, переводчики. *Комедия книги.* Москва: Книга; 1987. с. 414–440.

24. Туманский Ф. *Российский магазин. Часть 1.* Санкт-Петербург: И. К. Шнор; 1792. 557 с.

25. Энеева НТ. Категория «великолепия» в архитектуре Ф.-Б. Растрелли. В: Евсина НА, Сиповская НВ, составители и редакторы. *Барокко в России.* Москва: Государственный институт искусствознания; 1994. с. 136–147.

26. Евсина НА. *Архитектурная теория в России второй половины XVIII – начала XIX века.* Москва: Наука; 1975. 260 с.

27. Ломоносов МВ. *Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показующая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки.* Санкт-Петербург: Императорская академия наук; 1805. 312 с.

28. Ломоносов МВ. *Труды по филологии 1739–1758 гг. Том 7.* Москва: Академия наук СССР; 1952. 993 с.

29. Фуко М. *Слова и вещи. Археология гуманитарного знания*. Визгин ВП, Автономова НС, редакторы. Москва: Прогресс; 1977. 488 с.

Статья поступила в редколлегию 12.03.2026.
Received by the editorial board 12.03.2026.

УДК 726.034.7(474.5/476ВКЛ):272-523.4.712.3/.7.012 + 72.012.8 + 747

СРЕДОВЫЕ АСПЕКТЫ ВИЛЕНСКОГО БАРОККО

О. Д. БАЖЕНОВА[1), 2)]

[1)]*Белорусский государственный университет,*
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь
[2)]*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»,*
ул. Мясницкая, 11, 101000, г. Москва, Россия

Аннотация. Целью статьи является рассмотрение архитектуры виленского барокко – выдающегося явления культуры Беларуси XVIII в. Мастера виленского барокко с 1730-х гг. обратились к решению задач по реконструкции и перестройке старых белорусских городских центров, сосредоточились на сложной средовой организации разновременных и разновеликих городов, разрушенных войнами и пожарами в первой половине XVIII в. Большие и малые местечки Беларуси получили новую пространственную, очень органичную, возвышенную и легкую в своих формах архитектуру, взаимодействующую с природным окружением, и среду, комфортную для проживания, одновременно восхищающую и впечатляющую многообразием ракурсов строений и рельефа, красивыми панорамными видами. Феномен средовой организации архитектуры виленского барокко был оценен последователями и включен в архитектурный образ городов Беларуси XIX–XXI вв. Рассматриваются памятники архитектуры, возведенные ведущими мастерами виленского барокко на западных (А. Вюрцнер, И. Глаубиц) и восточных (И. Фонтана) землях Беларуси. Реконструкция гуманистической среды, создаваемой произведениями искусства данной стилистики (храмы, дворцовые ансамбли), рассматривается в связи с современной градостроительной ситуацией и ее влиянием на исторический контекст культуры современной Беларуси.

Ключевые слова: виленское барокко; Абрахам Вюрцнер; Иоганн Глаубиц; Иосиф Фонтана; Минск; Витебск; Глубокое; Дятлово.

Благодарность. Статья подготовлена в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

ENVIRONMENTAL ASPECTS OF THE VILNA BAROQUE

O. D. BAZHENOVA[a, b]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*
[b]*National Research University «Higher School of Economics»,*
11 Mjasnickaja Street, Moscow 101000, Russia

Abstract. The purpose of the article is to consider the architecture of the Vilna Baroque, that is a prominent phenomenon of the culture of Belarus in the 18th century. Since the 1730s, the Vilna Baroque has helped architects to solve the problems of reconstruction and rebuilding of old Belarusian urban centers. It focused on the complex environmental organisation of cities of different times and sizes, and in the first half of the 18th century, still destroyed by wars and fires. Large and small towns of Belarus received a new spatial, very organic, sublime and light in its forms new architecture, interacting with the natural environment and an environment comfortable for living, at the same time delighting and impressive with a variety of angles of

Образец цитирования:
Баженова ОД. Средовые аспекты виленского барокко. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:20–24.
EDN: FANTIJ

For citation:
Bazhenova OD. Environmental aspects of the Vilna Baroque. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:20–24. Russian.
EDN: FANTIJ

Автор:
Ольга Дмитриевна Баженова – доктор искусствоведения, профессор; профессор кафедры искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций[1)], главный научный сотрудник Международной лаборатории исследований русско-европейского интеллектуального диалога[2)].

Author:
Olga D. Bazhenova, doctor of science (arts), full professor; professor at the department of arts and environmental design, faculty of cultural studies[a], and chief researcher at the International laboratory for the study of Russian-European intellectual dialogue[b].
odbazhenova@gmail.com

buildings and relief, beautiful panoramic views. The phenomenon of the environmental organisation of the architecture of the Vilna Baroque was appreciated by followers, and included in the architectural image of the cities of Belarus in the 19th–21st centuries. Architectural monuments created by leading masters of the Vilna Baroque on the western (A. Wurzner, J. Glaubitz) and eastern (J. Fontana) lands of Belarus are considered. The reconstruction of the humanistic environment created by works of art of this style (churches, palace ensembles) is considered in connection with the modern urban development situation and its influence on the historical context of the culture of modern Belarus.

Keywords: Vilna Baroque; Abraham Wurzner; Johann Glaubitz; Joseph Fontana; Minsk; Vitebsk; Glubokoe; Dyatlovo.

Acknowledgements. The article was prepared within the framework of the Basic research programme of the National Research University «Higher School of Economics».

Введение

Стало привычным в истории архитектуры рассматривать и оценивать отдельные архитектурные памятники с главных фасадов, то есть как выделенные и обозначенные условными рамками чертежа или фотографии. Ситуация радикально меняется, если то же сооружение оказывается в окружении зданий другой стилистики, эпохи, в ракурсном видении, при обходе с разных сторон или через перспективу дворовых и городских пространств. Часто кажется, что перед нами предстает совсем другое здание, не похожее на первый образ, увиденный в условной раме с заранее заданной точки зрения, «с парадного фасада».

Целью данного исследования является рассмотрение памятников архитектуры Беларуси XVIII в. в стилистике виленского барокко с точки зрения воспринимающего их человека (в аспекте средового видения) с учетом включения этих строений в современную городскую среду (застройку).

Основная часть

Российские теоретики архитектуры В. Л. Глазычев и А. Г. Раппапорт в современной сложной и многообразной городской застройке видели следующие средовые решения: новое здание может быть полностью согласовано с историческим контекстом (процесс слияния), контрастировать с ним или занимать промежуточное положение (процесс адаптации), совмещая черты существующей застройки и новые элементы [1–4]. Средовой подход для В. Л. Глазычева и А. Г. Раппапорта имел одновременно две цели: создание гуманной среды для человека и его превращение из объекта городской жизни в непосредственного ее участника. Исследователи выделяли следующие характеристики гуманной среды: образность, неповторимость, сомасштабность, освоенность, историческую преемственность, экологичность и многозначность. Западноевропейский теоретик архитектуры К. Норберг-Шульц также считал средовой подход проблемой современной архитектуры и предлагал обратиться к изучению истории, чтобы понять и перенять прошлый опыт архитекторов и их практические навыки [5]. В публикации мы обращаемся к архитектуре виленского барокко как наиболее яркой и значительной странице истории зодчества Беларуси XVIII в.

В первые десятилетия XX в. историками и реставраторами ряда территорий Западной Европы (Австрии, Верхней Швабии, Чехии, Франконии, Баварии, Саксонии, Польши) было выделено несколько локальных вариантов стиля барокко в архитектуре XVIII в. [6], по правилам немецкой искусствоведческой науки получивших наименования от главных городов (столиц) этих земель: мюнхенское, дрезденское, львовское, виленское барокко. Последнее и станет предметом рассмотрения в данной статье. Дефиниция виленского барокко указывала на наличие местной школы архитектуры. Она идентифицировалась по правилам немецкой теоретической науки, в соответствии с которыми школа архитектуры должна иметь определенную территорию в строго ограниченных временных рамках, значительный корпус произведений архитектуры одной стилистической нормы, выдающихся мастеров и их учеников. Из наименования явления понятно, что территорией, на которой было распространено виленское барокко, являлись земли Великого княжества Литовского со столицей Вильно.

Историки архитектуры Беларуси в последней четверти XX в. предприняли попытку уйти от термина «виленское барокко», назвав данную стилистику белорусским барокко [7]. Такое локальное определение в некоторой степени может быть оправданно: места расположения памятников показывают работу архитекторов XVIII в. над конкретными храмами, а также по заказам определенных людей, живших на территории современной Беларуси, которые «видели» окружающую среду совершенно по-разному. Работа архитекторов протекает в различных экономических, политических, социальных, культурных и физических условиях, где климат и топография также играют важную роль[1].

[1] В исследовании по теории архитектуры К. Норберг-Шульц писал, что ситуации не статичны, а могут меняться, что политическая организация общества меняется, экономическая конъюнктура колеблется, а климат едва ли предлагает постоянные условия [5, p. 21].

Следует отметить такие важные аспекты культуры Великого княжества Литовского XVIII в., как сплоченность шляхты, горожан и сельского населения в вопросах, касающихся церкви, и значимую роль аристократии (магнатов) и мелкого дворянства (шляхты), которые выступали заказчиками и спонсорами возведения и перестройки храмов. Мировоззрение было религиозно-мистическим, поэтому строительство церквей играло очень важную роль. Такой подход отличался, например, от ситуации во Франции XVIII в., где королевская власть опиралась не на аристократию, а на крепнущую и растущую буржуазию, победно утвердившую себя в конце XVIII в. участием в Великой французской революции (1789). Культура Франции отличалась рационалистическим и светским характером, что выразилось в преобладании дворцовых построек над культовыми зданиями [8, с. 15]. Такое контекстуальное сравнение отражает близость виленского барокко к культурным основаниям итальянской и немецкой архитектуры, так же сохранившим в XVIII в. свою религиозную экзальтированность, и в силу этого во многом противоположность рационалистической и светской архитектуре Франции[2].

Северная война (1700–1721) привела к большим разрушениям земель Великого княжества Литовского. Отмеченные в европейской прессе крупные городские пожары (например, пожар в Вильно в 1737 г.) привели к нарастанию строительного бума, а значит, привлечению значительного количества сил архитекторов для восстановления городской среды, сельских храмов и монастырей, дворцов и замков. В таких условиях белорусские земли довольно быстро «переоделись в пленительный кружевной наряд» архитектуры виленского барокко.

Историко-социальный детерминизм не позволяет до конца определить, по какой причине здания в определенный период имеют ту или иную стилистически определенную форму, что является центральной проблемой как в истории, так и в теории архитектуры. Психологический и средовой подходы к искусству и архитектуре, порой сложно артикулируемые самими творцами, позволяют приблизиться к решению проблемы. Возведение храмов и дворцов в стиле виленского барокко в Беларуси в XVIII в. отвечало трем целевым аспектам архитектуры, обозначаемым теоретиками визуального искусства: функционально-практическому, средообразующему и символическому [7]. Выделим несколько проблемных антиномических пар: здание и заказчик, здание и его предназначение, архитектура и смена пользователя здания, архитектура и ландшафт. Формулировка данных конструктов показывает роль времени в эксплуатации памятника, а также место его пользователей и окружающей среды в жизни архитектурного творения. Рассмотрим памятники виленского барокко с позиций данных конструктов и в перспективе использования строений в течение XIX–XX вв.

На данный момент список представителей виленской архитектурной школы достаточно велик. В начале XX в. исследователи (С. Лоренц, П. Богдевич, В. Татаркевич) [9–11] считали родоначальниками виленского барокко И. Глаубица и итальянских архитекторов семейства Фонтана, в частности Юзефа Фонтану. Сейчас, в результате архивных изысканий и стилистического анализа В. Боберского, на место родоначальника выдвинулся А. Вюрцнер (1700–1758), который начал работать с конца 1720-х гг. [12]. Данный факт чрезвычайно важен, поскольку архитектор строил не только в Вильно, Глубоком, Ивенце, Дятлово, но, что весьма значимо для нас, также в Минске. Здесь В. Боберский атрибутировал А. Вюрцнеру основные храмы Верхнего города (не сохранившиеся колокольня иезуитского монастыря и доминиканский собор) и храмы бернардинских монастырей (Минский Свято-Духов кафедральный собор и архив-музей литературы и искусства).

Особенно хорошо у А. Вюрцнера получалось вписывать монастырские храмы в ландшафт. Они венчают один из семи холмов, на которых стоит Минск. Архитектор сохранил своими строениями эту важную особенность города, в настоящее время сглаженную современной столичной средой. Фасад храма мужского бернардинского монастыря хорошо отражает его внутреннее деление на три нефа в залитом светом интерьере. Храм является очень функционально строгим сооружением со сложным инженерно-строительным решением. Передняя часть здания не имеет ни одной прямой линии, и такая волнообразная подвижность плоскости фасада дополняется эффектами глубокой тени и кружевного пятна, создаваемых большими трехарочными окнами и изысканными украшениями над ними. Бернардинские храмы составляли ядро панорамы Минска со стороны Немиги и Свислочи, выделяя духовный центр города, который не изменила даже индустриализация XIX в. Построенная железная дорога, которая являлась главным фактором индустриализации, сформировала несколько пространств около вокзала. Два трамвайных маршрута были проложены от новых площадей к Соборной площади. В XVIII в. А. Вюрцнер создал гармонию пластических движений ансамбля бернардинских храмов с извивами рек Свислочи и Немиги под холмом Высокого города

[2]В виленской архитектурной школе сложилась уникальная ситуация: храмовые сооружения всех конфессий (католической. православной, протестанской церквей) строились в единой стилистике. Кроме того, их возводили мастера, чья вера не совпадала с конфессиональной принадлежностью храма (протестанты могли строить храмы католиков и православных).

и далями предместья Переспа за ним. Архитектор создавал среду духовной значимости, позволяющую оценить значение духовного тепла и природной красоты в жизни человека. Средовой подход диктовал пропорции и масштаб зданий на холме и их взаимоотношения с открывающимися видами. В настоящее время созданные средовые образные пространства не читаются, поскольку на левом берегу Свислочи построен длинный жилой дом, названный «Панорама», а правый берег закрыт аморфными по форме современными сооружениями. Река утратила динамику активного бега и эффект отражающей свет поверхности воды, превратилась в пруд. Я слышала, как в автобусе на мосту через Свислочь дошкольник спрашивал у мамы: «А это что, какой-то пруд?». Отсутствие понимания значения среды уничтожило духовное и метафизическое пространство, разрушило историческую память этого места. Излучины Немиги и Свислочи – знаковые точки белорусской истории. Битва на Немиге 1067 г. вспоминалась именно здесь, так же как и дата рождения Минска. Без учета взаимоотношений человека со средой и архитектурной организации среды наступает время не только безобразного, как отсутствия образа прекрасного, но и исторического беспамятства. Таким образом, становится очевидно, что средовой подход требует понимания и анализа культурного и исторического контекста.

Стилистику виленского барокко и принципы средового видения демонстрируют и другие храмовые постройки Беларуси. В Ивенце в середине XVIII в. А. Вюрцнер соорудил храм для францисканского монастыря. Храм построен на высоком городском холме, под которым протекает небольшая река. Высокие башни на главном фасаде и сочетания объемов и ниш окон рождают удивительную игру света и тени, а в часы начала литургии вертикали храма освещаются потоками света, которые создают своеобразный световой ореол.

В ратуше, костелах, монастырских строениях, возведенных Иосифом Фонтаной[3] в Витебске, стилистика виленского барокко создает цельный образ средневекового города, будто сшитого мелкими стежками кривых улиц с обозначающими их криволинейными фасадами и объемами зданий. В Витебске сохранилась ратуша в стиле виленского барокко, определившая центр обширной и реконструируемой сейчас панорамы этого, по словам И. А. Бунина, готического города. Писатель отметил интересный эффект главенства вертикалей храмов и средовой эффект угловатости уличных пространств, сочетающийся с фигурами жителей в черных длинных лапсердаках. Множество ракурсов, встречающихся в городской среде Витебска, создают образную многозначность исторической среды. Очень ценными для восприятия виленского барокко являются обращенные в 1872 г. к главному архитектору Витебска слова министра просвещения и обер-прокурора Святейшего Синода графа Д. А. Толстого. Он говорил о том, что нужно научиться строить церкви такие же прекрасные, легкие и изящные, как витебский кафедральный собор [12]. Речь шла о венчающем город храме, построенном по проекту И. Фонтаны.

Важны для оценки средового видения виленского барокко работы И. Глаубица[4]. Принципы виленского барокко читаются в шедеврах архитектора, в первую очередь, в возведенном на высоком берегу Западной Двины Софийском соборе в Полоцке и храме базилианского монастыря в Березвечье около Глубокого, совершенно гениально сфотографированном в 1930-х гг. виленским фотографом Я. Булгаком. Фотография передает такое антропологическое качество средовой архитектуры виленского барокко, как нежность и хрупкость объема и фактуры сакральной постройки. Возможность эмоционального восприятия такого рода сооружений была доступна всем, кто бывал в этом озерном краю.

Дворцовая архитектура виленского барокко сохранилась в наименьшей степени. Однако дворец 1730-х гг. в Дятлове подтверждает органическую стилистику виленского барокко в строительстве дворцов.

Дятловский дворец, построенный в 1729–1731 гг., настолько соединен с природным окружением, что его не снесли в последующие века. На стенах здания сохранилась прекрасная орнаментальная лепка в стилистике виленского барокко, демонстрирующая основы декоративных форм, объединивших позднее барокко, рококо и ранний классицизм в уникальном сочетании. Оформление одновременно открывает тайны итальянского изящного рисунка, немецкой тщательности и основательности декоративного решения, легких нарушений в следовании правилам французской классической архитектуры.

Заключение

В качестве вывода можно привести высказывание К. Норберга-Шульца: «…в проблемах средового подхода мы сталкиваемся с основными вопросами, которые подразумевают пересмотр эстетического измерения архитектуры (*aesthetic dimension of architecture*). Встает вопрос, как архитектура может снова стать чувствительным средством, способным регистрировать соответствующие изменения в строительных задачах и в то же время поддерживать определенный визуальный порядок?»[5] [5, p. 35]. В связи с этим следует

[3] *Boberski W.* Fontana Jozef (1716–ok. 1772) // Allgemeines Künstlerlexikon. Munchen ; Leipzig : Saur, 2004. Band 42. S. 125–126.
[4] *Boberski W.* Glaubitz Johann Christoph // Allgemeines Künstlerlexikon. Munchen ; Leipzig : Saur, 2007. Band 56. S. 72–75.
[5] Здесь и далее перевод наш. – *О. Б.*

обратиться к вопросам восприятия окружающей среды и взаимосвязи с ней, т. е. к проблемам средовой архитектуры и дизайна. Архитектор также отмечал, что «романтическая идея девятнадцатого века о том, что художник должен выражать только свою автономную личность, действительно превращает искусство в роскошь без прямого контакта с обществом или его целями, а архитектура, будучи одновременно практическим инструментом и искусством, оказывается вовлеченной в серьезный внутренний разлад» [5, p. 20].

Библиографичекие ссылки

1. Глазычев ВЛ. *Город без границ.* Москва: Территория будущего; 2011. 400 с.
2. Глазычев ВЛ. *Урбанистика.* Москва: Европа; 2008. 3 части.
3. Раппапорт АГ. *Общие проблемы искусства: обзорная информация. Выпуск 3, Художественные проблемы формирования предметно-пространственной среды.* Москва: Государственная библиотека имени В. И. Ленина; 1984. 39 с.
4. Раппапорт АГ. Среда и архитектура. В: Высоковский АА, Каганов ГЗ, редакторы. *Городская среда: проблемы существования.* Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства; 1990. с. 157–178.
5. Norberg-Schulz Ch. *Intention in architecture.* Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology; 1968. 294 p.
6. Baranowski AJ. Barok wileński na artystycznej mapie Europy Środkowej. *Biuletyn Historii Sztuki.* 2011;73(3–4):281–340. DOI: 10.11588/diglit.34475.25.
7. Габрусь ТВ. *Мураваныя харалы: сакральная архітэктура беларускага барока.* Минск: Ураджай; 2001. 286 с.
8. Брунов НИ. *Дворцы Франции XVII и XVIII веков.* Москва: Всесоюзная академия архитектуры; 1938. 70 с.
9. Bohdziewicz P. O istocie i genezie baroku wilenskiego z drugiej i trzeciej cwierci XVIII wieku. In: Morelowski M, editor. *Prace i materjały sprawozdawcze sekcji historji sztuki Towarzystwa przyjaciół nauk w Wilnie. Tom 3.* Wilno: Towarzystwa przyjaciół nauk w Wilnie; 1938–1939. s. 192–197.
10. Lorentz S. *Jan Krzysztof Glaubitz. Architekt wileński XVIII w.* Warszawa: Towarzystwa naukowe warszawskie; 1937. 44 p.
11. Tatarkiewicz W. Dwa baroki, krakowski i wilenski. In: Bochnak A, editor. *Prace Komisji Historii Sztuk. Tom 8.* Kraków: Polska akademia umiejętności; 1946. s. 183–224.
12. Boberski W. Architekt Abraham Würtzner (?). Przyczynek do dziejów wileńskiego baroku. *Biuletyn Historii Sztuki.* 2021;83(3):645–682. DOI: 10.36744/bhs.1062.

Статья поступила в редколлегию 11.09.2025.
Received by the editorial board 11.09.2025.

УДК 008

ТЫПАЛОГІЯ КУЛЬТУРНЫХ СЭНСАЎ МАСТАЦКАГА ПЕЙЗАЖА: СЕМІЯТЫЧНЫ КРЫТЭРЫЙ І ПРЫНЦЫПЫ ПАБУДОВЫ

А. Л. СЯЛІЦКІ [1*]

[1*]*Хэнаньскі прафесійны інстытут мастацтваў,*
пр. Чжэнкай, 132, 451464, г. Чжэнчжоў, Кітай

Анатацыя. Распрацоўваецца тыпалогія культурных сэнсаў мастацкага пейзажа на аснове адзінага семіятычнага прынцыпу. У адрозненне ад існуючых класіфікацый, якія грунтуюцца на стылявых, тэматычных або нацыянальных прыкметах, прапанаваная мадэль выкарыстоўвае ў якасці базавага крытэрыю лакалізацыю крыніцы сэнсу. На гэтай падставе вылучаюцца шэсць тыпаў пейзажнага сэнсаўтварэння: іманентна-архетыпічны, трансцэндэнтна-сімвалічны, суб'ектна-экспрэсіўны, сацыяльна-ідэнтыфікацыйны, філасофска-рэфлексіўны і дэканструктыўна-сімулятыўны. Тыпалогія апрабавана на матэрыяле літаратуры і жывапісу розных эпох – ад архаічнай міфалогіі да постмадэрнісцкай дэканструкцыі, з асаблівай увагай да беларускага мастацкага матэрыялу. Прапануецца алгарытм аналізу, які дазваляе вызначыць дамінантны тып сэнсаўтварэння ў канкрэтным творы і супаставіць механізмы функцыянавання пейзажных вобразаў у розных відах мастацтва.

Ключавыя словы: пейзаж; тыпалогія; культурны сэнс; крыніца сэнсу; семіятычны крытэрый.

ТИПОЛОГИЯ КУЛЬТУРНЫХ СМЫСЛОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕЙЗАЖА: СЕМИОТИЧЕСКИЙ КРИТЕРИЙ И ПРИНЦИПЫ ПОСТРОЕНИЯ

А. Л. СЕЛИЦКИЙ [1)]

[1)]*Хэнаньский профессиональный институт искусств,*
пр. Чжэнкай, 132, 451464, г. Чжэнчжоу, Китай

Аннотация. Разрабатывается типология культурных смыслов художественного пейзажа на основе единого семиотического принципа. В отличие от существующих классификаций, опирающихся на стилевые, тематические или национальные признаки, предлагаемая модель использует в качестве базового критерия локализацию источника смысла. На этом основании выделяются шесть типов пейзажного смыслообразования: имманентно-архетипический, трансцендентно-символический, субъектно-экспрессивный, социально-идентификационный, философско-рефлексивный и деконструктивно-симулятивный. Типология апробирована на материале литературы и живописи различных эпох – от архаической мифологии до постмодернистской деконструкции, с особым вниманием к белорусскому художественному материалу. Предлагается алгоритм анализа, который позволяет определить доминантный тип смыслообразования в конкретном произведении и сопоставить механизмы функционирования пейзажных образов в различных видах искусства.

Ключевые слова: пейзаж; типология; культурный смысл; источник смысла; семиотический критерий.

Образец цитирования:
Сяліцкі АЛ. Тыпалогія культурных сэнсаў мастацкага пейзажа: семіятычны крытэрый і прынцыпы пабудовы. *Человек в социокультурном измерении*. 2026;1–2:25–36. EDN: IFKKPT

For citation:
Selitskii AL. Typology of cultural meanings of the artistic landscape: semiotic criterion and principles of construction. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2026;1–2:25–36. Belarusian.
EDN: IFKKPT

Автор:
Александр Леонидович Селицкий – преподаватель кафедры дизайна среды художественного факультета.

Author:
Aleksandr L. Selitskii, lecturer at the department of environmental design, art faculty.
selalleon@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-3995-3701

CC BY NC

Человек в социокультурном измерении. 2026;1–2:25–36
Human in the Socio-Cultural Dimension. 2026;1–2:25–36

TYPOLOGY OF CULTURAL MEANINGS OF THE ARTISTIC LANDSCAPE: SEMIOTIC CRITERION AND PRINCIPLES OF CONSTRUCTION

A. L. SELITSKII [a]

[a]*Henan Vocational Institute of Arts, 132 Zhengkai Avenue, Zhengzhou 451464, China*

Abstract. This article proposes a typology of the cultural meanings of the artistic landscape based on a unified semiotic principle. Unlike existing classifications grounded in stylistic, thematic or national criteria, the model employs the localisation of the source of meaning as its primary analytical criterion. On this basis, six types of landscape meaning-making are identified: immanent-archetypal, transcendent-symbolic, subject-expressive, social-identificational, philosophical-reflexive, and deconstructive-simulative. The typology is applied to works of literature and painting from different historical periods, ranging from archaic mythology to postmodern deconstruction, with particular attention to Belarusian artistic material. The article proposes an analysis algorithm that makes it possible to determine the dominant type of meaning-making in a specific work and to compare the functioning mechanisms of landscape imagery across different art forms.

Keywords: landscape; typology; cultural meaning; source of meaning; semiotic criterion.

Уводзіны

У сучасным гуманітарным веданні мастацкі пейзаж усё часцей разглядаецца не толькі як жанр жывапісу або літаратуры, але і як складаная культурная форма, у якой замацоўваюцца фундаментальныя мадэлі ўзаемадзеяння чалавека і прыроды. Аднак, нягледзячы на значную колькасць даследаванняў, прысвечаных гісторыі пейзажа, яго стылявым і жанравым мадыфікацыям, унутраная логіка пейзажнага сэнсаўтварэння застаецца недастаткова распрацаванай.

Існуючыя класіфікацыі (стылявыя, тэматычныя, функцыянальныя, нацыянальныя) грунтуюцца на розных прынцыпах, што ўскладняе іх супастаўленне і перашкаджае фарміраванню адзінай тэарэтычнай мадэлі аналізу. Асноўнае абмежаванне большасці папярэдніх падыходаў заключаецца ў тым, што яны не арыентаваны на выяўленне механізмаў генерацыі сэнсаў і таму не забяспечваюць адзінай семіятычнай асновы для даследавання розных відаў мастацтва і культурных традыцый.

Прапанаваны ў дадзеным артыкуле падыход заснаваецца на прынцыпе лакалізацыі крыніцы сэнсу – вызначэнні таго, дзе менавіта фіксуецца семантычны змест пейзажнага вобраза (у прыродзе, трансцэндэнтнай рэальнасці, індывідуальным суб'екце, калектыўнай свядомасці, філасофскай рэфлексіі або ў працэсе дэканструкцыі знака). Прыведзены параметр выкарыстоўваецца як базавы крытэрый для вылучэння шасці адпаведных тыпаў сэнсаўтварэння: іманентна-архетыпічнага, трансцэндэнтна-сімвалічнага, суб'ектна-экспрэсіўнага, сацыяльна-ідэнтыфікацыйнага, філасофска-рэфлексіўнага і дэканструктыўна-сімулятыўнага. Такі падыход дазваляе перайсці ад апісальнага ўзроўню да даследавання анталагічных і гнасеалагічных пластоў пейзажа ў іх семіятычным вымярэнні. Апрабацыя мадэлі на матэрыяле літаратуры і жывапісу (уключаючы беларускі кантэкст) дае магчымасць супастаўляць розныя віды мастацтва – ад архаічнасці да постмадэрнізму ў межах адзінай метадалагічнай сістэмы.

Агляд існуючых тыпалогій пейзажа

Сярод разнастайных падыходаў да вывучэння мастацкага пейзажа асобнае месца займаюць спробы яго тыпалагічна сістэматызаваць. Каб вызначыць месца і навуковую навізну прапанаванай у дадзеным артыкуле тыпалогіі, неабходна звярнуцца да найбольш аўтарытэтных класіфікацый, якія існуюць у сучасным гуманітарным веданні.

Важнай тэарэтычнай перадумовай тыпалагізацыі пейзажа стала эстэтыка Э. Бёрка, які ў працы «Філасофскае даследаванне пра паходжанне нашых ідэй ўзнёслага і прыгожага» (1757) вылучыў катэгорыі «ўзнёслае» (*sublime*) і «прыгожае» (*beautiful*) [1]. Пазней У. Гілпін і У. Прайс развілі гэтыя ідэі ў канцэпцыю «маляўнічага» (*picturesque*) – прамежкавай катэгорыі, якая ацэньвае ландшафт з пункту гледжання яго жывапіснасці і разнастайнасці [2; 3]. Гэтыя падыходы сталі аднымі з першых спроб тыпалагічнай сістэматызацыі пейзажа, аднак грунтаваліся пераважна на эстэтычных, а не семіятычных крытэрыях.

У сярэдзіне XIX ст. Дж. Роскін у працы «Сучасныя мастакі» (1843–1860) прапанаваў класіфікацыю тыпаў мастацкага ідэалу (пурыстычны, натуралістычны, гратэскны), а таксама прааналізаваў сувязь паміж геалагічнай структурай ландшафту і яго мастацкім увасабленнем [4]. Яго падыход заставаўся ў межах эстэтыкі і не прадугледжваў разгляду пейзажа як знакавай сістэмы.

У мастацтвазнаўстве пачатку XX ст. А. М. Бенуа ў даследаванні «Гісторыя жывапісу ўсіх часоў і народаў» (1912–1917) сістэматызаваў пейзаж у кантэксце нацыянальных школ, падкрэсліваючы, што кожная нацыя стварае свой вобраз прыроды [5].

У адрозненне ад яго, К. Кларк («Пейзаж у мастацтве», 1949) паклаў у аснову тыпалогіі паняцце «рэжымы бачання» (*modes of vision*), што дазволіла яму перайсці ад нацыянальнай спецыфікі да больш універсальнага ўзроўню аналізу [6]. Гэта спроба пранікнуць у сэнсавую структуру пейзажа, тым не менш, была абмежавана толькі адным відам мастацтва – жывапісам.

Прадстаўнікі савецкай мастацтвазнаўчай школы (А. А. Фёдараў-Давыдаў, К. Г. Багемская, В. С. Манін) сфарміравалі прынцыпы сістэматызацыі пейзажа праз прызму гістарычнай эвалюцыі, нацыянальнай карціны свету і стылявых прыкмет[1] [7; 8]. Аднак і тут семіятычны аспект заставаўся на перыферыі даследаванняў.

У літаратуразнаўстве да праблематыкі пейзажнай тыпалагізацыі звярталіся Д. С. Ліхачоў (вывучаў эвалюцыю і функцыі пейзажа ў тэксце) [9] і М. Н. Эпштэйн, які вылучыў канцэпты «прастора», «далячыня», «цішыня», «шлях» як аснову для тыпалогіі пейзажных вобразаў у рускай паэзіі [10]. Разам з тым, іх падыходы не перасякаюць межы літаратуразнаўчай традыцыі.

Асобную групу складаюць працы, прысвечаныя пейзажу Беларусі. Даследчык І. А. Чарота ў манаграфіі «Пошук спрадвечнай існасці: беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння» (1995) разглядае пейзаж як катэгорыю нацыянальнага быцця, абмяжоўваючыся канцэптуальным аналізам ролі апісанняў прыроды [11]. У сваёй працы Жывая мова краявідаў» (1997) А. І. Бельскі прапануе разгалінаваную класіфікацыю пейзажа паводле тэматычна-аб'ектных прыкмет, мастацка-сэнсавага напаўнення і часавых параметраў [12]. Асобна аўтар вылучае тэрмін «нацыянальны пейзаж» з этнічнымі маркерамі, які фарміруе разуменне беларускага свету. Аднак гэта класіфікацыя застаецца ў межах тэматычнага і эстэтычнага аналізу. Аналагічная сітуацыя характэрна і для даследчыкаў беларускага пейзажнага жывапісу (Л. Н. Дробаў [13], А. І. Чупрынскі [14], М. В. Грамыка [15]), якія робяць акцэнт на гістарычнай эвалюцыі, а не на пошуку адзінага семіятычнага крытэрыю тыпалагізацыі.

Разгляд згаданых тэарэтычных падыходаў паказвае і больш агульную тэндэнцыю: большасць еўрапейскіх і ўсходнеславянскіх тыпалогій апісваюць пейзаж праз прызму ўласнай культурнай спадчыны, не ўлічваючы незаходнія мадэлі ўспрымання прыроды (у прыватнасці, кітайскую традыцыю шаньшуй або японскую эстэтыку моно-но аварэ (*mono no aware*, 物の哀れ)[2], дзе сэнс пейзажа фундаментальна інакш лакалізаваны адносна суб'екта і прыроды). Гэты еўропацэнтрызм з'яўляецца сістэмным бар'ерам, які не пераадольваецца ў межах адной нацыянальнай або рэгіянальнай традыцыі[3].

У сучасным навуковым дыскурсе гэта праблематыка ўсё часцей асэнсоўваецца ў міждысцыплінарным кантэксце. Так, С. Салтэр і У. Лойд прапанавалі канцэпцыю «ландшафтныя подпісы» (*landscape signatures*), вылучаючы тыпы прасторы паводле слядоў чалавечай дзейнасці (пасяленчыя, сакральныя, транспартныя ландшафты) [19]. Даследчык С. Шама ў манаграфіі «Ландшафт і памяць» (1995) распрацаваў тыпалогію, заснаваную на архетыпах культурнай памяці (лес, рака, гара) [20], а У. Дж. Т. Мітчэл у працы «Ландшафт і ўлада» (1994) разглядае пейзаж як ідэалагічны інструмент і медыятар сацыяльных адносін [21]. Апошні падыход часткова суадносіцца з распрацаванай у дадзеным даследаванні тыпалогіяй, у прыватнасці з яе сацыяльна-ідэнтыфікацыйным тыпам. Аднак канцэпцыя У. Дж. Мітчэла сканцэнтравана пераважна на праблематыцы ўлады і ідэалогіі, у той час як прапанаваны ў нашай працы падыход арыентаваны на выяўленне агульных механізмаў пейзажнага сэнсаўтварэння.

Такім чынам, існуючыя тыпалогіі маюць несумненныя вартасці, але ім часта ўласцівы еўропацэнтрызм, абмежаванасць эстэтычнымі крытэрыямі і адсутнасць адзінай метадалагічнай асновы для параўнання розных відаў мастацтва. Гэта абумоўлівае актуальнасць распрацоўкі новай тыпалогіі, якая грунтуецца на аналізе працэсаў фарміравання культурных сэнсаў пейзажа, на разуменні яго як семіятычнага феномена.

Крытэрыі і прынцыпы тыпалагізацыі

У пошуках адзінай падставы для тыпалагізацыі культурных сэнсаў мастацкага пейзажа неабходна звярнуцца да семіятычнай прыроды пейзажнага вобраза. Як паказана ў працах Ю. М. Лотмана, любы культурны аб'ект функцыянуе як тэкст, у якім адбываюцца кадзіраванне і трансляцыя значэнняў [22]. Мастацкі пейзаж у гэтым кантэксце выступае як спецыфічны тэкст культуры, дзе прырода набывае знакавы статус і ўключаецца ў сістэму культурных каштоўнасцей. Адсюль вынікае, што пейзаж не зводзіцца да механічнага адлюстравання рэальнасці, а з'яўляецца інструментам яе сэнсавай арганізацыі.

З семіятычнага пункту гледжання ключавым для разумення пейзажа становіцца пытанне аб лакалізацыі крыніцы сэнсу, які надаецца прыродным элементам. Гэты крытэрый дазваляе вызначыць, дзе

[1] *Манин В. С.* Русский пейзаж : энцикл. мирового искусства. М. : Белый город, 2001. 631 с.

[2] Моно-но аварэ – цэнтральная катэгорыя японскай эстэтыкі, якая раскрывае прыгажосць пейзажа праз яго эфемернасць. У адрозненне ад заходняй статычнай мадэлі, яна прадугледжвае эмацыянальны рэзананс суб'екта са зменлівым станам прыроды, дзе сэнс ландшафту заключаны ў яго крохкасці і часовасці.

[3] Асобныя даследчыкі (Дж. Б. Джэксан, І-Фу Туан, А. Берк) прапанавалі альтэрнатыўныя нееўропацэнтрычныя падыходы да разумення ландшафту, аднак іх даследаванні засяроджаны пераважна на культурным ландшафце і чалавечым досведзе прасторы, а не на мастацкім пейзажы, таму яны не ўвайшлі ў асноўны корпус нашага агляду. Гл. [16–18].

менавіта знаходзіцца цэнтр, які надзяляе ландшафт культурнай значнасцю. Гістарычны аналіз пацвярджае, што месцазнаходжанне крыніцы сэнсу пастаянна змянялася ад яго максімальнай канцэнтрацыі ў самім прыродным аб'екце да паступовага вынясення за межы матэрыяльнага свету і растварэння ў рэжыме знакавай сімуляцыі (у найбольш радыкальнай форме).

Прапанаваны падыход грунтуецца на класічнай трыядзе тыпаў знакаў Ч. С. Пірса (індэксальныя, іканічныя і сімвалічныя [23]), дапоўненай сучасным паняццем экспрэсіўнага знака, які транслюе ўнутраны стан суб'екта [24]. Дамінаванне таго ці іншага тыпу знака вызначае характар сэнсавай лакалізацыі і, адпаведна, спосаб функцыянавання пейзажнага вобраза ў культуры. Разгледзем вылучаныя тыпы знакаў:

• індэксальны знак характарызуецца тым, што сэнс лакалізаваны ў самой прыродзе, якая выступае як самадастатковая велічыня (уласціва для ўсходніх культурных традыцый);

• сімвалічны знак адрозніваецца тым, што сэнс знаходзіцца па-за межамі прыроды (або ў трансцэндэнтнай сферы (Сярэднявечча), або ў калектыўнай свядомасці (нацыянальныя школы));

• іканічны і экспрэсіўны знакі характарызуюцца тым, што сэнс генеруецца непасрэдна чалавекам-суб'ектам, яго вокам і пачуццём (еўрапейскае мастацтва Новага часу).

Фарміраванне тыпалогіі грунтуецца на фундаментальных прынцыпах, якія вызначаюць яе навуковую сістэмнасць, гнуткасць і аналітычны патэнцыял.

1. Прынцып семіятычнага крытэрыю. Існуючыя класіфікацыі мастацкага пейзажа абапіраюцца на розныя параметры (стыль, тэма, функцыя, нацыянальная прыналежнасць), што робіць іх несувымернымі. Прапанаваная мадэль уводзіць адзіны крытэрый – лакалізацыю крыніцы сэнсу. Такі падыход дазваляе супастаўляць розныя культурныя формы і пазбягаць эклектыкі.

2. Прынцып ідэальных тыпаў. Распрацаваная сістэма не мае нарматыўнага характару і не прадугледжвае жорсткай класіфікацыі кожнага асобнага твора. Вылучаныя тыпы разглядаюцца як аналітычныя канструкцыі ў межах канцэпцыі М. Вебера, як ідэальныя тыпы, прызначаныя для мадэліравання і інтэрпрэтацыі эмпірычнага матэрыялу, а не для яго жорсткай класіфікацыі. У межах канкрэтных мастацкіх тэкстаў магчыма суіснаванне некалькіх семіятычных форм адначасова. Задача даследчыка заключаецца ў выяўленні дамінантнай тыпалагічнай структуры і аналізе яе ўзаемадзеяння з другаснымі элементамі.

3. Прынцып структурнай узаемаабумоўленасці. Вылучаныя тыпы не з'яўляюцца храналагічнымі стадыямі, а ўтвараюць сінхранічны спектр магчымых рэжымаў сэнсаўтварэння, якія могуць суіснаваць у межах адной эпохі і нават аднаго твора. Парадак іх прэзентацыі ў дадзеным артыкуле падпарадкаваны найперш дыдактычнай логіцы паступовай трансфармацыі семіятычных механізмаў, а не строгай гістарычнай паслядоўнасці. Кожны тып можа быць дамінантным у розныя культурныя перыяды: напрыклад, іманентна-архетыпічны тып не знікае пасля з'яўлення трансцэндэнтна-сімвалічнага, а працягвае існаваць у паралельных мастацкіх традыцыях (усходні жывапіс, экалагічнае мастацтва XX ст.) і актуалізуецца ў новых кантэкстах. Сувязь паміж тыпамі мае структурны, а не дыяхранічны характар: кожны з іх вызначаецца праз адрозненне ад іншых, пераасэнсоўваючы лакалізацыю крыніцы сэнсу, але не адмяняючы альтэрнатыўных мадэляў, што дазваляе фіксаваць дамінантныя тэндэнцыі розных культурных эпох без жорсткай храналагічнай схематызацыі.

4. Прынцып міжвідавога параўнання. Тыпалагічная мадэль прымяняецца да літаратуры і жывапісу на адзінай метадалагічнай аснове. Гэта становіцца магчымым, таму што базавы крытэрый (лакалізацыя крыніцы сэнсу) датычыцца не сродкаў выразнасці, а механізму сэнсаўтварэння, які не залежыць ад матэрыяльнай прыроды знака. Таму адзін і той жа тып можа рэалізоўвацца рознымі сродкамі: у выяўленчым мастацтве ён ажыццяўляецца праз колеравую арганізацыю і кампазіцыю, у літаратуры – праз метафарыку і сінтаксічныя структуры.

5. Прынцып культурнай інклюзіўнасці. Тыпалогія будуецца як міжкультурная мадэль, якая не прывязана да еўрапейскай традыцыі як нарматыўнай. Уключэнне ўсходніх мадэляў сэнсаўтварэння дазваляе выявіць альтэрнатыўныя аспекты логікі пейзажнага сэнсу, якія не ўпісваюцца ў еўропацэнтрычны спектр, і тым самым верыфікаваць універсальнасць прапанаванага крытэрыю. Дадзены прынцып адлюстроўвае агульную тэндэнцыю сучаснай гуманітарыстыкі да дэцэнтралізацыі еўрапейскага пункту гледжання і фарміравання сапраўды кампаратыўнай навуковай оптыкі.

Рэалізацыя гэтых прынцыпаў дазваляе пераадолець апісальны ўзровень аналізу і перайсці да сістэматызацыі матэрыялу на аснове механізмаў сэнсаўтварэння.

Тыпы культурных сэнсаў мастацкага пейзажа

Крытэрый лакалізацыі крыніцы сэнсу дазваляе вылучыць мадэлі, якія ўтвараюць лагічны спектр – ад успрымання прыроды як самадастатковай першакрыніцы сэнсу да крызісу семантычнай структуры пейзажнага вобраза.

1. Іманентна-архетыпічны тып. Гэта мадэль характарызуецца адсутнасцю суб'ект-аб'ектнай дыстанцыі: чалавек не супрацьпастаўляецца прыроднаму свету, а ўспрымаецца як яго неад'емная і роўназначная частка. Найбольш поўнае ўвасабленне дадзены

тып знаходзіць ва ўсходніх культурных традыцыях (кітайскі жывапіс шань-шуй, японскі сад камянёў), а таксама ў архаічнай міфалагічнай свядомасці. Тэрмін «архетыпічны» выкарыстоўваецца тут не ў псіхааналітычным (юнгіянскім) значэнні, а як абазначэнне фундаментальных касмалагічных канстант (Сусветнага дрэва, Сусветнай гары, Першароднай вады), што функцыянуюць як першасныя структуры быцця.

Семіятычным маркерам дадзенага тыпу з'яўляецца дамінаванне індэксальнага знака: прыродны аб'ект не адсылае да знешняга значэння, а выступае як непасрэднае праяўленне ўласнай быційнай якасці і звязанага з ёй касмічнага парадку. Гара ў кітайскім жывапісе не сімвалізуе дао, а разглядаецца як форма яго іманентнага выяўлення. У японскай традыцыі саду камянёў пустата (空)[4] не функцыянуе як абстрактная метафізічная катэгорыя, а актуалізуецца праз акт сузірання як прастора сэнсу. У паэзіі Мацуо Басё гукавая падзея (напрыклад, усплёск вады) набывае індэксальны характар, фіксуючы непасрэднасць досведу без неабходнасці дадатковай інтэрпрэтацыі.

Прасторавая арганізацыя гэтага тыпу прынцыпова адрозніваецца ад заходнееўрапейскай лінейнай перспектывы: позірк наглядальніка не засяроджваецца ў адной кропцы, а вольна перамяшчаецца, ахопліваючы краявід з розных ракурсаў (прынцып «рассеянай» перспектывы). Катэгарыяльныя апазіцыі «верх – ніз», «блізка – далёка», «цэнтр – перыферыя» не выступаюць як жорсткія проціпастаўленні, а плаўна перацякаюць адна ў адну. Чалавек не «ўваходзіць» у прастору з вонкавай пазіцыі, а існуе ўнутры яе як ва ўласным асяроддзі быцця. У іманентна-архетыпічным тыпе сэнс не канструюецца і не інтэрпрэтуецца суб'ектам, а раскрываецца ў працэсе медытатыўнага сузірання. Гэта называецца ўмоўнай «нулявой кропкай» сэнсаўтварэння, у якой прырода і культура з'яўляюцца яшчэ не падзеленымі рэпрэзентатыўнай дыстанцыяй.

2. Трансцэндэнтна-сімвалічны тып. У дадзеным тыпе крыніца сэнсу лакалізуецца па-за межамі матэрыяльнага свету: прырода перастае быць самадастатковай рэальнасцю і ператвараецца ў іерархічную сістэму знакаў, якія адсылаюць да трансцэндэнтнай (боскай, ідэальнай або звышнатуральнай) сферы. Чалавек у гэтай мадэлі выступае не як творца сэнсу і не як арганічная частка прыроды, а як інтэрпрэтатар сакральных знакаў, задача якога заключаецца ў іх карэктным «прачытанні».

Тэрмін «сімвалічны» тут падкрэслівае канвенцыянальны характар сувязі паміж прыродным аб'ектам і яго значэннем. Гэтая сувязь замацоўваецца ў рэлігійных традыцыях, іканаграфічных канонах і багаслоўскіх трактатах. Семіятычным маркерам тыпу з'яўляецца дамінаванне сімвалічнага знака: гара маркуе духоўнае ўзыходжанне, крыніца – боскую ласку, лес – прастору выпрабавання. Дадзеныя значэнні не вынікаюць з фізічных уласцівасцяў ландшафту, а надаюцца яму знешняй культурнай інстанцыяй.

Найбольш поўна гэты тып рэалізуецца ў сярэднявечным мастацтве. У іканапісе, кніжнай мініяцюры і архітэктурных формах прырода падаецца не як самастойная рэальнасць, а як кантэкстуальная дэкарацыя да сакральнай падзеі. Як адзначае У. Эка, «…у сімвалічным светаўспрыманні прырода <…> трактуецца як своеасаблівая сістэма знакаў, з дапамогай якой Творца паведамляе нам пра ўпарадкаванасць гэтага свету» (пераклад наш. – *А. С.*) [25, с. 107]. У помніках сярэднявечнай літаратуры («Слова пра паход Ігараў», «Песня пра Раланда») прыродныя вобразы набываюць выразнае сімвалічнае гучанне, выступаючы індыкатарам маральнага ці духоўнага стану свету.

Прасторавая арганізацыя гэтага тыпу грунтуецца на сакральна-іерархічных апазіцыях (верх – ніз, усход – захад, права – лева), у якіх кожны кірунак надзяляецца этычнай і аксіялагічнай значнасцю. Дадаткова яна вызначаецца прынцыпам адваротнай перспектывы, па якім кропка сыходжання ліній лакалізуецца па-за межамі эмпірычнай прасторы выявы – у сакральным вымярэнні вобраза.

Элементы дадзенага тыпу захоўваюцца і ў пазнейшыя эпохі. У сімвалізме мяжы XIX–XX ст. прырода зноў набывае знакавы статус, аднак ужо не як увасабленне абсалютнага сакральнага парадку, а як рэпрэзентацыя іншага свету – сферы ідэальнага ці падсвядомага. Напрыклад, у жывапісе А. Бёкліна («Востраў памерлых», 1880–1886) ландшафт страчвае тапаграфічную канкрэтнасць і ператвараецца ў прасторавы знак трансцэндэнтнага пераходу. У творчасці М. А. Урубеля («Пан», 1899) прыродныя формы набываюць дэманічную афарбоўку, актуалізуючы ідэю анталагічнай раздвоенасці быцця. У літаратуры сімвалістаў (А. А. Блок, В. Я. Брусаў) пейзажныя вобразы (змрочныя сады, містычныя світанні) адсылаюць да трансцэндэнтнага вымярэння, пазбаўленага традыцыйнай рэлігійнай інтэрпрэтацыі і пераасэнсаванага праз суб'ектыўнае перажыванне.

Трансцэндэнтна-сімвалічны тып фіксуе сітуацыю, калі суб'ект выконвае функцыю пасрэдніка паміж матэрыяльным ландшафтам і ірацыянальным вымярэннем быцця. Дадзеная мадэль задае ўмовы для наступнай структурнай перабудовы сістэмы пейзажных сэнсаў. Яе пераадоленне актуалізуе пераход да суб'ектна-экспрэсіўнага тыпу, дзе крыніца сэнсаўтварэння лакалізуецца ў індывідуальнай свядомасці і яе экспрэсіўных праекцыях, і да філасофска-рэфлексіўнага тыпу, які радыкальна праблематызуе і дэстабілізуе ранейшыя формы сімвалічнай семантызацыі.

[4]Ку – японскі эквівалент санскрыцкага паняцця «шуньята» (*śūnyatā*), якое з'яўляецца катэгарыяльным базісам будыйскай філасофіі, у прыватнасці кірункаў мадх'ямака і дзэн.

3. Суб'ектна-экспрэсіўны тып. Калі ў папярэдніх мадэлях крыніца сэнсу лакалізавалася па-за чалавекам (у самой прыродзе або ў трансцэндэнтнай сферы), то ў дадзеным тыпе яна змяшчаецца ва ўнутранай прасторы *Я*. Актыўны суб'ект супрацьпастаўляе сябе свету: прырода страчвае статус самадастатковай рэальнасці ці знака боскага парадку і ператвараецца ў «люстэрка душы» – аб'ект эстэтычнага перажывання або арэну драматычнага дзеяння. Філасофскім падмуркам гэтага тыпу з'яўляецца класічная еўрапейская традыцыя суб'ект-аб'ектнага дуалізму (вывучалі яе Р. Дэкарт, І. Кант), якая сцвярджае аўтаномію чалавечага розуму і волі. Семіятычным маркерам выступае дамінаванне іканічных і экспрэсіўных знакаў: іканічны знак забяспечвае прынцып падабенства, у той час як экспрэсіўны знак перадае псіхічнае напружанне і эмацыйную рэакцыю аўтара, актуалізаваныя праз колер, рытм, дэфармацыю формы ў выяўленчым мастацтве, а таксама праз метафарыку, сінтаксічную арганізацыю і інтанацыйнасць у літаратуры.

Абедзве семіятычныя стратэгіі патрабуюць прынцыповай дыстанцыі: для рэпрэзентацыі свету або праекцыі ўласных станаў суб'ект павінен заняць знешнюю пазіцыю адносна аб'екта. Гэтаму адпавядае прасторавая арганізацыя, падпарадкаваная логіцы канцэнтравання вакол назіральніка: лінейная перспектыва фіксуе адзіны пункт гледжання (гарызонт як умоўны знак уладкавання прасторы), а прасторавыя катэгорыі набываюць псіхалагічную і аксіялагічную нагрузку. У дадзенай мадэлі свет успрымаецца як карціна (паводле М. Хайдэгера) – аб'ект рацыянальнай і (або) эмацыйнай канструкцыі.

Гістарычна суб'ектна-экспрэсіўны тып ахоплівае шырокі дыяпазон еўрапейскага мастацтва і літаратуры – ад Рэнесансу да мадэрнізму. Ён сцвярджае творчую актыўнасць чалавека, аднак адначасова спараджае праблему адчужэння: чым мацней праекцыя суб'ектыўнасці на ландшафт, тым больш выразнай становіцца страта прыроды як аўтаномнай анталагічнай рэальнасці.

4. Сацыяльна-ідэнтыфікацыйны тып. У адрозненне ад папярэдніх мадэляў, семантычны цэнтр дадзенага тыпу лакалізуецца ў калектыўнай свядомасці. Сэнс не адкрываецца і не ствараецца індывідуальным аўтарам, а прысвойваецца і рэканструюецца супольнасцю праз атаясамліванне сябе з больш буйнымі сацыяльнымі цэласнасцямі – нацыяй, народам, рэлігійнай або гістарычнай групай. Пейзаж у гэтым кантэксце служыць маркерам «свайго», прасторай памяці і рэпрэзентацыяй грамадскіх ідэалаў і траўмаў. Дадзеная мадэль набывае моц у перыяд росту нацыянальнай самасвядомасці (XIX–XX стст.) і ў сітуацыях пераасэнсавання калектыўных гістарычных выпрабаванняў.

Семіятычным маркерам тыпу з'яўляецца дамінаванне сімвалічнага знака (аналагічна трансцэндэнтна-сімвалічнаму тыпу), але з прынцыпова іншай семантычнай асновай: замест адсылкі да звышнатуральнага Абсалюту знак рэпрэзентуе сацыяльна канвенцыяналізаваныя значэнні. У трансцэндэнтна-сімвалічным тыпе ўмоўнасць знака ўсведамляецца і замацоўваецца ў рэлігійнай дагматыцы; у сацыяльна-ідэнтыфікацыйным яна хаваецца за ілюзіяй натуральнасці: сканструяванае значэнне з цягам часу «пачынае ўспрымацца як натуральнае і непазбежнае» [26, p. 21]. Так, вобраз бярозы можа выступаць сімвалам Расіі, дубу – Германіі, верасу або бусла – Беларусі. Гэтыя значэнні не з'яўляюцца ўніверсальнымі архетыпамі, а фарміруюцца гістарычна і замацоўваюцца ў культурнай традыцыі.

Спецыфіка прасторавай арганізацыі і пазіцыі назіральніка вызначаецца функцыяй калектыўнай ідэнтыфікацыі. «Свая» зямля трактуецца як блізкая і аксіялагічна пазітыўная, «чужая» (нават калі яна прыгожая) – як далёкая экзотыка або патэнцыйная пагроза. Суб'ект успрымання выступае прадстаўніком калектыву, для якога дадзеная прастора з'яўляецца бацькаўшчынай. Адсюль вынікае, што пейзаж часта набывае панарамны характар, што падкрэслівае бачанне тэрыторыі як сцэны нацыянальнай гісторыі, дзе элементы ландшафту атрымліваюць гістарычна-наратыўную значнасць.

Найбольш поўна сацыяльна-ідэнтыфікацыйны тып рэалізуецца ў нацыянальных школах жывапісу і літаратуры XIX–XX стст. У жывапісе, напрыклад, гэта выявы велічных лясных масіваў у творах І. І. Шышкіна («Карабельная рошча», 1898) і манументальныя панарамы А. І. Куінджы («Месячная ноч на Дняпры», 1880), дзе ландшафт становіцца сімвалам дзяржаўнай і прыроднай моцы, а таксама пейзажы А. Эдэльфельта («Каўкольскі хрыбет на заходзе», 1899–1900) і А. Гален-Калела («Возера Кейтэле», 1905), якія сфарміравалі вобраз Фінляндыі як «краіны тысячы азёр». У беларускім мастацтве прыкладамі з'яўляюцца эпічныя палотны Ф. Э. Рушчыца («Зямля», 1898), дзе глеба і неба інтэрпрэтуюцца як першакрыніца нацыянальнай сілы, а таксама лірычныя, але ідэйна напоўненыя краявіды В. К. Бялыніцкага-Бірулі («Зімовы сон», 1911). Асаблівую форму ўтварае пейзаж калектыўнай памяці, які звязаны з гістарычнымі траўмамі (войны, катастрофы). Яскравым прыкладам з'яўляецца цыкл М. А. Савіцкага «Чорная быль» (1987–1989), дзе чарнобыльскі ландшафт ператвараецца ў прастору адчужэння, надаючы карцінам трагічную, але нацыянальна-кансалідуючую сілу.

У літаратуры дадзены тып прадстаўлены творамі, у якіх вобраз прыроды маркіруе межы гістарычнага і духоўнага быцця народу. У паэмах Я. Коласа («Новая зямля», 1923; «Сымон-музыка», 1925) поле, лес, рака выступаюць знакавымі структурамі, праз якія канструюецца нацыянальная мадэль свету. У рамане У. С. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім» (1965) вобразы курганаў, Дняпра, замчышчаў кадзіруюць

траўму гістарычнай страты і ідэю адраджэння. Асобны пласт складае ваенная проза: напрыклад, у «Хатынскай аповесці» (1971) А. М. Адамовіча апісанні спаленых вёсак функцыянуюць як сведчанне агульнай трагедыі.

Сацыяльна-ідэнтыфікацыйны тып паказвае, як прыродны вобраз губляе індывідуальнае вымярэнне і набывае статус калектыўнага сімвала, які стагоддзямі кансалідуе супольнасць. Менавіта гэтым абумоўлена ўстойлівасць пейзажных сімвалаў і іх здольнасць захоўваць інтэграцыйную функцыю нават у зменены гістарычных умовах.

5. Філасофска-рэфлексіўны тып. У гэтай мадэлі крыніца сэнсу не лакалізуецца ў асобнай сферы (прыродзе, трансцэндэнтным вымярэнні, індывідуальным суб'екце ці калектыўнай памяці), а вынікае з самога працэсу анталагічнага пошуку на мяжы суіснавання чалавека і Сусвету. Пейзаж у гэтым выпадку функцыянуе як прастора пастаноўкі фундаментальных пытанняў пра сэнс быцця, свабоду, смерць і месца чалавека ў бясконцай рэальнасці.

Семіятычным маркерам дадзенага тыпу выступае крызіс знакавай рэпрэзентацыі. Знак больш не адсылае да канкрэтнага значэння (як у тыпах 2 і 4), не канструюе яго (тып 3) і не паказвае яго непасрэдна (тып 1). Ён набывае статус інтэрагатыўнага знака (лац. *interrogare* – пытаць). Дадзенае паняцце ўжываецца тут у аўтарскім значэнні, адрозным ад яго трактоўкі ў логіцы Ч. С. Пірса. Калі ў пірсаўскай традыцыі інтэрагатыўнасць звязваецца з абдуктыўным вывадам [27], то ў прапанаванай тыпалогіі гэты тэрмін абазначае структурную адкрытасць знака: разрыў паміж знакавай формай і значэннем тут не з'яўляецца недахопам рэпрэзентацыі, а выступае як сам прынцып сэнсаўтварэння. Прырода не дае адказу, а яе маўчанне пазіцыянуецца як праблематызаваная семантычная прастора, якая патрабуе інтэрпрэтацыі. У адрозненне ад дэканструктыўна-сімулятыўнага тыпу, сэнс не знікае цалкам, а захоўваецца як прынцыпова недасяжны аб'ект сэнсавага пошуку.

Прасторавая арганізацыя і пазіцыя назіральніка падпарадкаваны логіцы сумневу. Традыцыйныя апазіцыі «верх – ніз», «блізкае – далёкае», «цэнтр – перыферыя» страчваюць стабільнасць і ператвараюць ландшафт у поле інтэлектуальнай і экзістэнцыяльнай праблематызацыі. Суб'ект сутыкаецца з пейзажам як непразрыстай рэальнасцю, што ініцыюе інтэнсіўную спазнавальную актыўнасць.

Дадзены тып пачынае фарміравацца ў познім рамантызме, калі ўзмацненне рэфлексіўнасці ператварае шуканне ісціны ў самастойны прадмет мастацкага асэнсавання. У шэрагу філасофскіх палотнаў К. Д. Фрыдрыха («Манах каля мора», 1808–1810; «Вандроўнік над морам туману», 1818) чалавек паказаны як назіральнік бясконцай прасторы: ён не панує над прыродай і не зліваецца з ёй, а знаходзіцца ў стане экзістэнцыяльнай адзіноты перад яе веліччу. Вяршынным прыкладам дадзенага тыпу ў жывапісе выступае карціна І. І. Левітана «Над вечным спакоем» (1894), у якой сутыкненне чалавека з ідэяй вечнасці не прыводзіць да канчатковага адказу, а актуалізуе пытанне пра сэнс існавання.

У літаратурным кантэксце філасофская праблематызацыя пейзажа рэалізавана ў творчасці Ф. І. Цютчава («Пра што ты выеш, вецер начны?..», 1836), дзе прырода набывае статус рэпрэзентанта першародных касмічных сіл; у прозе Л. М. Талстога (вобраз неба над Аўстэрліцам у «Вайне і міры»), дзе ландшафт функцыянуе як семіятычная матрыца экзістэнцыяльнага самапазнання суб'екта. У беларускай літаратуры гэты тып прадстаўлены медытатыўнай лірыкай М. А. Багдановіча, якая эксплікуе суадноснасць зямнога і касмічнага, а таксама позняй паэзіяй Я. Коласа, дзе пейзаж выступае медыумам рэфлексіі над жыццёвым шляхам. Інтэлектуальны вектар дадзенай мадэлі развіваюць Р. І. Барадулін, А. С. Разанаў, Я. Я. Янішчыц, уключаючы прыродныя вобразы ў якасці знакавых структур у філасофскі дыскурс часу, памяці і чалавечага існавання.

Філасофска-рэфлексіўны тып вызначаецца тым, што суб'ект усведамляе немагчымасць цалкам спасцігнуць ісціну, таму пейзаж ператвараецца ў прастору інтэлектуальнага і духоўнага пошуку. Дадзеная мадэль адлюстроўвае страту традыцыйных аксіялагічных гарантый, але захоўвае саму здольнасць да праблематызацыі быцця.

6. Дэканструктыўна-сімулятыўны тып. Гэты тып характарызуецца разрывам паміж знакам і стабільным рэферэнтам: знак функцыянуе ў рэжыме «пустога», не адсылаючы да ўстойлівай рэальнасці. Менавіта гэтым ён адрозніваецца ад індэксальнай, сімвалічнай, іканічнай, экспрэсіўнай і інтэрагатыўнай форм сэнсаўтварэння.

У дэканструктыўна-сімулятыўнай мадэлі крыніца сэнсу адсутнічае: прырода перастае быць рэферэнтам, а яе вобраз ператвараецца ў сімулякр – копію без арыгінала, знак, які адсылае не да рэальнасці, а да іншых знакаў і культурных кодаў (паводле Ж. Бадрыяра). Сімулякр не адлюстроўвае рэальнасць, не паказвае на яе і не адсылае да яе праз культурную канвенцыю. Ён замяшчае рэферэнт, утвараючы аўтаномную сістэму знакавых імітацый. У пейзажы гэта азначае, што прыродны вобраз ператвараецца ў выяву выявы, цытату, рэкламны код або тыражаваны культурны прадукт.

Прасторавая арганізацыя і пазіцыя назіральніка падначалены логіцы дэканструкцыі. Традыцыйныя апазіцыі «верх – ніз», «блізка – далёка», «цэнтр – перыферыя» страчваюць анталагічную значнасць і выконваюць ролю іранічных цытат з папярэдніх культурных мадэляў. Чалавек больш не існуе ўнутры прыроды, не інтэрпрэтуе яе як тэкст, не супрацьпастаўляе сябе ёй і не атаясамлівае сябе з калектыўнай прасторай; ён аперуе выявамі прыроды як элементамі знакавай гульні, якая не прадугледжвае

стабільнага сэнсавага цэнтра. У адрозненне ад філасофска-рэфлексіўнага тыпу, дзе дэстабілізацыя прасторавых апазіцый функцыянуе як стымул да пошуку сэнсу, у дэканструктыўна-сімулятыўным тыпе гэтая дэстабілізацыя з'яўляецца канчатковым станам: сам пошук сэнсу ставіцца пад сумнеў або падаецца як чарговая канвенцыя, а не як аўтэнтычная пазнавальная мэта. Такім чынам, калі пяты тып захоўвае адкрытасць пытання, то шосты тып праблематызуе права на яго пастаноўку.

Найбольш выразнае ўвасабленне дадзены тып атрымлівае ў постмадэрнісцкай культуры другой паловы XX ст. У жывапісе прыкладамі гэтай мадэлі з'яўляюцца «размытыя пейзажы» Г. Рыхтэра (серыя «Пейзажы», 1968–1974), у якіх немагчыма вызначыць статус выявы – мора, аблокаў або чыстай абстракцыі, палотны Э. Уорхала (серыя «Кветкі», 1964), дзе прырода ператвараецца ў тыражаваны камерцыйны знак, познія лічбавыя пейзажы Д. Хокні (серыя «Прыход вясны ва Уолдгейт», 2011), у якіх вобраз прыроды канструюецца праз фрагментаваную медыйную візуальнасць і губляе сувязь з традыцыйнай мадэллю непасрэднага назірання. У літаратуры паказальным прыкладам выступае гіпертэкст М. Павіча «Пейзаж, намаляваны гарбатай», 1988, дзе парадак чытання вызначаецца самім чытачом, а сэнс залежыць ад камбінацыі выпадковых сувязяў. Пейзаж у дадзеным выпадку функцыянуе не як завершаны цэласны вобраз, а як адкрытая семантычная структура без канчатковага значэння. У беларускай мастацкай традыцыі дэканструктыўна-сімулятыўная мадэль не атрымала вызначальнай ролі, што звязана з устойлівасцю сацыяльна-ідэнтыфікацыйных і філасофска-рэфлексіўных форм сэнсаўтварэння.

Дэканструктыўна-сімулятыўны тып адлюстроўвае стан культуры, у якой традыцыйныя механізмы легітымацыі сэнсу больш не ўспрымаюцца як безумоўныя. Пытанне пра магчымасць новай формы сэнсаўтварэння застаецца адкрытым, што і вызначае адну з ключавых характарыстык сучаснай культурнай сітуацыі.

Алгарытм аналізу твораў і прыклады прымянення тыпалогіі

Распрацаваная тыпалогія можа разглядацца не толькі як тэарэтычная мадэль, але і як практычны аналітычны інструмент даследавання мастацкага пейзажа. Яна дазваляе сістэматызаваць пейзажныя вобразы розных эпох, культур і відаў мастацтва праз выяўленне дамінантных прынцыпаў іх сэнсавай арганізацыі.

У адрозненне ад традыцыйных апісальных падыходаў, прапанаваная мадэль арыентавана не столькі на фіксацыю тэматыкі ці стылю пейзажа, колькі на аналіз таго, якім чынам прыродны вобраз набывае культурную значнасць у структуры мастацкага твора. Гэта дазваляе перайсці ад дэскрыптыўнага ўзроўню вывучэння да аналітычнага і разглядаць пейзаж як складаную семіятычную канструкцыю. Пры гэтым тыпалогія не мае жорсткага класіфікацыйнага характару. У рэальнай мастацкай практыцы адзін твор можа спалучаць некалькі тыпаў сэнсаўтварэння, таму задача даследчыка заключаецца ў выяўленні дамінантнай мадэлі і аналізе яе ўзаемадзеяння з другаснымі элементамі. Ніжэй прапануецца алгарытм, які дазваляе паслядоўна вызначыць асноўныя параметры пейзажнага вобраза і суаднесці яго з адпаведнымі тыпамі культурных сэнсаў.

Этап 1. Лакалізацыя крыніцы сэнсу. Дадзены этап прадугледжвае выяўленне структурнага цэнтра сэнсаўтварэння ў пейзажным творы – таго ўзроўню рэальнасці, на якім першасна канстытуецца культурнае значэнне прыроднага вобраза. У залежнасці ад канкрэтнага матэрыялу гэты цэнтр можа быць замацаваны ў самой прыродзе, вынесены ў трансцэндэнтную сферу, звязаны з індывідуальным суб'ектам ці калектыўнымі формамі свядомасці, а таксама абумоўлены працэсам філасофскай праблематызацыі або сітуацыяй дэканструкцыі і размывання сэнсу.

Этап 2. Ідэнтыфікацыя дамінантнага тыпу знака. На гэтай стадыі ажыццяўляецца аналіз семіятычнай структуры пейзажа праз вызначэнне пераважнага тыпу знакавай рэпрэзентацыі. Разглядаюцца індэксальныя, сімвалічныя, іканічныя, экспрэсіўныя, інтэрагатыўныя і сімулятыўныя формы. Пры гэтым увага засяроджваецца не столькі на іх прысутнасці, колькі на іерархіі іх функцыянавання ўнутры візуальнай або тэкставай архітэктонікі твора.

Этап 3. Характарыстыка пазіцыі назіральніка. Дадзены аналітычны крок накіраваны на рэканструкцыю антрапалагічнай перспектывы ўнутры пейзажнага вобраза – на вызначэнне статусу суб'екта адносна прыроднай прасторы. Назіральнік можа выступаць як іманентная частка ландшафту, як дыстанцыяваны індывід, як носьбіт калектыўнай ідэнтычнасці або як дэцэнтраваны суб'ект, што знаходзіцца ў стане экзістэнцыяльнай нестабільнасці і размыцця межаў успрымання.

Этап 4. Ацэнка ролі адрасата. На гэтым узроўні аналізуецца спосаб уключэння рэцыпіента ў працэс сэнсавай інтэрпрэтацыі пейзажа. У залежнасці ад тыпу арганізацыі вобраза адрасат можа займаць пазіцыю сузіральніка, дэшыфратара сімвалічных структур, эмпатычнага ўдзельніка, носьбіта калектыўнай ідэнтычнасці, рэфлексіўнага аналітыка або актыўнага інтэрпрэтатара, які ўключаецца ў кантэкстуальную гульню з няўстойлівымі і множнымі значэннямі.

Этап 5. Вызначэнне дамінантнай функцыі. Завяршальны этап прадугледжвае выяўленне асноўнай

культурнай функцыі, якую выконвае пейзажны вобраз у межах канкрэтнага твора. Гаворка ідзе пра захаванне архетыпічных структур, трансляцыю трансцэндэнтных значэнняў, экспрэсію суб'ектыўнага досведу, канструіраванне калектыўнай ідэнтычнасці, пастаноўку філасофскіх пытанняў або дэканструкцыю саміх прынцыпаў сэнсаўтварэння.

Для праверкі аналітычнай прадуктыўнасці прапанаванага алгарытму і дэманстрацыі яго ўніверсальнасці ніжэй разглядаюцца тры творы, якія належаць да розных культурна-гістарычных і медыйных кантэкстаў. Іх выбар абумоўлены неабходнасцю апрабацыі тыпалагічнай мадэлі на матэрыяле, што ахоплівае як жывапіс і паэзію, так і сучасныя формы візуальных практык. Аналіз кожнага твора ажыццяўляецца паводле адзінай працэдуры, што дазваляе не толькі вызначыць дамінантныя мадэлі пейзажнага сэнсаўтварэння, але і супаставіць асаблівасці іх функцыянавання ў розных культурных і мастацкіх сістэмах.

У першую чаргу правядзем аналіз усходняга пейзажнага жывапісу (на прыкладзе твора Фань Куаня «Вандроўнікі сярод гор і патокаў», XI ст.).

1. Лакалізацыя крыніцы сэнсу. Крыніца сэнсу замацавана ў самой прыродзе не як у знешняй рэальнасці, якую суб'ект назірае з боку, а як у першаснай анталагічнай субстанцыі, што папярэднічае любой інтэрпрэтацыі. Гара не ўвасабляе дао і не сімвалізуе яго – яна выступае формай яго іманентнага выяўлення. Вандроўнікі ў правым ніжнім куце кампазіцыі свядома зведзены да ледзь прыкметных фігур: яны з'яўляюцца не носьбітамі сэнсу, а выступаюць як элементы касмічнага парадку, роўназначныя камяням і патокам. Дамінуе іманентна-архетыпічны тып у яго найбольш чыстай форме ў межах традыцыі кітайскага пейзажа.

2. Ідэнтыфікацыя дамінантнага тыпу знака. Семіятычная арганізацыя твора грунтуецца на прыярытэце індэксальнага знака. Тэхніка фактурных штрыхоў юйдзянь цунь (кроплі дажджу) не стварае ілюзію гары, а выяўляе яе ўнутраную структуру, насычаную вільгаццю, цяжкую, жывую. Знак не адсылае да знешняга значэння і не абапіраецца на культурную канвенцыю. Гэта адрознівае яго ад дамінуючай у еўрапейскай традыцыі мадэлі іканічнай рэпрэзентацыі, арыентаванай на перадачу знешняга выгляду аб'екта.

3. Характарыстыка пазіцыі назіральніка. Прасторавая арганізацыя падпарадкавана прынцыпу «рассеянай» перспектывы (саньюань фа – высокая, глыбокая і роўная аддаленасць), якая не фіксуе адзіны пункт гледжання, а прадугледжвае рух позірку па кампазіцыі. Назіральнік не займае знешнюю пазіцыю адносна пейзажа і не валодае ім як аб'ектам: ён уцягваецца ўнутр яго прасторы, паслядоўна ахопліваючы розныя планы. Суб'ект успрымання знаходзіцца ўнутры ландшафту як ва ўласным асяроддзі быцця.

4. Ацэнка ролі адрасата. Рэцыпіент уключаецца ва ўспрыманне праз медытатыўнае сузіранне (гуань)[5] – рэжым перцэпцыі, у якім мяжа паміж назіральнікам і назіраемым паступова сціраецца. У адрозненне ад еўрапейскай мадэлі, дзе рэцыпіент захоўвае пазіцыю знешняга гледача або ацэншчыка, тут ён запрошаны да ўнутранага ўваходжання ў прастору твора. Інтэрпрэтацыя не патрабуе дэшыфроўкі сімвалічных кодаў: сэнс раскрываецца праз сам акт засяроджанага сузірання.

5. Вызначэнне дамінантнай функцыі. Асноўная функцыя твора заключаецца ў захаванні і трансляцыі касмалагічных структур, у якіх горы і воды (шаньшуй) выступаюць не матывам, а анталагічным прынцыпам арганізацыі рэальнасці. Пейзаж не апавядае, не выражае і не сімвалізуе – ён непасрэдна выяўляе сусветны парадак, што папярэднічае любому чалавечаму сэнсу.

Традыцыйнае мастацтвазнаўства разглядае гэты твор пераважна ў кантэксце эвалюцыі кітайскага жывапісу і стылістычных прыёмаў. Прапанаваная тыпалогія дазваляе ўбачыць у ім увасабленне семіятычнай стратэгіі, альтэрнатыўнай дамінантнай еўрапейскай традыцыі. Іманентна-архетыпічны тып аказваецца не архаічнай стадыяй культурнага развіцця, а самастойнай і ўнутрана завершанай мадэллю пейзажнага сэнсаўтварэння, якая захоўвае актуальнасць на працягу стагоддзяў. Такое прачытанне было б немагчымым у межах еўропацэнтрычнай тыпалогіі і служыць дадатковым аргументам на карысць прынцыпу культурнай інклюзіўнасці.

Далей ажыццявім аналіз беларускай пейзажнай лірыкі (на прыкладзе верша М. А. Багдановіча «Панад белым пухам вішняў…», 1914).

1. Лакалізацыя крыніцы сэнсу. У вершы М. А. Багдановіча крыніца пейзажнага сэнсу лакалізуецца пераважна ў суб'ектнай сферы, дзе прыродны вобраз становіцца формай лірычнай рэфлексіі. Створаныя паэтам апісанні вясновага краявіду функцыянуюць не як самадастатковая аб'ектыўная рэальнасць, а як сродак выяўлення эмацыйнага стану і тонкіх псіхалагічных адценняў. Дамінантнай выступае суб'ектна-экспрэсіўная мадэль, паколькі менавіта індывідуальнае перажыванне арганізуе спосаб бачання прыроды і вызначае яе семантычную структуру. Адначасова часткова актуалізуецца іманентна-архетыпічны тып, які праяўляецца праз культурна ўстойлівы матыў вясновага абнаўлення як элемента ўніверсальнага цыкла быцця.

2. Ідэнтыфікацыя дамінантнага тыпу знака. Семіятычная арганізацыя тэксту заснавана на ўзаемадзеянні іканічнага і сімвалічнага кампанентаў у межах суб'ектна-экспрэсіўнага тыпу. Іканічны ўзровень

[5]Гуань – ключавая катэгорыя кітайскай эстэтыкі і філасофіі, якая азначае медытатыўнае, цэласнае сузіранне свету, дзе працэс успрымання разгортваецца як дынамічны акт сутворчасці, заснаваны на дасягненні гармоніі і адзінства суб'екта і аб'екта.

забяспечвае візуальна-акустычную канкрэтызацыю ландшафту: пачуццёвы эфект непасрэднай прысутнасці прыроды фарміруецца як праз каларыстычныя маркеры («белы пух вішняў», «сіні аганёк»), так і праз слыхавую імітацыю («шапаціць», «шуміць») і складаныя аўдыяльныя вобразы («струны сонца», «гімн вясне», «песня ліецца»). Сімвалічны складнік узмацняе сэнсавы змест пейзажа: «вішня» і «вясна» выступаюць знакамі адраджэння, чысціні і часавай плыннасці. У выніку, прыродны элемент пераходзіць у сферу культурнай семантызацыі, захоўваючы пры гэтым эмацыйную непасрэднасць.

3. Характарыстыка пазіцыі назіральніка. Пазіцыя назіральніка вызначаецца як іманентная і недыстанцыяваная адносна прыроднай прасторы. Суб'ект успрымання не супрацьпастаўляе ландшафт сабе, а знаходзіцца ў стане амаль поўнай перцэптыўнай і афектыўнай злітнасці з ім. Гэтая міжсуб'ектная неадрознасць выразней за ўсё праяўляецца ў немагчымасці лакалізаваць крыніцу гучання і падзяліць унутранае і знешняе («Ці ня сэрца напявае, / Навявае яго мне? / Ці ня вецер гэта звонкі / У тонкіх зёлках шапаціць?»). Падобная арганізацыя адпавядае логіцы іманентна-архетыпічнага тыпу з прыярытэтам суб'ектна-экспрэсіўнага кампанента, дзе межы паміж лірычным *Я* і прыродным асяроддзем істотна сціраюцца, утвараючы эфект унутранага суіснавання з вясновым рытмам.

4. Ацэнка ролі адрасата. Рэцыпіент уключаецца ў працэс успрымання праз стратэгію, якая спалучае іманентна-архетыпічны і суб'ектна-экспрэсіўны тыпы сэнсаўтварэння. Інтэрпрэтацыя не патрабуе складаных дэшыфроўкі сімвалічных канструкцый, а грунтуецца на непасрэдным пачуццёвым перажыванні пейзажнага вобраза. Чытач не столькі аналітычна рэканструюе тэкст, колькі ўключаецца ў яго рытмічна-эмацыйную структуру, суадносячы асабісты досвед з універсальнай логікай прыроднага абнаўлення.

5. Вызначэнне дамінантнай функцыі. Асноўная функцыя верша заключаецца ў экспрэсіўнай арганізацыі лірычнага вопыту праз пейзажны вобраз. Прырода выступае інструментам гарманізацыі псіхалагічнай сферы суб'екта, дзе вясновае абнаўленне становіцца формай перажывання часу і памяці, а таксама сродкам дасягнення эмацыйнай раўнавагі.

Прапанаваная тыпалогія дазваляе ўбачыць у гэтым творы тое, што традыцыйны стылявы або тэматычны аналіз (напрыклад, у межах пейзажнай лірыкі або імпрэсіяністычнай замалёўкі) часта пакідае па-за ўвагай. Семіятычны падыход выяўляе ўнутраную напружанасць паміж двума рознымі механізмамі сэнсаўтварэння: дамінантнага суб'ектна-экспрэсіўнага (прырода як люстэрка душы, свет праз прызму *Я*) і рэцэсіўнага іманентна-архетыпічнага (чалавек як арганічная частка вясновага цыкла, нявызначанасць «ці сэрца – ці вецер»). Менавіта гэтае напружанне, якое не здымаецца, а падтрымліваецца рытмічнай арганізацыяй і гукапісам верша, стварае яго семантычную шчыльнасць. Такім чынам, пейзаж у М. А. Багдановіча функцыянуе не проста як эмацыйны фон, а як медыум, праз які сутыкаюцца дзве антрапалагічныя мадэлі: рамантычнае «я, што адлюстроўвае свет» і архаічнае «я, што суіснуе са светам». Такое назіранне было б немагчымым без выкарыстання прапанаванага тыпалагічнага падыходу.

Апошнім правядзем аналіз постмадэрнісцкага пейзажа (на прыкладзе твора А. Кіфера «Маркская пустка» («Märkische Heide»), 1974).

1. Лакалізацыя крыніцы сэнсу. У дадзеным творы крыніца сэнсу замацавана не ў прыродзе як аўтаномнай і гарманічнай сістэме, а ў ідэалагічна і гістарычна маркіраванай прасторы нямецкага ландшафту. Пейзаж выступае полем калектыўнай памяці, дзе прыродны вобраз дэканструюецца і трансфармуецца ў сукупнасць траўматычных кодаў і матэрыяльных слядоў мінулага. Дамінантнай з'яўляецца дэканструктыўна-сімулятыўная мадэль, паколькі сэнс узнікае праз разбурэнне класічнай рэпрэзентацыі і пераўтварэнне ландшафту ў сістэму фрагментаваных знакаў. Дадаткова актуалізуецца філасофска-рэфлексіўны тып, які выяўляецца ў канцэптуальным асэнсаванні навакольнага асяроддзя як носьбіта калектыўнай памяці.

2. Ідэнтыфікацыя дамінантнага тыпу знака. Семіятычная архітэктоніка твора грунтуецца на перавазе сімулятыўных формаў рэпрэзентацыі, у якіх іканічная функцыя выявы істотна аслаблена. Замест імітацыі натуральнай прыроднай прасторы фарміруецца візуальнае поле матэрыяльных слядоў, тэкстур і напластаванняў, што адсылаюць да рэальнасці разбурэння гістарычнага ландшафту і пасляваеннай пустэчы. Знакі не функцыянуюць як устойлівыя носьбіты значэння, а выступаюць як рэлікты культурнай памяці, пазбаўленыя адзінага рэферэнта і ўключаныя ў працэс татальнай перазборкі сэнсу.

3. Характарыстыка пазіцыі назіральніка. Гэты параметр падпарадкаваны логіцы дэканструктыўна-сімулятыўнага рэжыму візуальнасці. Успрыманне страчвае стабільную перспектыву і магчымасць нейтральнай дыстанцыі: суб'ект больш не знаходзіцца па-за межамі выявы і не валодае ёй як цэласным аб'ектам. Замест класічнай сузіральнай мадэлі фарміруецца стан разарванай перцэпцыі, у якім візуальнае поле распадаецца на фрагменты і сляды, што функцыянуюць як самадастатковыя элементы сімуляцыі.

4. Ацэнка ролі адрасата. Рэцыпіент уключаецца ў працэс узаемадзеяння праз дэканструктыўна-сімулятыўную стратэгію інтэрпрэтацыі, дзе значэнне не дадзена непасрэдна, а канструюецца праз працу з фрагментамі матэрыяльнасці і культурнымі канатацыямі. Адначасова актуалізуецца філасофска-рэфлексіўны тып сэнсаўтварэння, паколькі

інтэрпрэтацыя непазбежна выходзіць на ўзровень разваг пра гісторыю, памяць, адказнасць і праблему рэпрэзентацыі траўматычнага мінулага.

5. Вызначэнне дамінантнай функцыі. Асноўная функцыя пейзажа заключаецца ў дэканструкцыі класічнай мадэлі прыроды як гарманічнага і нейтральнага асяроддзя і ў пераўтварэнні яе ў візуалізаванае поле культурна-гістарычнай памяці. Ландшафт выступае як медыум, праз які праяўляецца немагчымасць непасрэднага і «чыстага» адлюстравання гісторыі.

Постмадэрнісцкая крытыка часта абмяжоўваецца канстатацыяй дэканструкцыі традыцыйнага пейзажу ў творах А. Кіфера. Прапанаваная тыпалогія дазваляе дыферэнцаваць гэтую дэканструкцыю: у адрозненне, напрыклад, ад чыстага сімулякра Э. Уорхала, дзе сэнс знікае цалкам, А. Кіфер захоўвае рэшткі філасофска-рэфлексіўнага напружання. Яго пейзаж з'яўляецца не бяздумнай гульнёй знакаў, а траўматычным сведкам гісторыі, які працягвае задаваць пытанні, хоць і не дае на іх адказу. Тыпалогія фіксуе гэтую адметнасць: «Маркская пустка» належыць да дэканструктыўна-сімулятыўнага тыпу, але з моцнай прысутнасцю філасофска-рэфлексіўнага кампанента – тое, што немагчыма выявіць у межах агульных паняццяў «постмадэрнізм» або «неаэкспрэсіянізм».

Заключэнне

Праведзенае даследаванне паказвае, што мастацкі пейзаж не з'яўляецца нейтральным адлюстраваннем прыроды, а выступае складанай семіятычнай структурай, у якой фіксуюцца базавыя спосабы ўзаемадзеяння чалавека са светам. Змена тыпаў пейзажнага вобраза ў гісторыі культуры адлюстроўвае не толькі эвалюцыю мастацкіх формаў, але і трансфармацыю механізмаў сэнсаўтварэння – ад архетыпічнай укаранёнасці чалавека ў прыродзе да постмадэрнісцкага крызісу рэферэнта і дэканструкцыі цэласнага вобраза рэальнасці.

Распрацаваная тыпалогія, заснаваная на прынцыпе лакалізацыі крыніцы сэнсу, дазваляе разглядаць пейзаж не толькі ў межах гісторыка-стылявых або жанравых класіфікацый, але як мадэль культурнага мыслення. Вылучаныя тыпы (філасофска-рэфлексіўны, іманентна-архетыпічны, трансцэндэнтна-сімвалічны, сацыяльна-ідэнтыфікацыйны, суб'ектна-экспрэсіўны і дэканструктыўна-сімулятыўны) утвараюць дынамічную сістэму, у якой кожны наступны тып не адмаўляе папярэдні, а пераасэнсоўвае яго ў новых культурных умовах.

Аналіз твораў Фань Куаня, М. А. Багдановіча і А. Кіфера дае падставы сцвярджаць, што прапанаваная мадэль можа быць эфектыўна выкарыстана для даследавання розных відаў мастацтва, эпох і культурных кантэкстаў. Найбольш прадуктыўным вынікам аказваецца не механічнае аднясенне твора да аднаго тыпу, а выяўленне дамінантнай логікі сэнсаўтварэння і яе ўзаемадзеяння з другаснымі семіятычнымі пластамі.

Разам з тым прапанаваная тыпалогія застаецца адкрытай сістэмай, здольнай да далейшага развіцця ва ўмовах сучасных медыйных і тэхналагічных трансфармацый. Віртуалізацыя прыродных вобразаў і карыстанне генератыўнымі практыкамі, звязанымі са штучным інтэлектам, дапамагаюць ствараць і актуалізаваць новыя формы пейзажнага сэнсаўтварэння, даследаванне якіх патрабуе асобнай тэарэтычнай распрацоўкі. Аднак, незалежна ад змены мастацкіх форм, пейзаж працягвае выконваць адну з фундаментальных культурных функцый – заставацца прасторай асэнсавання памяці, рэальнасці і чалавечага існавання.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Бёрк Э. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. Лагутин ЕС, переводчик; Игошина СВ, Ковалев АМ, редакторы. Москва: Искусство; 1979. 237 с.

2. Gilpin W. *Three Essays: on picturesque beauty; on picturesque travel; and on sketching landscape: to which is added a poem, on landscape painting*. London: [s. n.]; 1792. VIII, 88, V, 44, III p.

3. Price U. *An essay on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and, on the use of studying pictures, for the purpose of improving real landscape*. London: [s. n.]; 1794. XV, 288 p.

4. Рёскин Д. *Современные художники: общие принципы и правда в искусстве*. Коган ПС, переводчик. Москва: Юрайт; 2022. 423 с.

5. Бенуа АН. *История живописи всех времен и народов*. Санкт-Петербург: Издательский дом «Нева»; 2002–2004. 4 тома.

6. Кларк К. *Пейзаж в искусстве*. Тихонов НН, переводчик. Санкт-Петербург: Азбука-классика; 2004. 304 с.

7. Фёдоров-Давыдов АА. *Русский пейзаж конца XIX – начала XX века*. Москва: Искусство; 1974. 207 с.

8. Богемская КГ. *Пейзаж: страницы истории*. Москва: Галактика; 1992. 334 с.

9. Лихачёв ДС. *Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. Москва: Согласие; 1998. 356 с.

10. Эпштейн МН. *«Природа, мир, тайник вселенной…»: система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва: Высшая школа; 1990. 303 с.

11. Чарота ІА. *Пошук спрадвечнай існасці: беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння*. Мінск: Навука і тэхніка; 1995. 159 с.

12. Бельскі АІ. *Жывая мова краявідаў: пейзаж у беларускай паэзіі*. Мінск: Беларускі гуманітарны адукацыйна-культурны цэнтр; 1997. 136 с.

13. Дробов ЛН. *Живопись Белоруссии XIX – начала XX в.* Минск: Вышэйшая школа; 1974. 334 с.
14. Чупринский АИ. *Белорусская пейзажная живопись XIX в.: основные тенденции развития* [диссертация]. Минск: Белорусская государственная академия искусств; 2004. 116 с.
15. Грамыка МВ. *Эвалюцыя беларускага пейзажнага жывапісу 1900–1941 гг.* [дысертацыя]. Мінск: Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў; 2006. 171 с.
16. Jackson JB. *Discovering the Vernacular Landscape.* New Haven: Yale University Press; 1984. XII, 165 p.
17. Tuan Y-F. *Space and place: the perspective of experience.* Minneapolis: University of Minnesota Press; 1977. VI, 235 p.
18. Berque A. *Écoumène: introduction à l'étude des milieux humains.* Paris: Belin; 2000. 272 p.
19. Salter CL, Lloyd WJ. *Landscape in literature.* Washington: Association of American geographers; 1977. 32 p.
20. Schama S. *Landscape and memory.* New York: Alfred A. Knopf; 1995. XI, 652, [37] p.
21. Mitchell WJT, editor. *Landscape and power. 2nd ed.* Chicago: The University of Chicago Press; 2002. XV, 376 p.
22. Лотман ЮМ. *Семиосфера.* Санкт-Петербург: Искусство-СПБ; 2000. 704 с.
23. Пирс ЧС. *Избранные философские произведения*. Голубович К, Чухрукидзе К, Дмитриева Т, переводчики. Москва: Логос; 2000. 448 с.
24. Innis RE. Expressivity in semiotics. In: Gutzmann D, Turgay K, editors. *The Oxford Handbook of Expressivity.* Oxford: Oxford University Press; 2025. p. 74–91.
25. Эко У. *Искусство и красота в средневековой эстетике.* Шурбелев А, переводчик. Москва: АСТ; 2015. 352 с.
26. Hall S, editor. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* London: SAGE; 1997. 400 p.
27. Bellucci F, Pietarinen AV. Icons, interrogations, and graphs: on Peirce's integrated notion of abduction. *Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy.* 2020;56(1):43–61.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 24.05.2026.
Received by the editorial board 24.05.2026.

Мировая и национальная культура

World and national culture

УДК 316.722

ОБРАЗ КОШКИ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ КАК ПРИМЕР РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ЗООЛОГИЧЕСКОГО КОДА

Ю. А. ЯРОЦКАЯ [1)]

[1)] *Белорусский государственный университет культуры и искусств, ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск, Беларусь*

Аннотация. Проявление и значение культурных кодов в каждом этносе национально детерминировано. Однако, несмотря на особенности, свойственные каждой культуре, имеются элементы, которые неизменно воспроизводятся в разных культурах, что позволяет говорить об их универсальности. Одной из таких универсалий является зоологический код, который рассматривается в данной статье на примере образа кошки в мировой культуре.

Ключевые слова: культурный код; зоологический код; образ кошки; интернет-мем.

Образец цитирования:
Яроцкая ЮА. Образ кошки в мировой культуре как пример репрезентации зоологического кода. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:37–45.
EDN: TVNSFV

For citation:
Yarotskaya YuA. The image of a cat in the world culture as an example of zoological code's representation. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:37–45. Russian.
EDN: TVNSFV

Автор:
Юлия Александровна Яроцкая – кандидат культурологии; докторант кафедры культурологии факультета культурологии и социально-культурной деятельности.

Author:
Yuliya A. Yarotskaya, PhD (cultural studies); doctoral student at the department of cultural studies, faculty of cultural studies and socio-cultural activities.
iaroctkaia@mail.ru

CC BY NC

THE IMAGE OF A CAT IN THE WORLD CULTURE AS AN EXAMPLE OF ZOOLOGICAL CODE'S REPRESENTATION

Yu. A. YAROTSKAYA[a]

[a]*Belarusian State University of Culture and Arts, 17 Rabkarawskaja Street, Minsk 220007, Belarus*

Abstract. The manifestation and significance of cultural codes is nationally determined in each ethnic group. Though the peculiarities of each culture there are elements that are invariably reproduced in different cultures. There are the universal elements. The zoological code is one of these universals. In this article author is considered the zoological code an instance of image of the cat in the world culture.

Keywords: cultural code; zoological code; image of the cat; internet meme.

Введение

Образы животных являются универсальным средством выражения представлений о мире и человеке, позволяют осмыслить двойственную природу человека. Реальные и приписываемые животным зоологические признаки (зооморфизм) служили основанием для их переноса на человека, божеств, природные явления и их интерпретации. Когда несвойственные человеку признаки животного стали использоваться для описания внешности, поведения или характера человека, какого-либо явления, появились зооморфные метафоры, позволившие что-либо (кого-либо) уподобить животному как с позитивной, так и с негативной коннотацией. Образы животных встраиваются в картину мира человека, определяются социокультурным контекстом и постоянно меняются под влиянием коммуникации, межкультурного взаимодействия, различных политических, религиозных, социальных и иных процессов. Российский исследователь У. П. Суздалова справедливо отметила, что зооморфный код «как система культурных значений и практик, связанных с образами животных, включает в себя символы, мифы, ритуалы и другие формы выражения, в которых животным приписывается определенный смысл и значение» [1, с. 65]. Так, образы животных используются человеком в моделировании мира, являются частью языкового пространства и имеют свои формы выражения в разные исторические периоды.

Образ кошки заслуженно занимает важное место в мифологической картине мира многих народов. Животное выступает представителем сакрального мира, проводником между мирами, но в то же время – носителем негативных человеческих характеристик. Целью данной статьи является осуществление культурологической ретроспективы образа кошки (от Древнего мира к современной виртуальной культуре, где он находит свое воплощение в популярных интернет-мемах).

Теоретические основы

Теоретическую основу исследования составляют научные труды отечественных и зарубежных авторов, религиозные и мифологические тексты, обрядовые практики и верования. Методологическую основу исследования составляет метод сравнительного анализа, позволяющий выявить универсальные черты образа кошки в различных культурах; метод исторической реконструкции, при помощи которого проводится культурологическая ретроспектива образа кошки; метод экстраполяции, который позволяет проследить за проявлениями образа кошки в современной виртуальной культуре в виде интернет-мемов и проанализировать их.

Историческая реконструкция

В Египте кошки были одомашнены примерно в 2000 г. до н. э. и стали заменой уходящему культу льва. Являясь священным животным богини Баст (изображалась в виде женщины с кошачьей головой), кошка одновременно выступала воплощением бога солнца Ра, который в образе кота убил своего врага – змея Апопа, угрожающего уничтожением всему мирозданию. Так, на виньетках (иллюстрациях, расположенных над текстом) таблицы 10 сборника «Книга мертвых» (рис. 1) изображена следующая сцена: «Кот, то есть Солнце, обитающий под персеей в Гелиополе, отрезает голову змею Апопу, символизирующему его врагов» [2, с. 182]. В египетских сонниках котам и кошкам уделено также сакральное значение – сновидцу кошки сулили прибавление в семействе: «Если женщине приснится, что она родила кота, будет у нее много детей» [2, с. 182]. Кошек египтяне ценили очень высоко, что отражалось в культе их мумифицирования в святилище при храме богини Баст в Бубастисе (Нижний Египет).

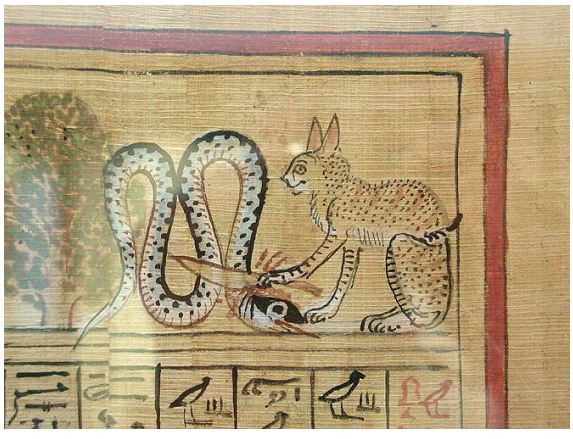


Рис. 1. Ра в образе кота
Fig. 1. Ra in cat's form

В Китае, напротив, кота считали колдовским животным и приписывали ему способность превращаться в других существ (в том числе в человека), а также видеть потустороннее. Являясь ночным животным, кошка в древней китайской культуре ассоциировалась с принципом инь, символизирующим женское, темное начало и трансформацию. Однако, с другой стороны, китайский иероглиф, обозначающий кота, идентичен написанию числа «80», и в этом значении животное выступает символом долгой жизни[1].

В Древнем Риме кошка считалась символом свободы и нередко изображалась рядом с богиней свободы Либертас. В скандинавской мифологии кошки являлись спутницами богини Фрейи, которые везли ее повозку и символизировали нежность и страсть [3, с. 123]. Согласно народным поверьям шведов, кошка была дьявольским существом, поскольку часто посещала горных троллей. Поэтому в шведской культуре существовало табу на называние животного собственным именем (т. е. кошкой), требовалось использование слов-заменителей [3, с. 252].

Различается трактование образа кошки в религиозных культурах. Так, в христианстве по отношению к кошке присутствует дуализм. С одной стороны, в иконографическом искусстве животное является символом лени и похоти [4, с. 56]. С другой, кошка предстает позитивным символом, поскольку, согласно библейской легенде, во время Всемирного потопа кошка спасла Ноев ковчег от затопления, заткнув хвостом дыру в корпусе судна, которую прогрызла мышь, подосланная Сатаной.

В исламе отношение к кошке почтительное. В толковании 59 аята суры «Свет» («Ан-Нур») Священного Корана говорится следующее: «А когда посланника Аллаха… спросили о кошках, он сказал: "Они не являются нечистыми. Они суть из тех, кто ходит вокруг вас"» [5, с. 825]. Таким образом, кошка в мусульманской традиции не считается нечистым животным, ей позволено входить в мечеть.

В древнейших ведийских текстах (упанишадах, самхитах, брахманах) упоминания кошек отсутствуют, но появляются в более поздних памятниках «Законы Ману» («Ману-смрити») и «Панчатантра» в обозначении лесного дикого кота, который «характеризуется как грозный враг и истребитель мышей» [6, с. 66]. Мотив ловли мышей котом с помощью хитрости и ловкости является универсальным для культур народов Европы, Азии и Африки. Так, в басне Эзопа «Кошка и мыши» кошка, решив с помощью хитрости выманить мышей из нор, ухватилась за гвоздь и притворилась мертвой. Похороны процессией крыс кошки, притворившейся мертвой, изображены в декоре капителей внутреннего дворика испанского собора в Таррагоне (XII в.). Аналогичные сюжеты встречаются в папирусах Древнего Египта и драматическом искусстве Византии. Не обходит данный мотив и русское народное художественное искусство.

В период европейского Средневековья животные, судя по контексту взаимоотношений с людьми, вошли во все сферы человеческой жизни (социальную, экономическую, культурную, религиозную, символическую и др.) [7, с. 25]. Французский медиевист М. Пастуро утверждает, что «ни одна другая историческая эпоха в Европе не осмысливала, не описывала, не изображала животное столь же часто и с таким усердием» [7, с. 26]. Изображения животных и их религиозный символизм проникали в церковное искусство, став частью убранства и фигуративного антуража. Вся средневековая культура относилась к животным с интересом, что выразилось в двух очевидно противоположных тенденциях. Во-первых, противопоставлялись образы человека (как образа и подобия Божьего) и животного (как существа несовершенного и нечистого). Во-вторых, друг другу противоречили осознание связи между всеми живыми существами и понимание того, что человек с животным состоят в биологическом и трансцендентном родстве [7, с. 27].

Первая тенденция ярко проявилась в бытовой культуре средневековой Европы, когда животное воспринималось в негативном ключе: кошки считались ведьмами, а коты – оборотнями и слугами дьявола. Для обозначения данного феномена в бытовой культуре был придуман специальный термин «элурантропия» (греч. αιλουρος – «кошка», ανθρωπος – «человек»), обозначавший превращение человека в кошку и наоборот. В 1233 г. Папа Римский Григорий IX издал буллу «Голос в Раме» («Vox in Rama»), в котором призвал христиан бороться с сатанинскими культами (люциферианами), в обрядовой деятельности которых фигурировали черные кошки. Таким образом он демонизировал черных кошек, и закономерным результатом борьбы с «пособниками дьявола» стали вспышки чумы, вызванные расплодившимися крысами.

[1] *Фоли Д.* Энциклопедия знаков и символов / пер. с англ. А. Помогайбо. 2-е изд. М. : Вече, 1997. С. 340–341.

Кошка не являлась домашней любимицей людей в Средневековье, она воспринималась как существо, которого стоит бояться, особенно если кошка была дикая: «…если в феодальную эпоху людям докучают крысы и мыши, они охотнее берут в дом не кошку, а ласку; этот зверек был наполовину приручен еще в древнеримские времена и остается наполовину ручным до XIV века» [7, с. 45].

В книге «Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры» Р. Дарнтон приводит эпизод из повседневной жизни книгопечатников Франции 1730-х гг.: один из учеников, которого плохо кормили, с которым плохо обращались хозяева книгопечатни, и которому мешали спать по ночам кричащие на крыше коты – любимцы жены хозяина книгопечатни, «подполз по крыше к той части дома, где располагалась спальня мастера, и принялся столь истошно вопить и мяукать, что хозяин с хозяйкой не могли сомкнуть глаз» [8, с. 94], тем самым получив разрешение «покончить» с котами. Подмастерья с радостью принялись исполнять поручение: устроили животным «шутовское судилище со стражей, исповедником и палачом. Вынеся кошке приговор, ее соборовали, а затем вздергивали на импровизированной виселице» [8, с. 94]. Таким образом, интерпретируя данный исторический эпизод, Р. Дарнтон указывает на то, что в убийстве кошек проявилась ненависть работников к буржуазному классу, символом которого выступили кошки (любимицы буржуазии) [8, с. 97].

Амбивалентность образа кошки наиболее ярко проявляется в европейской художественной культуре. В качестве темного начала кошка представлена на полотне «Благовещение Реканати» (1534) итальянского живописца Л. Лотто: испуганная темная полосатая кошка убегает от архангела Гавриила, держащего в руке белую лилию. Расположенный на фреске флорентийского живописца Д. Гирландайо «Тайная вечеря» (1480) кот олицетворяет предательство Иуды Искариота. Аналогичный сюжет представлен на картине (рис. 2) итальянского художника Я. Бассано «Ужин в Эммаусе» (1538), на которой кот символизирует предательство, а его антипод, собака, – верность (символическая пара кошка – собака).

На полотне голландского живописца Я. де Беера «Благовещение» (1520) сидящая и взирающая на Деву Марию кошка изображена белой, что, очевидно, указывает на чистоту и непорочность (согласно средневековой христианской символике) и подкрепляется изображением рядом с кошкой вазы с белыми лилиями – атрибута Девы Марии (как и на полотне «Благовещение Реканати»).

Самым ранним изображением кота в русском профессиональном художественном искусстве является эстамп чешского художника В. Холлара «Подлинный портрет кота великого князя Московии» (1663), на котором изображен любимый кот царя Алексея Михайловича (рис. 3). В народном изобразительном искусстве широкое распространение получили лубочные картинки «Кот казанский, ум астраханский, разум сибирский» и «Мыши кота погребают», где в образе кота изображен царь (Петр I), а в виде мышей – тайно радующиеся его смерти подданные.



Рис. 2. Я. Бассано «Ужин в Эммаусе»
Fig. 2. J. Bassano «Supper at Emmaus»

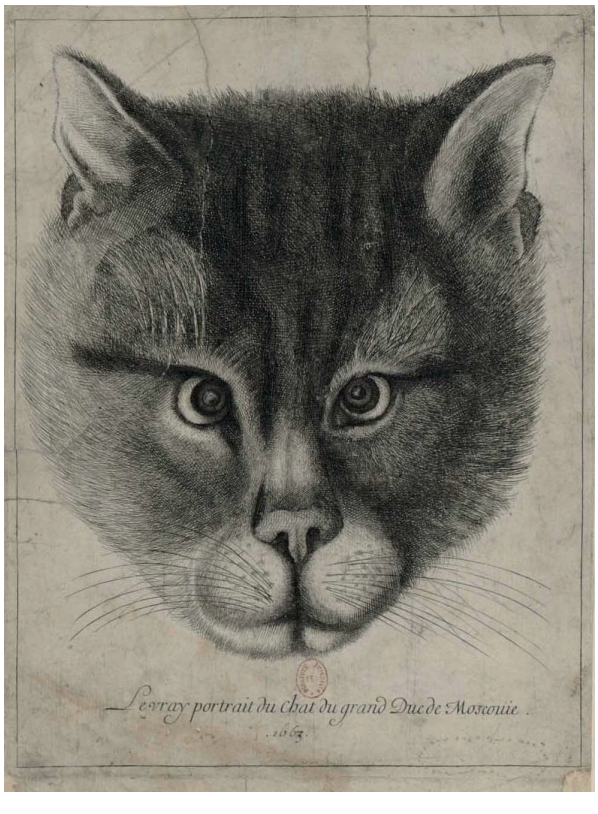


Рис. 3. В. Холлар «Подлинный портрет кота великого князя Московии»
Fig. 3. V. Hollar «Portrait of a Cat of the Grand Duke of Moscow»

Во многих культурах кошка часто выступает в паре с другим одомашненным животным – собакой, объединяясь с ним по одним признакам и противопоставляясь по другим, и образуя тем самым символическую параллель медведю и волку. В восточнославянских сказках медведь выступает заменой кошки, негативные персонажи (нечистая сила) именуют его большой или страшной «кошкой». В русских поверьях считается, что лешего в облике бесхвостого медведя можно выманить с помощью кошки: ее нужно принести с собой в лес и начать душить [9, с. 339–340].

В славянской народной традиции кошка также обладает противоречивой символикой. Во-первых, она образует символическую пару с собакой. Во многих заговорах, поверьях и легендах пара кошка – собака соответствует противопоставлению по гендерному признаку женский – мужской.

На всей территории Полесья (Беларусь, Украина, Россия, Польша) известна легенда о хлебном колосе. Согласно народному сюжету, однажды Бог решил наказать людей за непочитание хлеба и лишить их хлебного колоса, который рос от самой земли. Кошка и собака вместе упросили Бога оставить колос на конце стебля (или это сделала для них Богородица), за что с тех пор кошке и собаке отдается первая лепешка из зерна нового урожая [9, с. 336].

В народной любовной магии в качестве символического воплощения отворота выступала именно вражда кошки с собакой: в брачную постель молодым подкладывали кошачью шерсть, спутанную с собачьей, чтобы «грызлись как кошка с собакой» [9, с. 336–337].

Во-вторых, кошачий облик имеют многие персонажи славянской народной демонологии (черт, смерть и др.). В белорусских мифах и преданиях кот чаще всего имеет связь с нечистой силой, о чем свидетельствует известная легенда: черт, когда спасался от Перуна, принял облик черного кота. Поэтому считалось, что Перун во время грозы может ударить в кота молнией и, чтобы избежать попадания молнии в дом, хозяева во время грозы выгоняли животное на улицу. Согласно славянским поверьям, дьявол вселялся в семилетнюю кошку, и она становилась нечистой: черные семилетние кошки становились ведьмами, а черные семилетние коты превращались в чертей [9, с. 338–339].

В славянской культуре сильно развиты мотивы оборотничества. Согласно украинско-белорусским поверьям, особым даром к превращению обладали, например, ведьмы, колдуны, шаманы, знахари, которые сами могли обращаться в животных (волков, собак, лошадей, кошек), а также могли превращать другого человека (в свинью, собаку, кошку, сороку, жабу).

Кот как существо, обладающее демоническими характеристиками, играл важную роль в обрядах переходного типа. Так, например, табуированным являлось присутствие животного возле гроба с покойником: кота уносили из дома, чтоб он не перескочил гроб и, соответственно, в него не переселилась душа усопшего [10, с. 173]. С такими представлениями было связано отношение к коту как воплощению души, ведь считалось, что ходячий покойник (вампир, упырь) тоже может принимать облик кошки, иногда белой, со светящимися глазами либо без головы [9, с. 340–341]. Аналогично звучат верования народов Таджикистана и Узбекистана, которые считали, что душа человека покидает тело в образе птицы или мотылька, а посещает семью в облике собаки или кошки [11, с. 109]. Согласно чешским поверьям, смерть может принимать облик кошки, царапающей окно, и тот, кто ее увидит и впустит в дом, в ближайшее время умрет [12, с. 105].

Амбивалентый образ кота (предвестника смерти – предвестника положительных изменений) присутствует в ритуальных действиях. Так, в сюжетах новогодних гаданий кот выступал в роли предвестника смерти тому или иному участнику гадания: к чьей еде кот притронется, тот первым умрёт. А в гаданиях на свадьбу незамужним девушкам, наоборот, сулило изменение судьбы в положительную сторону: гадание проводилось в зимний праздничный цикл посредством взвешивания кота, и если «вес кота превышал или равнялся весу половины горшка, то девушке предстояло выйти замуж в наступающем году» [13, с. 163].

В народных медицинских поверьях славян животное олицетворяет человека и выступает его прототипом. Так, согласно белорусской традиции, пока у больного «на сухоты» (туберкулезом) ребенка не начали меняться молочные зубы, его следовало после захода солнца искупать в отваре из лягушачьей икры, в котором следом за ребенком купали кошку. Считалось, что туберкулез переходил на кошку, и она умирала. Однако важным условием ритуала являлся одинаковый возраст и пол кошки с ребенком[2]. Интересно также, что причиной заболевания ребенка было проглатывание кошачьего волоса: «С котом ребенок спать не должен, так как от кошачьего мурлыканья над ухом в голове ребенка заведутся жабы, а когда ребенок случайно проглотит кошачий волос, то обязательно заболеет туберкулезом»[3] (цит. по [14, с. 97]). Таким образом, животное выступало первопричиной болезни и средством избавления от нее.

В случаях, когда ребенок во внешнем облике приобретал животные признаки, считалось, что причиной является чрезмерное контактирование беременной женщины с домашними животными, а именно с котом: «Таким образом, шерсть как животный,

[2] *Швед І. А.* Беларуская міфалогія : вучэб. дапам. Мінск : Рэсп. ін-т выш. шк., 2022. Ч. 2 : Антрапалогія. Дэманалогія. С. 47.
[3] Здесь и далее перевод наш. – *Ю. Я.*

хтонический маркер передается ребенку еще в утробе матери, которая сама по себе семантически включает компонент иномирия» [10, с. 167–168]. По поверьям, контакты беременной женщины с животным также провоцировали появление стоматита у ребенка.

В-третьих, в народной зоологии кошка частично относится к животным семейства куньих (наряду с лисицей и белкой): «Кошку связывает с этой группой животных прежде всего женская и эротическая символика (соотнесенность кошки с девушкой, невестой в фольклорных текстах, кошачье название женских гениталий), ткаческие мотивы и функции покровителя дома и скота (обращение в кошку домового, выбор масти скота по цвету ее шерсти и т. д.)» [9, с. 335]. Черты домашнего защитника проявлялись в табу на его убийство, поскольку у хозяина, который убил своего кота, перестает «вестись» скот[4]. Широко известна в бытовой культуре славянская традиция в построенный дом первой впускать кошку: «Вот тебе, хозяин [домовой], мохнатый зверь на богатый двор!» [15, с. 117].

Однако в сказочном славянском фольклоре образ кота имеет позитивную характеристику. Кот предстает в качестве умного и хитрого животного, верного своему хозяину и помогающего ему в критические моменты жизни. Неслучайно в сказках отношение к коту уважительное и проявляется в обращении к нему по имени и отчеству (например, Кот Мурлыкович в белорусской народной сказке «Как кот зверей напугал» или Котофей Иванович в русской народной сказке «Кот и лиса»). Кроме того, кот является наиболее частым и любимым персонажем колыбельных, потешек, загадок. В белорусской культуре имеется выражение «спяваць ката» в значении «петь колыбельную», поскольку считается, что кот приносит сон: «Ходит кот по сенокосу / Зовет сон он к ребенку» (цит. по [10, с. 171]).

В геральдике образ кошки выступает символом независимости, свободы, хитрости, бесстрашия и т. д. Животное выступает основным элементом средневековых гербов европейских родовых фамилий (например, австрийские Цобингер и баварские фон Ламминг [16, с. 289]). Древним польским дворянским гербом (роды Войснары и Корзуны) является «морской кот» – размещенный в красном поле белый (серый) кот с желтой повязкой на животе, стоящий на задних лапах в профиль. На гербе Котово Волгоградской области изображен в красном поле щита золотой шествующий кот в профиль, а герб Кошкинского района Самарской области содержит изображение стоящей в профиль на задних лапах кошки белого (серебряного) цвета в красном поле (по правилам русской геральдики изображения кошки обращены в профиль и в правую сторону).

В 2022 г. утвержден новый герб Сретенского района Забайкальского края, который в щите синего цвета содержит изображение шествующего прямо золотого манула, обитающего в данном регионе.

Примером герба, содержащего изображение кошки, в русской родовой геральдике является герб тайного советника П. М. Кошкина (1852–1917): в красном щите изображена «идущая на задних лапах серебряная Сибирская кошка, с распущенным пушистым хвостом» (цит. по [16, с. 290]).

В современной культуре изображения кошки являются одними из самых популярных, распространяемых и вирусных в виртуальном пространстве. Появляется явление «интернет-мем» – информация, обладающая запоминающейся и воспроизводимой идеей (образом), благодаря которой происходит ее копирование и тиражирование. Главной особенностью мемов является их спонтанное распространение, когда в виртуальном пространстве обретшая популярность информация посредством тиражирования в различных интернет-сообществах мгновенно передается от пользователя к пользователю.

Посвященных кошкам интернет-мемов существует бесконечное количество. Однако можно выделить те, которые неизменно пользуются популярностью у пользователей.

1. Мем «Сердитый кот», или «Угрюмый кот» (*grumpy cat*) – фотография бело-коричневого кота по кличке Тард с голубыми глазами и опущенными уголками рта, которые придают его морде печальный вид (рис. 4). В 2012 г. изображение кота стало вирусным, а через год было признано мемом года. Мем используется в значении печали, унылого настроения, грусти.

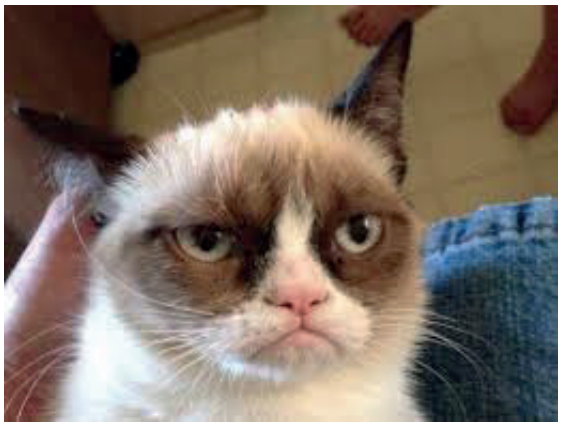


Рис. 4. Сердитый кот
Fig. 4. Grumpy cat

2. Мем «Кот Хехе» (*Cat Hehe*) – изображение бело-серого котенка, мордочка которого выражает хитрое (либо злое) выражение. Изображение стало вирусным в 2019 г. Существует две версии мема: счастливое (Hehe) (рис. 5) и грустное (Not Hehe). Мем используется пользователями как реакция в значении мелкой пакости, усмешки, сарказма, ехидства, тайного умысла и т. д.

[4] *Швед І. А.* Беларуская міфалогія… С. 158.

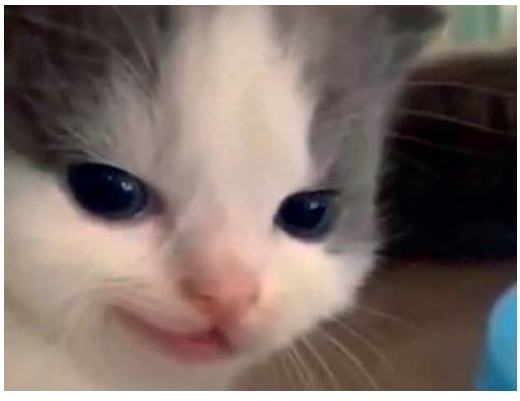


Рис. 5. Кот Хехе
Fig. 5. Cat Hehe

3. Изображение кота Бендера, который спрашивает «А?» (рис. 6), – фотография толстого бело-черного кота, пристально смотрящего в камеру и настойчиво мяукающего. Стал вирусным в 2021 г. и используется в значении настойчивости и требовательности.



Рис. 6. Кот Бендер
Fig. 6. Bender the Cat

4. Мем «Окак» – изображение низкого качества (часто вытянутое) черного кота в капюшоне, символизирующее абсурдность происходящего (рис. 7). Мем стал вирусным в 2025 г. и используется пользователями в качестве реакции на абсурдные или удивительные ситуации, странные поступки, неожиданные признания и т. д.

5. Изображение полковника Мяу (*colonel Meow*) – фотография пушистого серого кота с брутальным взглядом и суровым характером (рис. 8). Изображение кота стало вирусным в 2012 г. благодаря его выражению морды и принесло ему титул самого злого кота. Мем используется пользователями с целью передачи чувства превосходства либо недовольства.

6. Фотографии кота Мару – изображения японского шотландского прямоухого кота, прыгающего в картонные коробки и ставшего популярным на платформе *YouTube* в 2007 г. (рис. 9). Мем связан с тем, что кот, игнорируя размеры коробки, пытается в нее поместиться, что стало использоваться в качестве демонстрации упорства человека или комизма ситуации.



Рис. 7. Кот «Окак»
Fig. 7. The «Okak» cat



Рис. 8. Полковник Мяу
Fig. 8. Colonel Meow



Рис. 9. Кот Мару
Fig. 9. Maru the Cat

Виртуальное пространство стало источником возникновения и развития новых стилистических разновидностей неформального стиля общения, позволивших быстро и креативно излагать свои мысли.

Одним из таких явлений считается сетевой сленг *LOLspeak* (англ. *laughing out loud* (*LOL*) – смеюсь до упаду + англ. *speak* – говорить) и *LOLcat* (*LOL* + англ. *cat* – кошка). Рассматриваемый сленг появился ввиду массового распространения интернет-мемов (рис. 10) с изображениями котов и надписями (текстом, фразами) на английском языке с орфографическими и грамматическим ошибками [17, с. 115]. Идея сленга *LOLspeak* заключалась в том, что «кошки плохо знают английский и говорят на нем с ошибками – как дети, но “по-кошачьи”» [18, с. 112]. Основным принципом сленга стало сокращение слов и намеренное искажение английской грамматики в целях составления новых, юмористических лексических единиц.

В современной культуре по отношению к кошкам также бытует пришедшее из японского языка слово «няша» (яп. にや [ня] – мяу). Название используется поклонниками аниме и обозначает привлекательного котика. Позже это слово стали употреблять по отношению к человеку и окружающим объектам, оно используется в значениях ‘милый’, ‘приятный’, ‘симпатичный’, ‘лапочка’ (например, фраза «Котик – настоящая няша!»). Также из японской культуры заимствованы манэки-нэко (招き猫) – фигурки-талисманы кота, приносящие удачу, богатство и клиентов. Они изображаются с поднятой (часто машущей) лапой, а название с японского языка переводится как «приглашающая, манящая кошка» [18, с. 112–113]. Считается, что если у такой кошки поднята правая лапа, то она приносит владельцу богатство и успех, а если левая, то талисман привлекает клиентов.



Рис. 10. LOLcat
Fig. 10. LOLcat

Заключение

Зоологический код занимает важное место в картинах мира многих культур и является составной частью их систем верований, мифологических воззрений, повседневной жизни и др. Культурные коды не являются статичными, они трансформируются в зависимости от происходящих в каждой культуре социальных, политических, религиозных и иных процессов, а также от интенсивности межкультурного диалога и др. Репрезентация зооморфных образов происходит в каждом историческом срезе культуры: как в древности, так и в современности.

В рамках зоологического кода в мировой культуре образы кошки приняли характер сакральных символов, обрели различные функции в контексте раскрытия взаимоотношений человека с обществом и природой. Они являлись прототипом человека в обрядовых практиках народов, нашли отражение в визуальном пространстве культуры и в геральдических знаках, стали средствами аллегорического выражения в художественном искусстве, получили тиражирование в виртуальном пространстве.

Библиографические ссылки

1. Суздалова УП. Зооморфная семантика и ее место в культуре. *Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры.* 2025;4:63–67. DOI: 10.30725/2619-0303-2025-4-63-67.
2. Уоллес Бадж ЭА, переводчик. *Египетская Книга мертвых: папирус Ани.* Москва: Алетейя; 2003. 416 с.
3. Торп Б. *Нордическая мифология.* Лазарев Е, Помогайбо А, Соколов Ю, переводчики. Москва: Вече; 2008. 560 с.
4. Попова НН. *Античные и христианские символы.* Санкт-Петербург: Аврора; 2003. 63 с.
5. Ас-Саади, Абд ар-Рахман бин Насир. *Толкование Священного Корана «Облегчение от Великодушного и Милостивого». Том 2.* Кулиев Э, переводчик. Москва: Умма; 2012. 1120 с.
6. Васильков ЯВ. Индийский дикий кот и «домашняя» кошка. В: Родионов МА, редактор. *Бестиарий III: зооморфизмы в традиционном универсуме.* Санкт-Петербург: Музей антропологии и этнографии имени Петра Великого Российской академии наук; 2014. с. 65–83.
7. Пастуро М. *Символическая история европейского Средневековья.* Решетникова Е, переводчик. Санкт-Петербург: Александрия; 2019. 448 с.
8. Дарнтон Р. *Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры.* Москва: Новое литературное обозрение; 2002. 384 с.
9. Гура АВ. Символика кошки в славянской народной традиции. *Славянский альманах.* 2019;1-2:335–370.
10. Володина ТВ. Коты и кошки в фокусе встречи миров (белорусская традиция). В: Завьялова МВ, Цивьян ТВ, редакторы и составители. *Мир животных в мифопоэтическом ракурсе.* Москва: Legorussia; 2017. с. 165–174.
11. Соколова ЗП. *Культ животных в религиях.* Василов ВН, редактор. Москва: Наука; 1972. 211 с.
12. Афанасьев АН. *Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Том 3.* Москва: К. Солдатенков; 1869. 830 с.

13. Погодина СИ, Спроге ЛВ. Латышский бестиарий: заяц/кот в традиционной культуре Латвии. В: Завьялова МВ, Цивьян ТВ, редакторы и составители. *Мир животных в мифопоэтическом ракурсе*. Москва: Legorussia; 2017. с. 157–164.

14. Валодзіна ТВ. Сушчы/старошчы: этнакультурны анамнез і тэрапія (беларуская традыцыя ў еўрапейскім кантэксце). У: Валодзіна ТВ, рэдактар. *Беларускі фальклор: матэрыялы і даследаванні. Выпуск 1*. Мінск: Беларуская навука; 2014. с. 91–115.

15. Афанасьев АН. *Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. Том 2*. Москва: К. Солдатенков; 1868. 800 с.

16. Пчелов ЕВ. Кошки в европейской символике, эмблематике и геральдике. В: Староскольская ДС, редактор. *Signum. Выпуск 12, Не только геральдика*. Москва: Институт всеобщей истории Российской академии наук; 2022. с. 273–291.

17. Ежова ММ. LOLspeak как проявление лингвистической креативности в интернет-дискурсе. *Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 6, Языкознание*. 2021;3:113–120.

18. Гордеева ЗА. Образ кошки в современной культуре. *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования*. 2016;1:112–114. EDN: VXKQTF.

Статья поступила в редколлегию 24.06.2026.
Received by the editorial board 24.06.2026.

УДК 712.728.83

КОНТЕКСТУАЛЬНАЯ СРЕДА УСАДЕБНЫХ КОМПЛЕКСОВ БЕЛАРУСИ

Е. В. МОХОВА[1)]

[1)]*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь*

Аннотация. Рассматривается воздействие культурных ландшафтов на формообразование усадебной архитектуры Беларуси. С опорой на феноменологический исследовательский подход и контекстуальный метод, который позволяет исследовать взаимосвязь между архитектурой и природными особенностями места, определяется связь между различными типами белорусского ландшафта и усадебной архитектурой. Приводятся примеры усадебных комплексов в регионах Беларуси. Определяются основные принципы взаимосвязи ландшафта и архитектуры на разных уровнях привилегированных слоев общества.

Ключевые слова: усадьба; ландшафт; среда; средовой подход.

THE CONTEXTUAL ENVIRONMENT OF MANOR COMPLEXES IN BELARUS

E. V. MOKHOVA[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

Abstract. The article examines the impact of cultural landscapes on the shaping of manor architecture in Belarus. The connection between different types of the Belarusian landscape and manor architecture is determined, referring to the phenomenological research approach and the contextual method, which allows to explore the relationship between architecture and the natural features of the place. Examples of manor complexes by regions of Belarus are given. The basic principles of interrelation of landscape and architecture at different levels of privileged class of society are defined.

Keywords: manor; landscape, environment; environmental approach.

Введение

В последние 30–50 лет усадебная архитектура Беларуси вызывает значительный научный и социокультурный интерес, но, тем не менее, многие темы, связанные со средовыми аспектами усадебных комплексов и воздействием культурных ландшафтов на образ белорусской усадьбы, остаются малоизученными. Исследователями белорусской усадебной культуры А. Н. Кулагиным [1], А. И. Локотко [2],

Образец цитирования:
Мохова ЕВ. Контекстуальная среда усадебных комплексов Беларуси. *Человек в социокультурном измерении.* 2026; 1–2:46–52.
EDN: RQVRXB

For citation:
Mokhova EV. The contextual environment of manor complexes in Belarus. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:46–52. Russian.
EDN: RQVRXB

Автор:
Екатерина Вячеславовна Мохова – старший преподаватель кафедры искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Ekaterina V. Mokhova, senior lecturer at the department of arts and environmental design, faculty of social and cultural communications.
katrina.mohova@yandex.ru

В. Ф. Морозовым[1], А. Т. Федоруком [3] в основном анализируется стилистика усадебных комплексов и прилегающей территории. Средовой метод в мировой и отечественной науке отражен в работах К. Норберг-Шульца [4], А. Г. Раппапорта [5], О. И. Генисаретского [6], К. Белюнаса[2] и др. Исследователями области ландшафтного дизайна усадебной среды являются А. П. Вергунов [7], Т. Б. Дубяго [8]. Структурные параллели в пространственной организации усадьбы и сельской жилой среды отмечены в работах исследователей Е. Э. Бломквист [9], Д. О. Швидковского [10]. Данных исследований на сегодня недостаточно для сохранения и восстановления среды и архитектуры усадебных комплексов Беларуси. Цель статьи – выявить принципы связи между различными типами белорусского природного ландшафта и усадебной архитектурой, опираясь на феноменологический исследовательский подход. Он до сих пор редко используется в архитектурных исследованиях; упомянутый подход позволяет выявить связь между различными типами природного ландшафта и архитектурой. Объектом исследования является усадебная архитектура. Предпринимается попытка перевести взаимосвязи среды и архитектуры в область культурного ландшафта.

Один из выдающихся разработчиков феноменологического исследовательского подхода, который в основном опирался на философию М. Хайдеггера, теоретик и историк архитектуры К. Норберг-Шульц в своем труде «Дух места: на пути к феноменологии архитектуры» («Genius loci: towards a phenomenology of architecture») писал: «Цель архитектуры выходит за рамки определения, данного ранним функционализмом. Когда мы рассматриваем архитектуру аналитически, мы упускаем конкретный характер среды, то есть само качество, которое является объектом идентификации человека и которое может дать ему чувство экзистенциальной опоры. Повседневный опыт говорит о том, что для различных действий требуются различные среды. Схожие функции, даже самые основные, происходят совершенно поразному и требуют места с разными свойствами в соответствии с различными культурными традициями и разными условиями окружающей среды. Функциональный подход исключил место как конкретное “здесь”, имеющее свои особые идентичности. Тем самым места не могут быть описаны посредством аналитических и научных концепций. Здесь наука абстрагируется от данности, чтобы перейти к нейтральному, объективному знанию. Однако то, что теряется, – это повседневный жизненный мир, который должен быть о человеке. И здесь выход – метод, известный как феноменология. Феноменология была задумана как “возвращение к вещам”, в противовес отхода от них» (перевод наш. – *Е. М.*) [4, с. 5–8]. Исследователь утверждает, что феноменология исходит из целостности компонентов, которые отличают близость к проявлению сущности вещей, а значит, и ко всему миру в целом. Связь архитектуры с природой может быть исследована с помощью феноменологических теорий места и архитектуры. Основа концепции места базируется на природных элементах, поэтому архитектура, отражающая дух места, должна быть контекстуальной по отношению к его доминирующим природным особенностям. Контекстуальная архитектура в природной среде выдвигает на первый план гармонию между человеком и природой.

Средовой подход является сравнительно новым методом исследования архитектуры и пространства как единого целого, в мировой и отечественной проектной методологии и практике он начинает свое развитие с 1970-х гг.

Новые методы феноменологического подхода применялись в исследованиях на территории Беларуси, в анализе сакральных пространств бывших территорий Великого княжества Литовского. Автор статьи «Ось симметрии как выражение открытого единства в барочных церковных ансамблях Великого княжества Литовского» («Axis of symmetry as an expression of open unity in baroque church ensembles of the Grand Duchy of Lithuania») К. Белюнас использует феноменологический подход для исследования явления двухсторонней оси симметрии в барочных сакральных пространствах и определяет взаимосвязи архитектуры со средой. В его анализе ось симметрии, выходящая за пределы зданий, становится инструментом организации окружающей среды и элементом ее связи с архитектурой. Ось, простирающаяся за пределы архитектуры, имеет вполне конкретную цель – направить человека к встрече со священным. Она воплощает стремление вступить с человеком в контакт, что способствует его взаимодействию с архитектурой и средой.

Феноменология стремится к возвращению в подлинное созерцание вещи. Поиск аутентичного, настоящего, заставляет архитекторов обращаться к восприятию пространства, понятиям тела, духа, места, света, материала, контекста, человека и работать с ними, что и является средовым подходом в проектной методологии и практике.

[1] *Морозов В. Ф.* История архитектуры Беларуси. Эпоха классицизма : учеб. пособие для вузов по специальности «Архитектура». Минск : Белорус. нац. техн. ун-т, 2006. 150 с.

[2] *Biliunas K.* Axis of symmetry as an expression of open unity in baroque church ensembles of the Grand Duchy of Lithuania // Research Gate : website. URL: https://www.researchgate.net/publication/379112526_Axis_of_Symmetry_as_an_Expression_of_Open_Unity_in_Baroque_Church_Ensembles_of_the_Grand_Duchy_of_Lithuania (date of access: 01.07.2025).

Образная значимость контекста

Взаимосвязь между усадебной архитектурой и культурными ландшафтами встречается на самых ранних этапах. Еще в Античности среда была важнейшим элементом организации пространства: в городах рядом с храмами богов высаживали священные рощи, создавали общественные сады, как, например, Священную рощу у храма Зевса (создана в 468–456 гг. до н. э. по проекту архитектора Либона из Элиды). Роща имела прямоугольную сеть аллей и объединяла все архитектурные сооружения комплекса. В античном Риме в загородных виллах императоров и богатых патрициев создавалась среда со сложными гидротехническими сооружениями, искусственными водоемами, фонтанами. Красивый пейзаж имел важное значение при выборе места для строительства виллы. В качестве примера можно привести виллу императора Адриана (построена примерно в 118–134 гг. в холмистой местности в окрестностях нынешнего Тиволи в Италии) [11, с. 104–105]. После падения Римской империи многочисленные феодальные государства воевали друг с другом, что вынуждало их возводить оборонительные сооружения, защищать города стенами. В связи с этим города были плотно застроены, что ограничивало возможности развития среды вокруг замков и резиденций королей. Внутренние сады, организующие среду, занимали небольшие территории. Некоторые замки, как, например, замок Стирлинг (резиденция королей Шотландии), кроме внутреннего сада в стенах замка, имеют сад у подножия скалы, на которой они расположены [11, с. 110].

В эпоху Ренессанса идеальные формы (круг, квадрат) считались лучше природных. Человек, как сын Божий, мог контролировать дикую природу, подчинять ее себе. Итальянские архитекторы (Д. Виньола, А. Палладио, П. Лигорио и др.) разрабатывали приемы организации среды, уделяя большое внимание садам и паркам. Они использовали следующие композиционные средства: ансамблевость (композиционное единство архитектуры и среды вокруг); строгую организованность и уравновешенность композиции; регулярные приемы планировки сада и парка; размещение зданий на крутом склоне и организация продольных (вдоль склона) и глубинных (поперек склона) перспектив; террасирование склона и создание высоких подпорных стен с балюстрадами, вазами, скульптурами; создание разнообразных водных устройств с каскадами, фонтанами, бассейнами; стрижка деревьев и кустарников; чередование открытых и закрытых пространств сада и парка. Если вилла Ротонда (1567–1605) в окрестностях Виченца по проекту А. Палладио имеет центричную композицию, в которой архитектурный объем доминирует над средой (вилла расположена на холме и при помощи широких лестниц связана со средой), то вилла д'Эсте в Тиволи, построенная по проекту П. Лигорио (1575), имеет осевое композиционно-пространственное построение с ориентацией оси на центр виллы. Здание расположено на верхней террасе, откуда открывается панорама среды. Вилла имеет террасный сад с перепадом высот рельефа около 50 м.

Если среда Ренессанса является пространством взаимодействия интеллектуалов, философов, созерцателей, то барочная среда – скорее театральной сценой, где посетители сами превращаются в актеров, готовых к приключениям и неожиданным сюрпризам. Граница между культурными и природными ландшафтами в виллах барочного периода конструируется в барочной игре. Иерархия перехода от дикой природы к вилле и парку прослеживается в вилле Альдобрандини в Фраскати, созданной по проекту архитектора Д. Порта в конце XVI в. Монументальное здание расположено на высоком склоне, оно доминирует над окружающим ландшафтом. Основной сад виллы скрыт от взора посетителей мощным зданием, лишь из внутренних покоев можно полюбоваться феерией водяного театра – своеобразной садовой сценой, состоящей из полуциркульной высокой подпорной стенки, украшенной нишами, скульптурой и водными устройствами. За водяным театром центральная перспектива резко уходит вверх и продолжается каскадом, увенчанным двумя колоннами с типично барочными, спиральными спусками, по которым вода устремляется вниз, к ступеням, создавая ощущение бурного движения. Театральными декорациями здесь служат зеленые стены из подстриженного вечнозеленого дуба. Создатели сознательно стремились зрительно растворить «укрощенный» человеком сад-театр в окружающей, дикой природе. Контраст (граница между природой и культурой) контролируется визуально на всем пути следования по террасам сада и исчезает только на самом верхнем уровне, где находятся естественные источники, питающие каскад и другие фонтаны. Только с этой точки визуальный «контроль» со стороны палаццо исчезает и открывается вид на Рим. [12, с. 56–57.]

В качестве примера перехода открытого пространства ландшафта в интерьер можно рассмотреть дворец графов Шереметьевых в Кусково (1750–1770). Сохранившиеся документы не позволяют достоверно назвать имя архитектора проекта усадьбы. Наиболее реалистично представляется мысль о совместном творении архитектора и заказчика: «В одной из парадных стены, двери, потолок и пол зеркальные, в другой столы из малахита, в третьей на столах фарфоровые изображения зверей и животных в маленьком виде, в четвертой аптеки из Геркуланума. В библиотеке модель Иерусалимского храма и Вифлеема, также восковые бюсты Вольтера, Жан-Жака Руссо, Франклина и других великих людей. В оружейной редкое собрание древнего и нового оружия, английские, французские, гишпанские, черкесские, греческие и китайские ружья, дамасские сабли. Между конскими приборами находится сокровище: седло

Карла XII, доставшееся знаменитому сподвижнику преобразователя России графу Борису Петровичу Шереметеву в сражении под Полтавою» [13, с. 85–86]. То же природное и культурно-историческое многообразие мира создавалось и в парке, как следствие возникновения эклектичности: домик с прилегающим садом в итальянском стиле, столы из итальянской мозаики и т. д. Стиль парка тесно связан с естественным ландшафтом, что обеспечивает непрерывную смену картин природы. Группы растений чередуются с открытыми полянами, хорошо освещенными солнцем. Территория парка рассекается дорожками, аллеями. На береговых линиях водных объектов высажены деревья и кустарники, имеющие контрастные формы крон, что делает усадебный комплекс еще более живописным.

Усадебные дома Беларуси как образ культурного ландшафта

Сохранившийся иконографический материал об усадьбах Беларуси (акварели Ю. Пешки, Н. Орды, рисунки Ч. Манюшки) свидетельствует о значимости контекстуальной среды усадебных комплексов, и, безусловно, определяет важную роль среды. В своих акварельных произведениях Ю. Пешка изображал архитектуру в среде с бытовыми деталями. Он показывал людей, которые совершают пешие прогулки, беседуют, ведут лошадей и т. д. На акварели «Вид улицы Волоцкой в Минске» (1800) художник изобразил усадебный дом семьи Ваньковичей в среде менее живописной, чем у мастера белорусского архитектурного пейзажа Н. Орды, акцентируя внимание на панорамном виде и переднем плане, где изображен двор. В произведении «Минск. Лошица» (ок. 1800) главным выступает панорамный вид: на переднем плане разворачиваются бытовые действия, и только вдали виднеется усадебный дом, находящийся в среде, но, опять же, не столь живописной, как у Н. Орды. Несмотря на менее живописную среду усадебных домов, Ю. Пешка довольно точно определяет ключевые моменты усадебного проектирования: усадебный дом находится на возвышенности, окружен садом или парком, имеет видовые точки обзорности. Так, Н. Орда в каждом своем произведении изображает усадебную архитектуру, утопающую в зелени, наравне показывает архитектуру и среду («Дворец Тышкевичей в Логойске» (1846–1876)). При рассматривании его акварели возникает чувство, что усадьба окружена тонкими запахами, приятными звуками, тенистые аллеи передают уют и спокойствие. Его произведения говорят о значимости среды наиболее открыто по сравнению с работами других мастеров иконографического материала о белорусских усадьбах. Значимость среды также прочитывается у художника М. Кулеши, который в разное время жил в Пинске, Гродно и сделал множество рисунков, литографий, живописных и архитектурных пейзажей («Церковь на Коложе», «Старый и Новый замок в Гродно», рисунки замка в Мире, виды Пинска, Слуцка и др.). В произведении «Церковь на Коложе» зритель находится у подножия холма, на котором изображены перепады рельефа, деревья, плавное обтекание возвышенности водной гладью. Архитектура и среда гармонично взаимодействуют, изображение людей придает произведению динамику и отражает пропорции человека, природного ландшафта и архитектуры.

В книге «Живопись Белоруссии XIX – начала XX в.» Л. Н. Дробов упоминает художника В. С. Садовникова и его пейзаж «Верки» (литография в «Виленском альбоме» Я. К. Вильчинского). Будучи крепостным живописцем княгини Голицыной, которая имела владения во многих местах Северо-Западного края, в том числе и в белорусских губерниях, В. С. Садовников относился к мастерам Академии. О нем Л. Н. Дробов писал, что черты его пейзажа, по сравнению с классическим, во многом упрощены. Строгая архитектура уходит на задний план, однако сохраняется традиционная кулисность и уравновешенность объемов. На переднем плане художник изобразил пролетку – деталь, характерную для быта провинциальной шляхты. Несколько в стороне, у обочины дороги, показана группа крестьян, ожидающих, пока транспорт проедет [14, с. 121–122]. Отодвинутую на второй план архитектуру Л. Н. Дробов соотносит с характерной для белорусского пейзажа созерцательностью, спокойствием. Если русскому пейзажу XIX в. присуща классическая возвышенность, приподнятая эмоциональность, то белорусский пейзаж наполнен природным окружением и укромной средой белорусской земли. Черты классицизма выступают в более обыденном, упрощенном виде. Сохранившееся черно-белое изображение «Менская ратуша» художника Г. Герасимовича интересно как исторический документ, позволяющий не только восстановить некоторые черты классицизма в белорусской архитектуре начала XIX в., но и определить среду городского пространства вокруг. Художника В. И. Дмоховского современники называли «Клодом Лорреном виленских околиц» [14, с. 123], и его произведение «На Родине» (двор в д. Нагородовичи) (1843) показывает быт простого народа в его обыденной среде. Архитектура отодвинута на второй план, и большую часть произведения занимает среда. Увлекающийся в свободное время рисованием Ч. Монюшко (отец композитора С. Монюшко) изобразил «Дворец Ваньковичей в Великой Слепянке» (ок. 1830).

Стоит отметить, что усадебные дома на территории современной Беларуси возводились в основном на фоне преобладающего природного ландшафта, характеризующегося сочетанием равнинных и холмистых участков, лесов, болот, рек и озер, что создает разнообразные живописные пейзажи.

Витебская область является холмистой (Витебская возвышенность), с многочисленными реками и озерами, оставленными ледником. Преобладают хвойные леса, расположены множество болот и лугов. Усадебный дом Плятеров (1904) в аг. Опса возвышается

над одноименным озером, обеспечивая благоприятное всесезонное освещение помещений. Слева от усадебного дома на высоком фундаменте находится одноэтажный флигель из бутового камня, по правую сторону находятся хозяйственные постройки. Архитектурный объем главного усадебного дома доминирует в окружающей среде и одновременно с этим плавно растворяется в живописных участках леса, расположенного на берегу озера. Главный фасад со стороны входа оформлен выступающим портиком на двух массивных колоннах, за которым скрывается фасадная стена с арочными входом и окнами по бокам. Углы здания выделены рустованной кладкой, в соответствии с ними по всему периметру здания выделяются горизонтальные полосы. Рустованная кладка на фасаде усадебного дома выступает приемом изменения текстуры фасада здания, отражая региональные особенности местности. Центральный парадный зал со стороны озера имеет выход на крыльцо полукруглой формы, выложенное из тесаного камня. С крыльца организован спуск на верхнюю террасу, соединенную каскадом лестниц со средней и нижней террасами. Три лестницы шириной около трех метров каждая и две промежуточные площадки имеют боковые ограждения также из тесаного камня. Возвышению архитектурного объема способствует организация продольных (вдоль склона) и глубинных (поперек склона) перспектив. С террас открываются интересные живописные виды на окружающую среду. С каждой из них можно попасть на прогулочные дорожки: самая верхняя идет кольцом вокруг здания, средняя ведет в парк, по нижней можно прогуливаться возле самого озера. Наиболее интересной из них являестся средняя дорожка. Ранее она была обсажена кустами сирени со стороны озера, и у прогуливающегося человека складывалось впечатление, что он движется по краю обрыва над водой. Террасы окружают здание, одновременно возвышая его в среде и наделяя смыслами. Цикл в горизонтальной плоскости сравним с циклами Солнца и Луны, повествующими о времени на земле. Архитектура представляет собой «застывшее» место, в котором протекает жизнь. Изменяющаяся «живая» среда вокруг архитектурного объема и является жизнью. Связующими элементами архитектурного объема и среды выступают озеро, главный вход со стороны парка, оформленный портиком с колоннами, и открытая терраса со стороны озера. Вокруг усадебного дома разбит парк, который украшают группы деревьев, поляны, аллеи, арочный мост из тесаного камня.

Рельеф Минской области является более разнообразным, чем рельеф южных областей. Центральную ее часть занимает Минская возвышенность, в ней протекают реки Свислочь, Неман (на западе), Березина. На территории области находится Минское море (Заславское водохранилище), Нарочанская группа озер (на севере), происходит чередование хвойных и смешанных лесов, лугов и сельскохозяйственных угодий. К особенностям Минской области можно отнести холмисто-моренный рельеф, сформированный ледником, и значительные колебания высот. Усадьба Потоцких (1858) в Березино возвышается над одной из крупнейших рек Беларуси – Березиной, в то время как усадьба Любанских (XVIII в.) находится над огибающей ее р. Свислочь. Усадьба Любанских имеет более декорированный фасад усадебного дома за счет украшения деревянными резными наличниками, наличия крыльца и большой террасы. Фронтон усадьбы Потоцких обрамлен дентикулом, который продолжается по всему периметру здания. Кроме дентикула, в оформлении фасадов использован межэтажный плоский пояс и рустованные лучковые бровки над оконными проемами. Независимо от высоты перепада рельефа, в обоих случаях природный ландшафт является преобладающим. Связующими элементами между архитектурным объемом и средой выступают реки и вход со стороны парка, оформленный портиком в усадьбе Любанских и лоджией в усадьбе Потоцких.

Рельеф Могилевской области равнинный, с небольшими возвышенностями. На ее территории протекают реки Днепр, Сож, Березина. Дворец Булгаков (1830-е гг. – 1914 г.) в аг. Жиличи располагается на обширной равнине на р. Добосне и существует наравне с ландшафтом. На первый взгляд, за счет обширной территории и крупного усадебного дома, не возникает ощущение преобладающего элемента среды. Форма дворца замкнутая, но, несмотря на данную композиционную особенность, расположение позволяет рассматривать его в нетипичной культурно-ландшафтной связи. Дворец не находится на возвышенности, благодаря чему преобладает архитектурный объем, и здание обретает связь с другими ландшафтными элементами. Связующими компонентами архитектурного объема и среды являются шестиколонный портик на главном фасаде, прямоугольный ризалит на парковом фасаде, четырехколонные портики на торцах главного корпуса, арочный оконный проем и колоннада бокового корпуса.

Гродненская область характеризуется синтезом равнинного рельефа и возвышенностей, особенно в северной части (Гродненская возвышенность). На территории области находится Августовский канал, р. Неман и ее притоки, большое количество небольших озер и прудов. Значительную площадь занимают сосновые и смешанные леса, луга и сельскохозяйственные угодья. Часть Беловежской пущи находится на территории Гродненской области. К особенностям области можно отнести характерные водно-ледниковые формы рельефа, сформированные в результате деятельности ледника. Дворец Умястовских (1863–1877) в д. Жемыславль располагается на небольшой возвышенности, на берегу р. Гавья, при этом вся территория усадебно-паркового комплекса имеет преимущественно равнинный ландшафт и находится со средой наравне, нет ощущения преобладания какого-то из элементов. Дублирование равнинной местности можно проследить в плоской

крыше дворца, оформленной в виде обширной прогулочной площадки. В ее центре располагался большой бельведер с арочными окнами, украшенными цветными витражами. Связующими элементами архитектурного объема и среды выступают река, центральный прямоугольный ризалит с глубокой лоджией с мозаичным полом, четырехколонный портик со стороны тыльного фасада, прямоугольные входные проемы с балконами над ними, расположенные по бокам лоджии главного фасада, низкие пристройки с открытыми террасами с торцевых сторон здания. Если на внешних фасадах местные материалы не нашли свое отражение, то в оформлении интерьера большей части парадных и жилых помещений использовалась паркетная доска с орнаментом, стены были украшены дубовыми панелями. Мебель изготавливалась местными мастерами.

Рельеф Брестской области представлен низменной равниной (Белорусское Полесье). Здесь протекают реки Западный Буг, Припять и ее притоки. На территории области находится много мелиоративных каналов. Большая площадь занята болотами (Полесские болота), сосновыми и дубовыми лесами, лугами. На территории Брестской области находится часть Беловежской пущи. К особенностям местности можно отнести плоский рельеф, высокий уровень грунтовых вод, заболоченность. Усадьба Костюшко в Меречевщине (XVIII в.) располагается на равнине и не является доминирующей в среде. Опираясь на иконографический материал Н. Орды, можно сказать, что организованная вокруг одноэтажного усадебного дома среда «утопает» под давлением объема дворца Пусловских, расположенного поблизости, в Коссово. Усадебный дом деревянный, связующим элементом архитектурного объема и среды выступает портик. Фактура дикого ландшафта отображается в архитектуре. Усадьба Рейтанов в д. Грушевке (конец XVIII – начало XX в.) находится на равнине среди других дисперсно расположенных усадебных построек. Усадебный дом деревянный, он объединил в себе элементы ренессансной (лоджия) и классицистической архитектуры (портик). Усадьба Рейтанов так же, как и усадьба Костюшко, отображает окружающий дикий ландшафт.

Рельеф Гомельской области является равнинным, имеет небольшие возвышенности и низины, сформирован под воздействием ледника и рек. Большая часть Гомельской области расположена на территории Полесской низменности, за счет чего рельеф является преимущественно плоским. Область пересечена множеством рек, крупнейшие из которых – Днепр, Припять, Сож и Березина. Реки обусловили формирование пойменных ландшафтов. Значительная территория области занята сосновыми и смешанным лесами и болотами, особенно в северной части. Усадьба Халецких в д. Хальч (к. XVIII в.) располагается на высоком холме, что возвышается над р. Сожью, усадьба является доминирующей в среде. Первый этаж и углы здания выделены рустованной кладкой. Связующими элементами архитектурного объема и среды являются река и портик.

Таким образом, белорусские усадьбы всех регионов не имеют определенной схемы организации среды. Опираясь на описания ландшафта регионов, невозможно вычленить характерные схемы организации среды, поскольку они не являются однородными. На конкретных примерах показано разнообразие белорусского ландшафта и однородность архитектуры, которая в большинстве случаев относится к стилю классицизма. Независимо от разнообразия ландшафта и расположения здания в среде, архитектура феноменологически находится «на земле и под небом». Усадебные дома располагаются на берегах рек и озер, которые являются ландшафтной осью и задают горизонтальные плоскостные ритмы организации среды. В большинстве случаев усадебные дома находятся на возвышенности, и именно она превозносит усадебную архитектуру к небесной вертикали. Возвышение архитектурного объема способствует организации продольных (вдоль склона) и глубинных (поперек склона) перспектив, что является ключевым аспектом в организации среды усадебных комплексов.

Заключение

На основе архивных, библиографических и натурных исследований приведенные усадебные комплексы Беларуси показывают различные культурно-ландшафтные взаимосвязи. Контекст находится в различных связях с архитектурой и играет ключевую роль на этапах европейского взаимодействия с культурными ландшафтами. В ходе исследования было проанализировано взаимодействие архитектуры и среды усадеб людей разных уровней привилегированного слоя общества. Дворец Умястовских в д. Жемыславль выполнен в классицистических формах со своеобразным соединением архитектурных масс, он замкнут, но в то же время диспозиционно связан с ордером. Дворцовый комплекс находится на развороте реки, где постройки расположены таким образом, что композиционно дублируют ее изгиб, тем самым утопая в культурном ландшафте среды. Такое расположение не характерно для дворца Булгаков в аг. Жиличи, поэтому его можно рассматривать в нетипичной культурной ландшафтной связи: не находясь на возвышенности, архитектурный объем преобладает в среде и не слишком сильно взаимосвязан с другими ландшафтными элементами. К усадьбам средней величины относятся усадьбы Плятеров, Потоцких, Любанских, Халецких. Хотелось бы отметить, что усадьбы средней величины выполнены

примерно по одной планировочной схеме, характерной для большинства усадебных комплексов Беларуси. Для данной схемы характерны следующие элементы: подъездная дорога (аллея), засаженная деревьями к усадебному дому; водный массив, находящийся недалеко от усадебного дома; возведение главного дома усадебного комплекса на возвышенности; п-образное расположение построек усадьбы, образующее парадный двор; открытая композиция за счет выделения центрального корпуса и уменьшения масштаба ограничивающих парадный двор строений. Вся композиция находится на главной оси, благодаря чему сохраняется симметрия, уравновешенность и последовательность восприятия. К провинциальным усадьбам относятся усадьбы Костюшко, Рейтанов, которые наиболее ярко отражают окружающий дикий ландшафт.

К основным принципам связи усадебной архитектуры и ландшафта относятся принцип органической интеграции в ландшафт, функциональной взаимосвязи, композиционного единства, а также принцип визуального доминирования и соподчинения. Принцип органической интеграции основывается на преобладающих формах рельефа. Усадебные дома располагаются с учетом естественного рельефа местности, используя его особенности для создания террас, видовых точек, а также для маскировки хозяйственных построек. Постройки ориентируются на наиболее живописные виды, создавая визуальную гармонию с окружающим ландшафтом. Парк или сад являются соединительным элементом среды усадьбы и природного окружения или становятся его продолжением. При строительстве широко используются местные материалы (дерево, камень). Рустованная кладка на фасаде усадебных домов и декоративные резные панели используются как прием изменения текстуры фасада здания, отражая региональные особенности местности, что способствует гармоничному сочетанию архитектуры и природы. Принцип функциональной взаимосвязи заключается в разделении зон усадебного комплекса, расположение которых подчинено логике хозяйствования и удобству жизни. Расположение построек по направлению сторон света, организация ветрозащиты и создание теневых зон учитывались для обеспечения комфорта в любое время года. Принцип композиционного единства достигается через использование центральной оси, на которой располагается главная аллея, парадный вход в усадебный дом. Большинство усадеб построены в стиле классицизма, в основе которого лежит симметрия и пропорциональность. Поддержку классической форме усадебного дома обеспечивают малые архитектурные постройки: беседки, мостики, скульптуры и т. д. Принцип визуального доминирования и соподчинения заключается в определении главного дома усадебного комплекса. Другие постройки и элементы ландшафта располагаются таким образом, чтобы подчеркивать значимость дома. Планировка усадебных комплексов часто использует приемы создания перспективы для того, чтобы визуально увеличить пространство.

Библиографические ссылки

1. Кулагин АН. *Архитектура дворцово-усадебных ансамблей Белоруссии.* Минск: Наука и техника; 1981. 134 с.
2. Лакотка АІ. *Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры.* Мінск: Ураджай; 1999. 366 с.
3. Федорук АТ. *Старинные усадьбы Гродненщины: Свислочский район, Слонимский район*. Минск: Звязда; 2022. 128 с.
4. Norberg-Schulz Ch. *Genius loci: towards a phenomenology of architecture.* New York: Rizzoli; 1980. 213 p.
5. Раппапорт АГ. Среда и архитектура. В: Высоковский АА, Каганов ГЗ, редакторы. *Городская среда: проблемы существования*. Москва: Всесоюзный научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства; 1990. с. 157–178.
6. Генисаретский ОИ. Образ жизни – образ среды. *Декоративное искусство СССР.* 1984;9:38–40.
7. Вергунов АП, редактор. *Архитектурная композиция садов и парков.* Москва: Стройиздат; 1980. 254 с.
8. Дубяго ТБ. *Русские регулярные сады и парки.* Ленинград: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам; 1963. 341 с.
9. Бломквист ЕЭ. Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения). В: Токарев СА, редактор. *Восточно-славянский этнографический сборник.* Москва: Академия наук СССР; 1956. с. 3–458.
10. Швидковский ДО. Усадьбы старые таинственной Руси. *Наше наследие.* 1994;29–30:5–19.
11. Потаев ГА, Потаева ГР. *Садово-парковое искусство Беларуси, стран Востока и Запада.* Минск: Беларусь; 2020. 199 с.
12. Игнатьева МЕ. *Сады старого и нового мира: путешествия ландшафтного архитектора.* Санкт-Петербург: Искусство-СПБ; 2011. 446 с.
13. Воейков АФ. Прогулка в селе Кускове. В: Дельвиг АА, составитель. *Северные цветы на 1825 год.* Санкт-Петербург: Департмент народного освещения; 1824. с. 81–108.
14. Дробов ЛН. *Живопись Белоруссии XIX – начала XX в.* Минск: Вышэйшая школа; 1974. 334 с.

Статья поступила в редколлегию 04.09.2025.
Received by the editorial board 04.09.2025.

УДК 316.77,008

КУЛЬТУРА ЯК ДЗЕЯСЛОЎ: ПРЫКЛАД ГРАМАТЫЧНАЙ МЕТАФАРЫ

А. Д. КРЫВАЛАП[1*]

[1*]*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, пр. Незалежнасці, 4, 220030, г. Мінск, Беларусь*

Анатацыя. Разгледжваецца магчымасць разумення культуры як дзеяслова, а не як назоўніка. Ідэя культуры як дзеяслова выкарыстоўваецца ў якасці граматычнай метафары, што дазваляе па-іншаму паглядзець на магчымыя падыходы да вызначэння культуры: перайсці ад статыкі да дзейнасці, ад спадчыны да працэсаў, ад артэфактаў да практыкі іх стварэння. Паказваецца магчымасць пераасэнсавання слова «культура» як дзеяслова ў адпаведнасці з поглядамі часоў Антычнасці. У якасці тэарэтычнага падмурка выкарыстоўваюцца працы такіх даследчыкаў, як У. Л. Абушенка, Г. Зімель, Катон, І. Я. Мацэвіч-Духан і Б. В. Стрыт. Тэкст не пра часціны мовы, а пра магчымасць пераасэнсавання ў межах дыскурса культуралогіі як навуковай дысцыпліны. Разгляданне культуры як дзеяслова з'яўляецца пошукам тлумачэння ўласных дзеянняў. Ідэнтычнасць даследуецца не як ступень адпаведнасці самому сабе ці нейкім нарматыўным узорам у мінулым, а як паслядоўная серыя адказаў на шырокі спектр пытанняў.

Ключавыя словы: культурная ідэнтычнасць; практыка; праксіс; тыпалагізацыя культуры; дзейнасць.

Образец цитирования:
Крывалап АД. Культура як дзеяслоў: прыклад граматычнай метафары. *Человек в социокультурном измерении*. 2026;1–2:53–59.
EDN: SUKKFY

For citation:
Krivolap AD. Culture as a verb: the case of grammatical metaphor. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2: 53–59. Belarusian.
EDN: SUKKFY

Автор:
Алексей Дмитриевич Криволап – кандидат культурологии; доцент кафедры культурологии факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Alexei D. Krivolap, PhD (cultural studies); associate professor at the department of cultural studies, faculty of social and cultural communications.
email2krivolap@gmail.com
https://orcid.org/0000-0002-4478-4930

CC BY NC

Человек в социокультурном измерении. 2026;1–2:53–59
Human in the Socio-Cultural Dimension. 2026;1–2:53–59

КУЛЬТУРА КАК ГЛАГОЛ: ПРИМЕР ГРАММАТИЧЕСКОЙ МЕТАФОРЫ

А. Д. КРИВОЛАП[1)]

[1)]*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь*

Аннотация. Рассматривается возможность понимания культуры как глагола, а не как существительного. Идея культуры как глагола опирается на грамматическую метафору, которая позволяет взглянуть на возможные подходы к определению культуры по-новому: перейти от статики к деятельности, от наследия к процессам, от артефактов к практике их создания. Показывается возможность переосмысления слова «культура» как глагола в соответствии со взглядами времен Античности. В качестве теоретической основы используются работы таких исследователей, как В. Л. Абушенко, Г. Зиммель, Катон, И. Я. Мацевич-Духан и Б. В. Стрит. Текст посвящен не частям речи, а возможности переосмысления в рамках дискурса культурологии как научной дисциплины. Рассмотрение культуры как глагола является поиском объяснения собственных действий. Идентичность исследуется не как степень соответствия самому себе или какому-либо нормативному образцу прошлого, а как последовательная серия практических ответов на широкий круг вопросов.

Ключевые слова: культурная идентичность; практика; праксис; типлогизация культуры; деятельность.

CULTURE AS A VERB: THE CASE OF GRAMMATICAL METAPHOR

A. D. KRIVOLAP[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

Abstract. The article considers the possibility of understanding culture as a verb instead of a noun. The idea of culture as a verb is used as a grammatical metaphor, which allows us to look at possible approaches to defining culture in a different way: to move from statics to activity, from heritage to processes, from artifacts to the practice of their creation. The article shows the possibility of rethinking the word «culture» as a verb in accordance with the views of the times of Antiquity. The works of such researchers as V. L. Abushenka, G. Simmel, Katon, I. Ya. Matsevich-Dukhan, and B. V. Street are used as a theoretical foundation. This text is not about parts of speech, but about the possibility of rethinking within the framework of the discourse of cultural studies as a scientific discipline. Studying culture as a verb is a search for an explanation for one's own actions. Identity is explored not as a degree of conformity to oneself or to some normative pattern in the past, but as a consistent series of answers to a wide range of questions.

Keywords: cultural identity; practice; praxis; typology of culture; activity.

Уводзіны

Падчас выкладання культуралогіі кожны год узнікаюць адны і тыя ж пытанні, звязаныя з вызначэннем культуры і разуменнем таго, што вывучае культуралогія як акадэмічная дысцыпліна. У такім кантэксце абавязкова ўзгадваецца асоба Марка Порцыя Катона Старэйшага і яго тэкст «Земляробства» («De Agri Cultura»). Наяўнасць слова «cultura» ў лацінскай назве не павінна ўводзіць у зман – гэта тэкст пра апрацоўку зямлі, парады будучым гаспадарам [1]. Можна сказаць, што з гэтага трактату і пачынаецца непаразуменне адносна таго, чым з'яўлялася культура ў Антычнасці і чым яна можа быць сёння.

У трактаце дзеяча няма вызначэння культуры, але падрабязна разглядаюцца разнастайныя расліны, прыдатныя для выкарыстання ў сельскагаспадарчай дзейнасці, той самай, якая можа быць названа культывацыяй. Культура вывучае, як ўвесці ў сельскагаспадарчы абыход ці «акультурыць» дзікія расліны з дапамогай прышчэпаў, адводак. Ці, іншымі словамі, як развіць і падтрымаць у дзікай прыродзе тыя якасці раслін, што найбольш цікавяць чалавека. Магчыма, што менавіта гэта метафарычнае разуменне з'яўляецца разгляданнем культуры як чагосьці, што можа спрыяць развіццю і фарміраванню нейкіх новых здольнасцей на падставе прыроднага таленту пад пільным кантролем гаспадара. Зразумела, што ў антычным тэксце няма і не можа быць разумення генетыкі. Аднак важнасць гэтага трактату для культуралогіі заключаецца менавіта ў тым, што культурныя з'явы ствараюцца на падмурку прыродных, натуральных. Культура выступае прыродай, якая не можа быць цалкам адарванай ад сваіх дзікіх

каранёў, але пры гэтым можа трансфармавацца да непазнавальнасці. Магчыма, што з гэтага тэксту пачынаецца вечная дыскусія аб стасунках культуры і прыроды.

У пачатку XX ст. Г. Зімель, разважаючы пра сутнасць культуры, выкарыстаў метафару, апісаўшы працэс культывацыі на прыкладзе грушы. З дзічкі з дапамогай прышчэпа атрымліваюць пэўны гатунак: «Груша лічыцца культываванай, паколькі праца садоўніка развівае арганічныя схільнасці, дрымотныя магчымасці яе прыроднай формы, паколькі яна прыводзіць да поўнага адкрыцця ўласнай прыроды дрэва»[1] [2, с. 476]. Але без «тэлеалагічнага ўмяшання», як адзначае Г. Зімель, ці, іншымі словамі, без знешняга ўплыву ў выглядзе актыўных дзеянняў садоўніка, гэтыя схільнасці не прачнуцца і ніколі не будуць развіты: «Таму такое ўмяшанне можа звацца яго культурай» [2, с. 477]. Так, для Г. Зімеля культура – вынік актыўнага працэсу культывацыі, а не наяўная прыродная з'ява.

У XX ст. лацінская і старажытнагрэчаская мовы вывучаліся ў школах у краінах Еўропы, адпаведна, магчымасць знаёмства з першакрыніцамі часоў Антычнасці была дастаткова высокай. У пачатку XXI ст. веданне лацінскай мовы стала экзотыкай і нагодай для здзіўлення. Неабходнасць прышчэпа на дзічку дзеля яе культывацыі таксама выклікае неразуменне ў сучасных студэнтаў, быццам батаніка з'яўляецца канчаткова выключанай са школьнай праграмы.

Аўтар артыкула імкнецца паказаць магчымасць пераасэнсавання слова «культура» ў межах культуралогіі як дзеяслова ў адпаведнасці з антычнымі поглядамі.

Дадзенае даследаванне з'яўляецца амбіцыйнай спробай разгледзець магчымасць выкарыстання граматычнай метафары ў сэнсе разумення культуры як дзеяслова замест ужо звыклага назоўніка. Каб пазбегнуць непаразуменняў, варта адразу падкрэсліць, што артыкул не ставіць перад сабой мэту аднесці назоўнік «культура» да дзеясловаў. Аднак граматычная метафара «культура як дзеяслоў» дазваляе па-іншаму паглядзець на магчымыя падыходы да вызначэння культуры: перайсці ад статыкі да дзейнасці, ад спадчыны да сучасных працэсаў, ад артэфактаў да практыкі іх стварэння.

Разгледжваюцца не часціны мовы, а магчымасць пераасэнсавання асобнага аб'екта даследавання ў межах культуралогіі як навуковай дысцыпліны. Менавіта таму тэрмін «культура» разглядаецца як назоўнік, прыметнік і дзеяслоў у кантэксце магчымых падыходаў да разумення культуры. Граматычную метафару можна разумець як метад, які запазычаны з культурнай і аналітычнай псіхалогіі: праз метафары аналітыкі імкнуцца атрымаць доступ да схаванага несвядомага. Зразумела, што адзін артыкул не здольны змяніць агульную граматычную норму, але ён можа паказаць спрэчнасць некаторых інтэрпрэтацый ці падыходаў да разумення культуры.

Асноўная частка

Для лацінскай мовы слова «культура» – аддзеяслоўны назоўнік, створаны па аналогіі з герундыем у англійскай мове: *to swim – swimming* (плаваць – плаванне). Калі звярнуцца да слоўнікаў лацінскай мовы, у іх звычайна прапануецца некалькі значэнняў слова «cultura»: 'вырошчванне', 'догляд', 'земляробства', 'адукацыя', 'развіццё', 'шанаванне'[2]. Фактычна ўсе прапанаваныя варыянты – аддзеяслоўныя назоўнікі. Так, мэтанакіраванасць дзеянняў уяўляе сабой умову для існавання культуры. Можна сказаць, што герундый быццам бы адлюстроўвае схопленае ў моманце дзеянне, якое з'яўляецца працэсам, расцягнутым у часе і прасторы, а герундый у гэтым выпадку выступае адным са шматлікіх кадраў на кінастужцы.

Культура як назоўнік. Як вядома з часоў Антычнасці, называць рэчы сваімі імёнамі – самае галоўнае і складанае дзеянне ў чалавечым жыцці. У гэтым кантэксце саму культуру можна таксама разглядаць як назоўнік. Так, культура можа быць інтэрпрэтавана як сукупнасць артэфактаў, а не дынамічных стасункаў ці ўзаемадзеянняў з імі. Такое разуменне можна разглядаць як наступства культуралагічнага падыходу, калі трэба растлумачыць культуру як з'яву, але пры гэтым не надта апеляваць да індывідуальных адметнасцей. Менавіта культуралогія, як і антрапалогія, падчас станаўлення была схільнай да вонкавага апісання культуры пры дэманстратыўным неразуменні вывучаемага феномена. Антраполагі не адразу прыйшлі да разумення неабходнасці рэлятыўнага стаўлення да культур, калі на змену еўропацэнтрызму прыйшлі спробы знайсці разуменне замест паспешных і павярхоўных ацэначных меркаванняў, калі існуе рызыка рэдукцыі ўсёй складанасці культуры да наяўнасці нейкай сукупнасці артэфактаў.

У межах культуралогіі важнае месца адводзіцца практыкам пабудовы тыпалогіі культуры, стварэнню і разуменню тыпалагізацыі грамадства ў гістарычнай перспектыве. Аднак не толькі культуралогія цікавіцца тыпалагізацыяй. У межах сацыялогіі культуры таксама ёсць жывая зацікаўленнасць у дадзенай праблематыцы. Так, У. Л. Абушэнка ў сваім даследаванні «Тыпалагічны падыход да даследавання культуры

[1] Тут і далей пераклад наш. – *А. К.*

[2] Латинско-русский и русско-латинский словарь / сост.: А. В. Подосинов [и др.] ; под общ. ред. А. В Подосинова. 10-е изд., стер. М. : Флинта, 2022. 744 с.

ў культурсацыялогіі» [3, с. 199] прапануе дзесяць існуючых падыходаў да тыпалагізацыі культуры на працягу XIX–XX стст. Замест падрабязнага пераказу падыходаў, якія былі прапанаваны аўтарам, мы зробім спасылку на схематычную версію (гл. малюнак).



Схема тыпалагічнага падыходу да вывучэння культуры
A scheme of a typological approach to studying culture

Зразумела, што кожны з прапанаваных падыходаў не з'яўляецца ў чыстым выглядзе, а абавязкова ўтрымлівае элементы іншых. Тым не менш, у кожным з іх магчыма знайсці тое, што У. Л. Абушэнка называе «"цвёрдым ядром" таго ці іншага падыходу – змястоўна бедную сістэму прэсупазіцый, якая мае дастатковую распазнавальную сілу, свайго роду прынятыя аксіяматычныя сцвярджэнні» [3, с. 190].

Асабліва цікава, што апісаныя падыходы да тыпалагізацыі культуры непасрэдна падзяляюцца на тыя, якія разглядаюць культуру як назоўнік, і тыя, якія звязаны з дынамікай і апісваюць культуру як нешта, што ўладкавана і працуе. Апошнія звязаны з працэсам, а не станам: гэта ўсё тое, што звычайна адносіцца да дзеясловаў.

Працягваючы ідэю У. Л. Абушэнкі, адзначым, што менавіта тыя падыходы да тыпалагізацыі культуры, якія засяроджваюць сваю ўвагу на дзеянні і імкнуцца ўлічваць дынаміку, з'яўляюцца найбольш распаўсюджанымі на дадзены момант. Безумоўна, яны не абавязкова з'яўляюцца больш дакладнымі ці лепшымі, аднак маюць большы эўрыстычны патэнцыял для разумення і вывучэння культуры як сацыяльнай з'явы. Выказванне пацвярджаецца тым, што гэтыя дынамічныя тыпалогіі ўлічваюць зменлівыя абставіны існавання культуры, а не абмяжоўваюцца выключна аксіялагічнымі нормамі і статычным наборам артэфактаў, сакральных тэкстаў, сімвалаў у шырокім сэнсе.

Тыпалагізацыя на падставе тэхналогій ствараецца праз адметнасці іх выкарыстання. Напрыклад, тэлебачанне распаўсюджана па ўсім свеце, аднак у кожным грамадстве гэта тэхналогія мае лакальныя адметнасці выкарыстання. Гульнявыя канцэпцыі культуры, як і тыпалагізацыі, абмяжоўваюць абшары дазволенага для інсцэніроўкі ці разыгрывання. Кожная культура імкнецца самастойна вызначыць межы дазволенага. Камунікатыўныя падыходы да тыпалагізацыі разглядаюць культуру як сукупнасць шматслойных паведамленняў і асяродак, у якім адбываецца ўзаемадзеянне і абмен паведамленнямі. Дзейнасць як крытэрый для тыпалагізацыі – гэта сукупнасць падыходаў, якія дапамагаюць звярнуць увагу не столькі на тое, чым з'яўляецца ці як вызначаецца культура, колькі на тое, што культура можа зрабіць з асобай. Дакладней, як трансфармуецца індывід пры стварэнні асобы падчас сацыялізацыі. Увага звяртаецца на ўвесь спектр магчымых трансфармацый асобы: не толькі станоўчыя, але і разбуральныя.

Культура як прыметнік. Стаўленне да культуры як да прыметніка варта разглядаць як паказчык цывілізаванасці ці дасягнення адпаведнага ўзроўню ў развіцці культуры. Можна сказаць, што гэта з'яўляецца пераходным этапам яе разумення. Культура як прыметнік адсылае да наяўнасці і засвоенасці адпаведных нормаў і правілаў. Таксама дадзенае паняцце ўпісваецца ў разуменне адрозненняў паміж культурай і цывілізацыяй – класічную для культуралогіі тэму, калі цывілізацыя выступае адным з этапаў у развіцці культуры. Цывілізацыя не абавязкова з'яўляецца выніковым этапам і прадстае як акасцянелая форма культуры, якая губляе магчымасць для трансфармацыі.

З падачы антраполагаў з'явілася акадэмічнае вызначэнне «прымітыўныя» для нееўрапейскіх культур, якія не маюць пісьменнасці. Наяўнасць і выкарыстанне найбольш новых тэхналогій з'яўляецца паказчыкам развіцця культуры: ад прыручэння агню да кнігадрукавання ці электрычнасці. Але падобнае выкарыстанне прыметнікаў нічога не сведчыць пра разуменне працэсаў змены ці таго, якім чынам наяўныя тэхналогіі выкарыстоўваюцца. Людзям дастаткова таго, што тэхналогіі проста ёсць.

Культура як прыметнік разглядаецца як паказчык узроўню развіцця грамадства, шматмернасці супольнасцей і складаных стасункаў паміж асобамі і групамі. Кажуць, што праца зрабіла з малпы чалавека, але толькі канкрэтны ўзровень развіцця культуры стварае разуменне неабходнасці распрацоўваць праграмы навучання і экзамены па ахове працы.

Разуменне неабходнасці дакладнага выканання патрабаванняў тэхналогіі забяспечвае той высокі ўзровень якасці, які называецца культурай працы.

Можна канстатаваць наяўнасць разрыву ў разуменні таго, чым з'яўляецца культура для ўсіх, хто актыўна выкарыстоўвае тэрмін «культура як прыметнік». Класічным прыкладам культуры як прыметніка будзе этыкет паводзін за сталом. Ёсць культуры, дзе абыходзяцца толькі рукамі, ёсць тыя, дзе выкарыстоўваюць палачкі, і разам з імі ёсць тыя, дзе існуе складаная сістэма выкарыстання нажоў, відэльцаў і лыжак разнастайных форм і памераў. І тут узнікае пытанне, што будзе паказчыкам культурнасці: выключна засваенне складанай еўрапейскай сістэмы паводзін за сталом ці здольнасць адаптавацца да патрабаванняў іншых традыцый і нормаў? Дадзенае пытанне з'яўляецца адкрытым, як і пытанні пра змястоўнае напаўненне канцэпцыі культурнага адпачынку з барбекю на прыродзе і пра тое, чым ён мусіць адрозніваецца ад дзікунскіх рытуалаў вакол вогнішча.

Культура як дзеяслоў. Калі чалавек адмовіцца ад штучнага абмежавання разумення культуры як фіксаванай, але каштоўнай спадчыны, узнікне патрэба перагледзець уяўленні пра культуру як пра працэс ці дзеянне. У такім кантэксце мае сэнс не апісанне нейкай з'явы, а разгляданне яе наступстваў. Сцвярджэнне «культура як вынік культывацыі» гучыць таўталагічна, але толькі пры разглядзе культуры як стану, а не працэсу. Статычны падыход прадугледжвае працу з культурнай спадчынай, з тым, што засталося ад папярэднікаў і ніяк не можа быць зменена. У такім выпадку магчымасці развіцця культуры з'яўляюцца неадназначнымі. Рзуменне культуры як працэсу азначае, што вынік дзеянняў яшчэ дакладна не вядомы. Зразумела, што ёсць чаканні і надзеі, але дакладна няма гарантый на атрыманне таго ці іншага выніку. Як адзначае Б. В. Стрыт, «культура – гэта актыўны працэс стварэння сэнсу і спрэчкі за вызначэнне, у тым ліку за ўласнае вызначэнне» [4, p. 25], што дазваляе разважаць пра культуру як дзейнасць ці дзеяслоў.

Калі разглядаць культуру як карту агульных сэнсаў, яна паўстае адкрытай сістэмай. Агульныя сэнсы могуць змяняцца, дапаўняцца, ператварацца ў іншыя падчас трансфармацыі культуры. Для культурнай антрапалогіі прызнаецца магчымасць існавання рэальнай аўтэнтычнай культуры, з якой і пачынаюцца ўсе адрозненні паміж астатнімі. Для сацыяльнага канструктывізму сістэма іншая: усе сэнсы з'яўляюцца вынікам канвенцый, якія ўзнікаюць падчас узаемадзеянняў паміж сацыяльнымі суб'ектамі. Напэўна, тут можна прывесці прыклад пабудовы культурнай ідэнтычнасці выключна вакол рытуальнага выкарыстання мовы, ігнаруючы складаны і шматузроўневы характар эканамічных, палітычных і сацыяльных умоў існавання той ці іншай культуры. Калі прадстаўнікі аднаго этнасу падобным чынам успрымаюць сэнс агульных культурных кодаў, то гэта значыць, што яны маюць доступ да «карты ментальных канцэптаў», і гэта з'яўляецца не праблемай перакладу ці ступені дасканаласці ў разуменні мовы, а тым, што застаецца недаступным для перакладу, бо з'яўляецца лакальным кантэкстам, бясконцым ланцужком дзеянняў і адсылак да культурнай спадчыны. Для разумення такіх выразаў недастаткова проста вывучыць мову, неабходна вырасці ў дадзенай культуры. Акрамя таго, калі антраполагі бачаць на свае ўласныя вочы, што адбываецца, наўрад яны разумеюць сэнс гэтых дзеянняў, асабліва калі размова ідзе пра рытуалы. Сэнс таго, што адбываецца, заўсёды мае сімвалічны, а не практычны характар. Антраполагі могуць дакладна задакументаваць і апісаць, што адбываецца, але не зразумець гэтага. Для інтэрпрэтацыі будуць неабходны дадатковыя намаганні і адмысловая знакавая сістэма, у якасці якой часцей за ўсё выступае мова. І мова апісання культуры мае прынцыповае значэнне для канструявання сэнсаў і тых самых падзяляемых канцэптаў і сімвалаў.

Культурная антрапалогія вывучае культуру, што можа быць зведзена да разумення эфектыўнага ўзаемадзеяння ў спецыфічным асяроддзі. Сацыяльная антрапалогія даследуе сацыяльную арганізацыю і паводзіны, а таксама іх узаемадачыненні. Але назіранне за інфармантамі не дае магчымасці атрымаць непасрэдны доступ да культуры, паколькі яно заўсёды накіравана на паводзіны і ўзаемадзеянне людзей, якія з'яўляюцца носьбітамі культуры. Мы вывучаем дзеянні, але потым спрабуем зрабіць высновы адносна стану культуры. Так адбываецца пераход ад дзеянняў да стану культуры. Мы маем справу з рэпрэзентацыяй дзеянняў, а не з самімі дзеяннямі, што адкрывае магчымасці для стварэння семіятычнага разумення культуры як тэксту. Відавочна, што лінгвістычны складнік тут адыгрывае істотную ролю і пачынае падмяняць сабой усе іншыя формы дзеяння. Зразумела, што ў выніку моўнай дзейнасці ствараюцца рэпрэзентацыі культуры, але яна не з'яўляецца адзінай. Магчыма, што падобны тэкстуальны паварот у разуменні культуры ў некаторым сэнсе спрыяе папулярызацыі рэіфікацыі культуры, калі яна ўспрымаецца як аб'ект, стан, здабытак, а не працэс: «Фармалізацыя мовы служыць для канструявання культуры: менавіта яна надае бачную фіксаванасць, адзінства і нормы розным групам людзей на месцах» [4, p. 29]. Фармалізацыя мовы не даказвае наяўнасць аўтэнтычнай культуры, якая застаецца нязменнай. Культура з'яўляецца працэсам, а не акамянелым вынікам. Калі яе неабходна засвоіць падчас сацыялізацыі, то як вызначыцца з памерам абавязковага мінімуму для эфектыўнага ўзаемадзеяння і жыцця ў межах гэтай культуры? У якім выглядзе і дзе захоўваецца гэты абавязковы

для засваення мінімум? Веданне мовы на ўзроўні B2 ці C1? Засваенне праграмы сярэдняй школы? Гэты пералік пытанняў магчыма працягваць бясконца, напэўна, таму што сацыялізацыя, як працэс «уваходжання» ў культуру, можа забяспечыць чалавека навыкамі, якія дазваляюць далей вучыцца, атрымліваць неабходную для выжывання інфармацыю. У розных культурах навыкі прынцыпова адрозніваюцца (ад магчымасці дамаўляцца з духамі продкаў да здольнасці фармуляваць рэлевантны запыт для штучнага інтэлекту).

Такім чынам, культуру можна разглядаць як рэсурс, які не належыць выключна нейкай адной сацыяльнай групе ці індывіду. Па аналогіі з паветрам ці сонечным святлом, якія існуюць для ўсіх, як і культура. Але кожная культура стварае межы (яны могуць мець розны характар, напрыклад, сацыяльны, этнічны, расавы, узроставы, адукацыйны і інш.), падзяляючы людзей на «сваіх» і «чужых». Калі чалавек пераходзіць праз гэтыя межы, ён вымушаны адаптавацца да новых правілаў і ўмоў дзейнасці. І гэта становішча з неабходнасцю адаптацыі ўласных дзеянняў падводзіць нас да пытання, ці магчыма засвоіць культуру без мовы і мову без культуры. Гаворка ізде аб засваенні культуры на нелінгвістычным узроўні (патэрны паводзін, эмацыйнасць, сацыяльныя ролі і інш.). Асобнае месца тут займае навучанне лакальным традыцыйным рамёствам, калі тэарэтычны падмурак не патрэбен, а неабходна засвоіць правільныя тэхнікі цела (ад палявання з лукам да касьбы), маецца на ўвазе не тэорыя і прыгожыя словы, а самі дзеянні. Аднак засваенне культуры не абмяжоўваецца вывучэннем мовы, бо існуе шэраг працэсаў, якія маюць больш шырокі характар. Падчас адукацыйнага працэсу «мы таксама перадаём часта схаваныя культурныя веды пра тое, што значыць чытаць і пісаць у пэўнай культуры» [4, p. 42]. Але часам гэта дзейнасць у межах адпаведнай культуры можа быць рэдукавана да статычных аб'ектаў: «Культура – гэта не рэч, але яна павінна быць упакавана як рэч у сацыяльным навуковым дыскурсе, каб быць прыдатнай для вызначэння» [4, p. 42]. Натуральна, што больш проста зрабіць вынік, чым апісваць працэс. Калі мова выконвае функцыі структуры культуры, ці не адбываецца падмена вывучэння культуры праз вывучэнне мовы? Засваенне культуры як дзейнасці цалкам магчыма без пасярэдніцтва мовы, дзякуючы «нелінгвістычным асаблівасцям нашых культурных ведаў» [4, p. 43]. Гаворка ідзе пра тыя самыя тэхнікі цела і веды на кончыках пальцаў: калі мы ведаем, як нешта зрабіць, але не можам гэтага растлумачыць, бо «вочы баяцца, а рукі робяць».

Так паўстае новае, яшчэ больш складанае пытанне адносна культуры як дзеяслова: ці любое дзеянне з'яўляецца культурным? Хіба не кожнае дзеянне суправаджаецца маральна-этычнымі пытаннямі і з'яўляецца праяўленнем волі асобы? Шмат што з нашых штодзённых дзеянняў наўпрост можа быць звязана з біялогіяй ці хіміяй і абгрунтавана імі. Напэўна, уключэнне разважанняў пра практыку і праксіс, якія доўжацца з часоў Арыстоцеля да цяперашняга часу, здольна ўнесці праўкі ў разуменне культуры як дзеяслова. Чалавек з'яўляецца не адзінай істотай, якая прыдатна да актыўных аўтаномных дзеянняў, аднак «дзейнасць да і па-за каштоўнасным меркаваннем не з'яўляецца дзеяннем, якое адрознівае чалавечую форму актыўнасці ад іншых формаў жыцця ў космасе» [5, с. 73]. Дзейнасць рэгулюецца аксіялагічнымі нормамі ці ўнутраным маральным законам і дазваляе разважаць пра існаванне асобы, якая клапаціцца пра канструяванне ўласнай ідэнтычнасці праз дзейнасць у сферы культуры. Кожны зварот да культуры з'яўляецца не апісаннем нейкай рэчы ці з'явы, а дзеяннем, што звязана з пэўнымі рэчамі ці з'явамі, якія маюць сэнс і ўплываюць на ідэнтычнасць. Творчасць у дзеяннях асабліва істотна тады, калі назіраецца перакрыжаванне ідэнтычнасцей і кожны чалавек можа мець больш чым адну дакладна вызначаную ідэнтычнасць.

Сучасныя інтэрпрэтацыі каштоўнасці ці значнасці маральных дзеянняў індывіда пераносяцца з унутранага абавязку асобы на знешняе прызнанне праз меркаванні і ацэнкі іншых людзей, не абавязкова экспертаў. Папулярызацыя пункту гледжання Г. Лотцэ адносна практычнай дзейнасці вядзе да таго, што «паступова губляецца спрадвечны сэнс праксісу як самадастатковага дзеяння дабрадзейнага жыцця, які паддаецца засваенню практычнай філасофіяй толькі ў той меры, у якой яна ператвараецца ў дзейнае жыццё добрасумленнага грамадзяніна поліса» [5, с. 74].

Высновы

Выкарыстанне граматычнай метафары «культура як дзеяслоў» дазволіла зрабіць некалькі цікавых назіранняў адносна пытанняў культурнай ідэнтычнасці і практычнай дзейнасці. Далёка не кожнае фізічнае дзеянне чалавека з'яўляецца культурным. Культурнае дзеянне робіцца пад уплывам каштоўнасных меркаванняў. Культура як дзеяслоў уяўляе сабой феномен пошуку тлумачэння ўласных дзеянняў: ад складаных рытуалаў да штодзённай руціны. Ідэнтычнасць выступае не ступенню адпаведнасці самому сабе ці нейкім нарматыўным узорам у мінулым, а паслядоўнай серыяй адказаў на шырокі спектр пытанняў. Культурная ідэнтычнасць – гэта працэс, які актуалізуе практыкі прыналежнасці да адпаведнай культуры, сцвярджаючы яе каштоўнасць не словамі, не думкамі, не эмацыйнымі хваляваннямі,

а менавіта праз практычную дзейнасць, што мае дадатковую каштоўнасць і здольна сканструяваць уласную ідэнтычнасць.

Магчыма, што прадстаўленае даследаванне не з'яўляецца радыкальна новым у сваёй спробе пераасэнсаваць азначэнне і разуменне культуры. Даследчыкі сацыялогіі культуры традыцыйна звяртаюць увагу на практыку і дзейнасць рэспандэнтаў, а не абмяжоўваюцца вербальным узаемадзеяннем з імі. Культурная антрапалогія даследуе і параўноўвае практыку інфармантаў з іх наратывамі апісання гэтай самай практыкі. Магчыма, што і для культуралогіі мае сэнс не паўтараць памылак мастацтвазнаўства і не займацца рэіфікацыяй культуры, калі аб'екты ці рэчы прадстаюць больш важнымі, чым працэс іх стварэння ці практыка іх выкарыстання. Калі праца зрабіла з малпы чалавека, то што з чалавека можа зрабіць культура? Гэта пытанне можа быць разгледжана ў далейшых даследаваннях.

Бібліяграфічныя спасылкі

1. Катон. *Земледелие*. Сергеенко МЕ, переводчик. Москва: Академия наук СССР; 1950. 220 с.

2. Зиммель Г. О сущности культуры. В: Левит СЯ, редактор. *Избранное. Том 1, Философия культуры*. Москва: Юрист; 1996. с. 475–782.

3. Абушенко ВЛ. Типологический подход к исследованию культуры в культурсоциологии. В: Комаровский АВ, составитель. *Основания культурсоциологии: избранные труды*. Минск: Беларуская навука; 2016. с. 176–200.

4. Street BV. Culture is a verb: anthropological aspects of language and cultural process. In: Graddol D, Thompson L, Byram M, editors. *Language and culture. Papers from the annual meeting of the British Association of Applied Linguistics; 1991 September; Durham, United Kingdom*. [S. l.]: British Association of Applied Linguistics; 1993. p. 23–43.

5. Мацевич-Духан ИЯ. Праксис и практика: способы различения. *Философские науки*. 2021;64(3):50–79.

Артыкул паступіў у рэдкалегію 29.01.2026.
Received by the editorial board 29.01.2026.

УДК 316.7(1-21)-047.44

СОЦИОКУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА: ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЯ И СТРУКТУРНЫЙ АНАЛИЗ

А. Д. МАТУСЕВИЧ[1)]

[1)]*Белорусский государственный университет культуры и искусств, ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск, Беларусь*

Аннотация. Раскрывается содержание теоретической концепции социокультурного пространства города в русскоязычной научной традиции. Рассматривается специфика синтетического термина «социокультурное пространство города», интегрирующего социальные отношения и культурные смыслы, выявляется методологическая размытость понятия. Проводится компаративный анализ понятия и дифференцированных концептов западной науки, показывается фундаментальное расхождение научных парадигм. Обосновывается продуктивность использования концепции Лоу «пространственное воплощение культуры» в качестве концептуального моста, предлагающего реляционную и многомерную модель для анализа городской среды. Научная новизна работы заключается в преодолении терминологического разрыва и переходе к строгому аналитическому применению понятия в исследованиях городского пространства.

Ключевые слова: социокультурное пространство; концептуализация пространства; городская среда; реляционный подход; Сета Лоу; сравнительный анализ; теоретическая модель.

Благодарность. Автор выражает признательность кандидату культурологии, доценту О. М. Соколовой за помощь в подготовке статьи.

SOCIO-CULTURAL SPACE OF THE CITY: THEORETICAL CONCEPTUALISATION AND STRUCTURAL ANALYSIS

A. D. MATUSEVICH[a]

[a]*Belarusian State University of Culture and Arts, 17 Rabkarawskaja Street, Minsk 220007, Belarus*

Abstract. The article reveals the content of the theoretical concept of socio-cultural space of the city in the Russian-language academic tradition. The specificity of the synthetic term «socio-cultural space of the city», which integrates social relations and cultural meanings, is examined, and its methodological vagueness is identified. A comparative analysis of this concept with the differentiated concepts of Western scholarship («social space», «cultural geography») is conducted, demonstrating a fundamental divergence of scientific paradigms. As a result, the productivity of using Setha Low's concept of «spatialising culture» as a conceptual bridge is substantiated, offering a relational and multidimensional model for the analysis of the urban environment. The scientific novelty of the work lies in overcoming the terminological gap and transitioning to a rigorous analytical application of the concept in urban space research.

Keywords: socio-cultural space; conceptualisation of space; urban environment; relational approach; Setha Low; comparative analysis; theoretical model.

Acknowledgements. The author expresses gratitude to PhD (cultural studies), docent O. M. Sokolova for her assistance in preparing the article.

Образец цитирования:
Матусевич АД. Социокультурное пространство города: теоретическая концептуализация и структурный анализ. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:60–65. EDN: USDFUW

For citation:
Matusevich AD. Socio-cultural space of the city: theoretical conceptualisation and structural analysis. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:60–65. Russian. EDN: USDFUW

Автор:
Алёна Дмитриевна Матусевич – аспирантка кафедры культурологии факультета культурологии и социально-культурной деятельности. Научный руководитель – кандидат культурологии, доцент О. М. Соколова.

Author:
Aliona D. Matusevich, postgraduate student at the department of cultural studies, faculty of cultural studies and socio-cultural activities.
alionaburs@icloud.com

Введение

Современный город представляет собой сложный, динамично развивающийся организм, пространственная организация которого выступает не просто фоном, а активным участником социальных и культурных процессов. В отечественной научной традиции для комплексного анализа этой реальности широко используется синтетическое понятие «социально-культурное пространство города». Несмотря на популярность в урбанистике, культурологии и социальной географии, данная категория остается методологически размытой и теоретически не унифицированной. Отсутствие четкого концептуального аппарата приводит к некорректному применению понятия и затрудняет сравнительные исследования, особенно в контексте диалога с западной научной мыслью, оперирующей иным терминологическим полем («социальное пространство» (*social space*), «культурная география» (*cultural geography*)).

Теоретическая рефлексия над понятием становится актуальной, что обусловлено необходимостью преодоления терминологического разрыва. Для изучения трансформаций городской среды Беларуси, находящейся на перекрестке локальных традиций и глобальных урбанистических трендов, требуется выработка строгого аналитического инструмента, способного интегрировать достижения различных научных парадигм.

Проблема исследования заключается в преодолении терминологического и методологического разрыва между синтетическим подходом русскоязычной науки и аналитической традицией западных исследований, что необходимо для проведения корректных сравнительных исследований городской среды Беларуси.

Цель настоящего исследования заключается в том, чтобы теоретически концептуализировать понятие «социокультурное пространство города» для его операционализации в качестве аналитического инструмента.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи:

- выявить синтетическую природу и внутреннюю структуру понятия «социокультурное пространство города» в контексте русскоязычной научной традиции, проанализировав его ключевые компоненты и уровни организации;
- провести компаративный анализ концепта и основных подходов к изучению городской среды в западной науке, выявив фундаментальные парадигмальные расхождения и точки соприкосновения;
- обосновать продуктивность реляционного подхода и концепции «пространственное воплощение культуры», разработанной С. Лоу, в качестве методологической основы для преодоления терминологического разрыва и построения интегральной модели анализа городского пространства.

Теоретической основой исследования стали работы отечественных и зарубежных авторов, изучающих проблематику социального пространства города. В русскоязычной традиции концепция социокультурного пространства получила развитие в трудах Е. В. Грязновой и С. В. Афанасьева, которые проанализировали терминологические противоречия и предложили структурное описание данного феномена. Исследователь Т. О. Гаврилина изучала функциональные аспекты городского пространства, выделив его основные уровни и структурные элементы. Значительный вклад в осмысление пространства как текста внесли работы Э. А. Орловой, разработавшей семиотический подход к анализу городской среды. В западной традиции большое значение имеют работы представителей реляционной парадигмы, рассматривающих пространство как социальный конструкт, производимый через повседневные практики и властные отношения. Особую ценность представляет концепция «пространственное воплощение культуры», предлагающая интегральный подход к анализу взаимосвязи материальной среды и культурных смыслов. Тем не менее, существует проблема терминологического разрыва между синтетическим подходом отечественных исследований и дифференцированными концептами западной науки.

Методология исследования основана на реляционном взгляде на пространство, согласно которому городская среда не является пассивным вместилищем, а постоянно производится через социальные и культурные практики горожан. Концептуальный анализ используется для уточнения термина «социокультурное пространство города» и выявления его структуры в русскоязычной традиции. Компаративный метод дает возможность сопоставить отечественный концепт с западными подходами. Теоретическая интерпретация обосновывает продуктивность использования теории С. Лоу в качестве концептуального моста между разными научными традициями.

Основная часть

При исследовании городской среды ученые неизбежно сталкиваются с необходимостью осмысления фундаментальных категорий, определяющих ее сущность и специфику. Ключевой категорией, интегрирующей в себе социальные отношения и культурные смыслы, является категория «социокультурное пространство». Однако, несмотря на активное использование в научном дискурсе, данное понятие остается многозначным и теоретически не унифицированным, что порождает методологические трудности и требует точного концептуального оформления.

В современной научной литературе отсутствует единое понимание феномена социокультурного пространства, что обусловливает актуальность проводимого исследования. Как отмечают Е. В. Грязнова и С. В. Афанасьев, термин часто используется в исследованиях культуры и общества некорректно, без точного определения и обоснования [1, с. 27].

Социокультурное пространство представляет собой сложный феномен, интегрирующий социальный и культурный компоненты. Социальное пространство определяется как система социальных отношений, включающая производственные и имущественные связи, в то время как культурное пространство формируется множеством взаимодействующих феноменов культуры [1, с. 33].

Интеграция понятий социального и культурного пространства порождает ряд противоречий, связанных с их соотношением и приоритетностью, два из которых являются наиболее существенными. Первое противоречие касается онтологического статуса культуры: в одних исследованиях культура рассматривается как атрибут социума, производный от социальных отношений, в других – как самостоятельная система, способная существовать и развиваться практически независимо от социального контекста [1, с. 35]. Второе противоречие связано с направленностью детерминации: остается неясным, является ли социальное пространство определяющим по отношению к культурному, или же культурные смыслы структурируют социальные взаимодействия. Указанные противоречия не исчерпывают всего многообразия дискуссионных вопросов, однако фиксируют ключевые линии концептуальных расхождений, значимые для операционализации понятия в эмпирических исследованиях.

Отсутствие единого определения и наличие противоречий в подходах затрудняют применение категории «социокультурное пространство». Для ее корректного использования необходимо учитывать диалектическое единство социального и культурного, а также четко разграничивать смежные понятия, такие как «пространство» и «реальность». Такой подход позволит избежать методологических ошибок и углубить понимание трансформаций социокультурной среды в условиях информационного общества.

Так, социокультурное пространство – это динамическая система, которая объединяет социальные отношения и культурные феномены в рамках определенной среды, где взаимодействуют индивиды, общество и культура. Пространство характеризуется структурностью, протяженностью и исторической преемственностью, отражая диалектическое единство социального (система связей, институтов, стратификации) и культурного компонентов (ценности, нормы, символы, практики).

Социокультурное пространство города представляет собой сложную динамичную систему, объединяющую социальные отношения и культурные феномены в рамках конкретной территориальной среды. Как отмечает Т. О. Гаврилина, оно обладает всеми характеристиками пространства (протяженностью, структурностью и взаимодействием компонентов), однако его границы определяются не столько административными рамками, сколько культурными чертами и социальными практиками [2, с. 199]. Городское социокультурное пространство формируется через диалектическое единство материальных и символических элементов, где здания, инфраструктура и учреждения сочетаются с ценностями, традициями и коммуникативными процессами.

Структура социокультурного пространства города включает несколько ключевых уровней.

1. Социальный уровень демонстрирует систему институтов, норм и практик, регулирующих жизнь горожан. Город является «продуктом человеческих усилий», в котором социальные отношения кристаллизуются в конкретных формах [2, с. 199]. На этом уровне находятся образовательные учреждения, органы управления, центры свободного времени и другие институты, обеспечивающие воспроизводство социальных связей.

2. Ценностно-символический уровень отражает совокупность культурных кодов, традиций и идентичностей. Город аккумулирует «коллективную память» жителей, выраженную в архитектуре, топонимике, праздниках и субкультурах [2, с. 200]. Например, семиотический анализ города раскрывает его как «текст», где улицы, памятники и реклама становятся знаками, формирующими смыслы.

3. Информационно-коммуникативный уровень демонстрирует поле взаимодействия горожан, включая виртуальные платформы. Мегаполисы, перенасыщенные информацией, создают новые формы коммуникации – от городских форумов до флешмобов [2, с. 201].

Важной особенностью структуры является ее гетерогенность. Город объединяет множество подпространств: культурно-образовательное (музеи, университеты), семиотическое (архитектура, городской фольклор), аксиологическое (ценности и нормы, например, патриотические памятники) и коммуникативное (парки, онлайн-сообщества) [2, с. 200]. Как отмечает Е. В. Орлова, уникальность каждого города определяется именно сочетанием этих элементов, которые создают «идентичность горожан» [3, с. 150].

Культура в структуре городского социокультурного пространства выступает как системообразующий элемент, связывающий материальные и символические аспекты городской среды в единое целое. Основу этой культуры составляют горожане – носители социальных практик, ценностей и традиций, которые формируют уникальный облик города.

Социальные связи, возникающие в рамках этого пространства, создают сеть городской культуры – от соседских сообществ до профессиональных и субкультурных групп. Например, исследования Л. Вирта подчеркивают, что городская гетерогенность порождает новые формы солидарности, где даже мимолетные контакты (в транспорте, на мероприятиях) становятся частью коллективного опыта [4, с. 54]. Культура города – это не статичный набор символов, а живой процесс, который конструируется горожанами через их деятельность, коммуникацию и осмысление урбанистической среды.

Специфика термина «социокультурное пространство города» и его синтетическая природа становятся особенно очевидны при сопоставлении с западными подходами. В западной науке отсутствует прямой аналог понятия «социокультурное пространство города», вместо него используется совокупность дифференцированных концептов. Использование понятия «социальное пространство», разработанного А. Лефевром [5] и П. Бурдьё [6], позволяет акцентировать внимание на социальных практиках и властных отношениях, но оставляет в стороне культурно-символическую составляющую. Понятие «культурная география», напротив, фокусируется на ландшафтах и культурных кодах территории, однако тяготеет к материальным артефактам в ущерб социальной динамике [7; 8]. В своем труде «Публичная сфера» («Public sphere») Ю. Хабермас описывает коммуникативное пространство гражданского общества, практически не касаясь материальной среды города [9]. В отличие от этого, русскоязычная научная традиция стремится к синтезу социального и культурного компонентов в рамках единого понятия «социокультурное пространство города». Это расхождение не сводится к лингвистическим различиям: за ним стоят разные исследовательские стратегии. Западные исследователи чаще разделяют измерения пространства по дисциплинарному принципу (социология, антропология, урбанистика), тогда как постсоветская традиция сохраняет установку на их интеграцию.

Ключевой фигурой в осмыслении социального производства пространства является А. Лефевр. Он радикально переосмыслил пространство как продукт властных отношений и социальных практик. Исследователь рассматривал пространство как социальный продукт, который маскирует противоречия своего производства, и предложил триаду анализа: пространственные практики, репрезентации пространства и пространства репрезентации [5]. Он утверждал, что пространство никогда не бывает пустым, оно всегда обладает значением [5].

Значительный вклад в осмысление пространства внес П. Бурдьё. Его концепция габитуса показывает, как социальные структуры «интериоризируются» индивидами в виде телесных практик, схем восприятия и оценок, которые затем воспроизводятся в пространственном поведении – выборе района проживания, способах использования городских мест, дистанциях по отношению к другим социальным группам. Таким образом, городское пространство у П. Бурдьё становится не фоном, а ареной, где через повседневные практики бессознательно воспроизводятся и визуализируются социальные иерархии [6]. В свою очередь, М. Фуко показал, как архитектура и планирование выступают инструментами дисциплинарного контроля. Анализируя паноптикум, тюрьмы, больницы и школьные здания, он продемонстрировал, что пространственная организация (расположение корпусов, коридоров, камер, система наблюдения) не нейтральна, а целенаправленно производит определённые типы субъектов, закрепляя властные отношения в материальной форме города [10].

В географической науке дискуссия ведется вокруг оппозиции пространства (*space*) и места (*place*). Если исследователь Д. Харви, опираясь на марксизм, анализировал пространство как продукт капиталистических отношений [11], то гуманистические географы (Э. Рельф [8], Й.-Ф. Туан [12]) делали акцент на чувстве места, аутентичности и укорененности. Исследователь Д. Мэсси предложила компромиссный подход, она рассматривала пространство как открытую систему взаимодействий, где место становится узлом социальных отношений [13].

Антропологи и археологи дополнили эту концепцию, исследуя, как пространства и места конструируются через практики, нарративы и материальную культуру. Ученый М. Родман ввела понятие «многолокальность», подчеркивая множественность смыслов места [14, p. 642], а Т. Инголд сфокусировался на «жизненности» и телесных практиках как основе пространственного опыта [15, p. 122].

Таким образом, специфика термина «социокультурное пространство города» заключается в его комплексном характере, синтезирующем социальные взаимодействия и культурные смыслы в уникальном урбанистическом контексте. Это пространство не является пассивным вместилищем, а активно формируется и трансформируется под влиянием повседневных практик жителей, институциональных механизмов и иерархических отношений, что делает его ключевым объектом для понимания динамики современного города.

Можно сделать вывод, что в западной науке отсутствует прямое соответствие термину «социокультурное пространство города». Вместо этого используется совокупность взаимосвязанных концепций из разных дисциплин, которая охватывает смысловое поле термина: социальное конструирование пространства, власть и дисциплина, взаимодействие пространства и места в географии и антропологии. Различия в подходах необходимо учитывать при кросс-культурном анализе городской среды.

Для преодоления терминологического разрыва и установления диалога между научными традициями особое значение приобретает концепция американского антрополога С. Лоу. Она вводит понятие «пространственное воплощение культуры» (*spatialising culture*) [16, с. 26], близкое по смыслу термину «социокультурное пространство города». Ученый определяет введенное понятие как «диалогический процесс, который связывает социальное производство пространства и природы, а также социальное развитие антропогенной среды с социальным конструированием смыслов пространства и места. Пространственное воплощение культуры сводит вместе социальный, экономический, идеологический и технологический аспекты формирования материальной среды с феноменологическим и символическим опытом, опосредованным социальными процессами вроде обмена, конфликта и контроля» [16, с. 26].

Данный концепт, хотя и не является полным синонимом русскоязычного термина, выполняет функцию концептуального моста, позволяя связать различные традиции. Пространственное воплощение культуры предлагает реляционное понимание пространства, которое обладает относительной природой, существуя как система отношений; является продуктом социальных практик и институциональных механизмов; имеет материально-символический дуализм, сочетая физическую протяженность со смысловыми измерениями; обладает агентностью, активно влияя на социальные процессы.

Автор концепта С. Лоу систематизирует существующие теоретические подходы к соотношению пространства и места, выделяя модели их взаимодействия.

1. Пространство и место как отдельные, не пересекающиеся категории. Данная модель предполагает, что пространство и место являются независимыми конструктами, не имеющими зон взаимного влияния. В зависимости от теоретической традиции приоритет отдается либо месту (как в феноменологии и гуманистической географии), либо пространству (как в марксизме и математическом моделировании). Ученый отмечает, что «в феноменологических теориях в качестве преобладающего конструкта используется место. С другой стороны, марксизм, неомарксизм, математика, геометрия и исторический материализм являются теоретическими основами для тех исследователей, которые в качестве всеобъемлющего конструкта используют пространство» [16, с. 35].

2. Пространство и место как частично пересекающиеся конструкты. Модель предполагает, что пространство и место сохраняют самостоятельность, но имеют зону взаимного наложения. Это пересечение возникает, например, в транслокальных пространствах, где глобальные миграционные потоки взаимодействуют с локальными практиками повседневности: «Транслокальное пространство может рассматриваться в качестве момента, который возникает при пересечении физических пространств, формируемых потоками миграции и другими транснациональными процессами, с местами повседневной жизни мигрантов» [16, с. 35].

3. Место как часть пространства. Данный подход является наиболее распространенным в социальных науках и трактует пространство как общую категорию, а место – как его конкретное воплощение. В этом смысле место понимается как «обжитое пространство», насыщенное культурными смыслами: «Место определяется как обжитое пространство, которое состоит из пространственных практик, и переживается феноменологически – в качестве примера можно привести культурно значимое пространство дома» [16, с. 36].

4. Пространство как часть места. Модель является наиболее распространенной в обыденном словоупотреблении, она рассматривает место и пространство как тождественные категории.

Вместе с тем концепция «пространственное воплощение культуры» имеет ограничения. В самом термине сохраняется аналитический приоритет пространства над культурой: пространство воплощается, а культура выступает ресурсом этого воплощения, что не полностью соответствует русскоязычному понятию «социокультурное пространство», где социальное и культурное являются равноправными измерениями. Подход С. Лоу, выработанный преимущественно на материале городов США и Латинской Америки, требует адаптации при переносе на постсоветское пространство, где соотношение публичного и приватного, роль государства и культурная память обладают существенной спецификой. Признание указанных ограничений не отменяет продуктивности концепции, но требует ее критического применения и дополнительной конкретизации в эмпирических исследованиях.

Пространственное воплощение культуры можно определить как метод исследования и осмысления пространства через призму культуры и повседневных практик. В рамках этого подхода пространство понимается как социальный и культурный феномен, который не только физически существует, но и выражает социальные отношения и культурные смыслы.

Данный концепт, не являясь полным синонимом термина «социокультурное пространство», выполняет роль важного концептуального моста, позволяя организовать содержательный диалог между различными научными традициями.

На основе проведенного анализа может быть предложена интегративная модель анализа социально-культурного пространства города, объединяющая достижения русскоязычной и западной научных традиций. Модель включает три аналитических уровня: 1) социальный уровень фиксирует систему

институтов, норм и властных отношений, пространственные практики и социальную стратификацию; 2) ценностно-символический уровень охватывает культурные коды, коллективную память, идентичности и семиотику города (акцент русскоязычной традиции); 3) информационно-коммуникативный уровень описывает поле взаимодействия горожан, включая виртуальные платформы и новые формы коммуникации. Реляционный подход, представленный концепцией Лоу «пространственное воплощение культуры», выступает связующим звеном между уровнями, позволяя рассматривать пространство одновременно как продукт социальных практик и носителя культурных смыслов.

Данная модель не заменяет концепцию С. Лоу, а операционализирует ее, предлагая конкретную аналитическую рамку для эмпирических исследований городской среды, в том числе постсоветских городов.

Заключение

Проведенное исследование позволило достичь понимания категории «социокультурное пространство города» как комплексного теоретического конструкта. В результате анализа было установлено, что данное понятие представляет собой не просто сумму социальных и культурных элементов, а целостную систему с четкой трехуровневой структурой, где каждый уровень обладает собственной функциональной спецификой и одновременно находится в постоянном взаимодействии с другими элементами системы.

Сравнение показало, что отечественная и западная традиции по-разному подходят к понятию городского пространства. Русскоязычные исследователи стремятся объединить социальное и культурное измерения в рамках единого понятия «социокультурное пространство города». В западной науке, напротив, принято работать с дифференцированными концептами. Такая разница является не просто терминологическим различием, а следствием разных методологических установок.

Чтобы уменьшить разницу между традициями, в работе предлагается интегративная модель, опирающаяся на реляционное понимание пространства. Модель не отменяет ни синтетический, ни дифференцированный подходы, а позволяет использовать их сильные стороны на разных уровнях анализа, что дает возможность операционализировать ключевые понятия для эмпирических исследований и в перспективе наладить междисциплинарный диалог между отечественной и западной традициями изучения города.

Библиографические ссылки

1. Грязнова ЕВ, Афанасьев СВ. К вопросу об определении понятия «социокультурное пространство». *Современные исследования социальных проблем*. 2019;11(2–1):27–41. EDN: DDKOVC.
2. Гаврилина ТО. Социокультурное пространство города: структура, функции. *Вестник Сургутского государственного педагогического университета*. 2019;2:196–205. EDN: RZFAOQ.
3. Орлова ЕВ. Социокультурное пространство: к определению понятия. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2017;7:149–152. EDN: YTYHPZ.
4. Вирт Л. *Урбанизм как образ жизни*. Николаев В, переводчик; Бабицкая В, редактор. Москва: Strelka Press; 2016. 108 с.
5. Лефевр А. *Производство пространства*. Стаф И, переводчик. Москва: Strelka Press; 2015. 427 с.
6. Bourdieu P. *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press; 1977. 248 p.
7. Jackson P. *Maps of Meaning: an introduction to cultural geography*. London: Unwin Hyman; 1989. 213 p.
8. Relph E. *Place and placelessness*. London: Pion; 1976. 156 p.
9. Хабермас Ю. *Структурная трансформация публичной сферы: исследования относительно категории буржуазного общества*. Иванова ВВ, переводчик. Москва: Весь мир; 2016. 342 с.
10. Фуко М. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. Наумова В, переводчик; Борисова И, редактор. Москва: Ad Marginem; 1999. 478 с.
11. Харви Д. *Социальная справедливость и город*. Москва: Новое литературное обозрение; 2018. 435 с.
12. Tuan Y-F. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press; 1977. VI, 235 p.
13. Massey D. *For space*. Los Angeles: SAGE; 2005. 222 p.
14. Rodman MC. Empowering place: multilocality and multivocality. *American Anthropologist*. 1992;94(3):640–656.
15. Ingold T. Footprints through the weather-world: walking, breathing, knowing. *Journal of the Royal Anthropological Institute*. 2010;16(s1):121–139. DOI: 10.1111/j.1467-9655.2010.01613.x.
16. Лоу С. *Пространственное воплощение культуры: этнография пространства и места*. Проценко Н, переводчик. Москва: Новое литературное обозрение; 2024. 398 с.

Статья поступила в редколлегию 26.06.2026.
Received by the editorial board 26.06.2026.

УДК 316.7

СПЕЦИФИКА МЕЖКУЛЬТУРНОЙ СЕТЕВОЙ КОММУНИКАЦИИ В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

А. А. САМАТЫЯ[1)]

[1)]*Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь*

Аннотация. Раскрывается сущность межкультурной сетевой коммуникации и специфика процесса ее трансформации вследствие распространения онлайн-технологий, качественно изменивших традиционную модель социокоммуникативного взаимодействия представителей разных социальных и этнических групп. Выявляются позитивные и негативные аспекты межкультурной сетевой коммуникации в сравнении с офлайн-общением, которое является необходимым условием формирования конструктивного диалога не только в пространстве межличностного общения людей, но и на уровне межгосударственных институтов. Проясняются особенности передачи культурных кодов в виртуальной среде. Особое внимание уделяется проблеме трактовки невербальных сигналов и роли контекста в сетевом диалоге, что является необходимым условием формирования целостного понимания сущности исследуемого феномена.

Ключевые слова: межкультурная сетевая коммуникация; цифровая среда; офлайн-общение; сетевая культура; интернет-технологии; культурный шок.

THE SPECIFICS OF INTERCULTURAL NETWORK COMMUNICATION IN MODERN SOCIETY

A. A. SAMATYA[a]

[a]*Belarusian State University, 4 Niezaliezhnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus*

Abstract. The article explores the nature of intercultural network communication and the specifics of its transformation resulting from the proliferation of online technologies, which have fundamentally altered the traditional model of socio-communicative interaction between representatives of various social and ethnic groups. The study identifies positive and negative aspects of intercultural network communication in comparison with offline communication, which is a necessary condition for establishing constructive dialogue not only within the sphere of interpersonal communication but also within interstate institutions. The specifics of transmitting cultural codes in the virtual environment are clarified. Particular attention is paid to the problem of interpreting non-verbal cues and the role of context in network dialogue, which is essential for developing a holistic understanding of the nature of the phenomenon under study.

Keywords: intercultural network communication; digital environment; offline communication; network culture; internet technologies; culture shock.

Образец цитирования:
Саматыя АА. Специфика межкультурной сетевой коммуникации в современном обществе. *Человек в социокультурном измерении.* 2026;1–2:66–71.
EDN: YWHLKI

For citation:
Samatya AA. The specifics of intercultural network communication in modern society. *Human in the Socio-Cultural Dimension.* 2026;1–2:66–71. Russian.
EDN: YWHLKI

Автор:
Анастасия Андреевна Саматыя – преподаватель кафедры компьютерной лингвистики и лингводидактики факультета социокультурных коммуникаций.

Author:
Anastasia A. Samatya, lecturer at the department of computer linguistics and linguodidactics, faculty of social and cultural communications.
samatyaaa@bsu.by

Введение

Развитие и распространение информационно-коммуникационных технологий породили образование феномена сетевой культуры, который «представляет собой совокупность ценностей, норм, практик, традиций и установок, сформировавшихся в символическом пространстве сети и ориентированных на деятельность людей по созиданию и изменению культурных артефактов. Она включает в себя множество духовных явлений, воздействующих на образ мышления, поведения и мировоззрения людей, возникших в процессе создания, трансляции и получения информации, ее интерпретации и понимания» [1, с. 4]. Вследствие активного внедрения в повседневную жизнь интернет-технологий межкультурная сетевая коммуникация оказывает существенное влияние на современное общество. Следовательно, расширяется пространство кросс-культурных связей, что способствует улучшению качества коммуникативного процесса, но приводит к обострению межкультурных конфликтов и их широкому распространению. Цель данного исследования заключается в выявлении сущности и специфики межкультурной сетевой коммуникации для разработки мер, содействующих формированию конструктивного кросс-культурного диалога.

Основная часть

Интенсивное развитие информационно-коммуникационных технологий и социальных платформ привело к трансформации традиционных моделей речевого взаимодействия, формированию новых дискурсивных практик. В современном обществе сетевая коммуникация выступает в качестве фундаментального механизма передачи данных и новой формы взаимосвязи между людьми. В результате использования интернет-технологий в процессе коммуникации возникает необходимость прояснить сущность понятия «сетевая коммуникация». В своей статье российские исследователи Т. А. Ширяева и Е. А. Гончарова обращали внимание на то, что «современную сетевую коммуникацию следует рассматривать как компьютерно-опосредованное взаимодействие двух и более индивидов, которые находятся на расстоянии; данное общение является динамично развивающимся, многообразным, дифференциальным, полифункциональным инструментом, ориентированным на эффективную и перспективную коммуникативную интеракцию в различных сферах социальной жизни человека» [2, с. 117]. В отличие от офлайн-коммуникации, онлайн-коммуникация обладает свойством медиатизации, что обусловливает специфику предоставления данных и особенности восприятия информационного контента. В сетевой коммуникации особую значимость приобретает не только знание языка, но и владение технологическим инструментарием, а также понимание того, как культурные фильтры работают в условиях дефицита сенсорной информации. Внедрение сетевых технологий становится фундаментальным атрибутом развития общества, поскольку в условиях компьютеризации происходит усложнение коммуникативных актов, требующее от индивидов развития специальных когнитивных компетенций. Речь идет о способности применять культурный опыт в виртуальном пространстве, что подразумевает не только техническую грамотность, но и формирование социокультурной адаптивности в киберпространстве, которая помогает человеку найти свою сущность в постоянно перестраивающемся «организме» современного общества.

Следует рассматривать сетевую коммуникацию как новую форму коммуникативного взаимодействия, при которой интернет выступает в качестве основной платформы функционирования социальной реальности. Данная форма взаимодействия характеризуется не только языковым разнообразием, но и пересечением различных культурных парадигм мышления, коммуникативных тактик и правил общения. Онлайн-среда способствует разрушению барьеров и преодолению когнитивных искажений, обусловленных отсутствием механизмов адаптации, присущих офлайн-коммуникации.

Сетевая межкультурная коммуникация развивает эмпатию. В условиях мгновенного обмена сообщениями возникает необходимость незамедлительно оценивать намерения коммуникантов, что указывает на потребность формировать стратегии общения, а не просто демонстрировать реакцию на поступающую информацию. Сетевая среда выступает мощным инструментом расширения кругозора, побуждая человека выйти за рамки своего узкого, монокультурного взгляда и освоить принципы многообразного взаимодействия.

Ввиду активного внедрения искусственного интеллекта во все сферы жизнедеятельности общества стоит отметить активное вмешательство интернет-технологий в коммуникацию, вследствие чего происходит искажение смысла исходного высказывания, что особенно актуально, например, при использовании автоматических переводчиков в официально-деловой переписке. Тем не менее, развитие сетевой межкультурной коммуникации включает в себя знание языковых и культурных особенностей, умение адаптировать коммуникацию под нужную аудиторию, подбирая подходящие языковые и стилистические средства, и анализировать информационный

контент с точки зрения межкультурного понимания [3, p. 61].

Отличие непосредственного межкультурного общения индивидов от онлайн-коммуникации заключается в том, что офлайн-формат основан на физическом присутствии коммуникантов в общем пространстве их взаимодействия. Одна из главных особенностей формата заключается в том, что контекст играет важную роль. Согласно теории Э. Холла, культуры делятся на высококонтекстные и низкоконтекстные. В офлайн-диалоге представители высококонтекстных культур (например, страны арабского мира) считывают информацию посредством невербальных реакций собеседника. В противовес этому низкоконтекстные культуры (например, европейские страны) ориентированы на прямое и явное выражение смысла [4].

Внедрение интернет-технологий в коммуникационный процесс между представителями разных культур является не просто моделированием традиционных форм общения в виртуальном пространстве. Такое действие коренным образом меняет характер коммуникации, преобразовывая ее локальные, временные и семантические аспекты. В рамках локального аспекта следует отметить исчезновение привязки общения к географическим координатам. В онлайн-среде физическое местоположение коммуникантов теряет свою значимость, уступая место цифровым платформам. Современные социальные медиа выступают в качестве нейтральной зоны, в рамках которой общепринятые правила коммуникации определяются не столько исторически сложившимися традициями коммуникантов, сколько спецификой конкретного интерфейса. Данная установка способствует возникновению гибридной культуры общения, при которой индивиды, адаптируясь к онлайн-пространству, вынужденно дистанцируются от этнокультурных кодов и пользуются универсальными алгоритмами онлайн-платформы. Темпоральный аспект характеризуется такими качествами, как мгновенность и возможность осуществления отложенной обратной связи. Разрушая классическую линейную последовательность диалога, медиапространство предлагает выбор между синхронным и асинхронным видами коммуникации. Во-первых, общение при помощи онлайн-платформ приводит к упрощению языковых форм. Во-вторых, предоставляется возможность для глубокой рефлексии и подбора высказываний. Данный подход упорядочивает взаимодействие между культурами, однако при этом теряется эмоциональность, присущая офлайн-коммуникации. Семантический аспект связан с переходом к мультимодальности, где смысл сообщения передается как словесно, так и целым набором визуально-графических и языковых средств. Перечисленные элементы часто выполняют функцию универсального кода, помогая преодолевать языковой барьер. Цифровое пространство формирует особую среду для коммуникации, отличающуюся нелинейной подачей информации и взаимосвязанностью компонентов.

Следует сравнить офлайн- и онлайн-форматы межкультурной коммуникации и обратить внимание на их преимущества и недостатки. Безусловно, приоритетом офлайн-коммуникации является задействование всех каналов восприятия (зрение, слух, осязание и иногда даже обоняние), что позволяет получателям сообщений считывать знаки, которые могут свидетельствовать об искренности собеседника или его психологическом напряжении. В культурах, где приоритет отдается межличностным связям, а не формальным договоренностям, физическое присутствие является безальтернативным условием установления партнерства.

Дополнительным аргументом в пользу традиционного формата общения выступает психологический термин «погружение», при котором коммуникация неразрывно связана с освоением культурных особенностей: национальной кухни, образования, политики, экономики, архитектуры, быта, традиций и ритма жизни другой страны. Данный способ взаимодействия минимизирует риск конфликтов, двусмысленности и недопонимания. Устойчивое личное общение между представителями различных культур позволяет им познакомиться с социальными нормами и ценностями друг друга, воспринять и понять специфику традиций и ментальности. Американский психолог и педагог Дж. Брунер писал, что «мышление и обучение всегда культурно обусловлены и зависят от множества культурных ресурсов» [5, с. 203]. Знание культурных особенностей становится каркасом для стабильного и продолжительного сотрудничества в сфере международных образовательных программ и дипломатических миссий, «формирования представления о значимости как своей национальной идентичности, так и прояснения специфики иной культуры» [6, с. 49].

Тем не менее, в XXI в. общение посредством интернета обретает ряд преимуществ, в первую очередь – доступность. Онлайн-среда полностью снимает географические барьеры, что критически важно, например, для привлечения представителей к ведению бизнес-переговоров или для организации международных научных конференций и семинаров. Вследствие этого субъекты из необеспеченных стран и сообществ могут принимать участие как в обсуждении глобальных проблем, так и в переговорах. В цифровом пространстве диалоги автоматически фиксируются в облачных хранилищах и базах данных, что позволяет вернуться к ним и проанализировать информацию. Кроме того, онлайн-коммуникация помогает людям, которые испытывают тревожность при встрече с представителями иных культур, позволяя им постепенно адаптироваться к чужой ментальности.

Одним из основных недостатков офлайн-коммуникации являются ее высокая логистическая сложность и зависимость от географического местоположения. Такая особенность делает ее более уязвимой перед лицом мировых вызовов, таких как пандемия, геополитические трудности и экологические кризисы, которые могут полностью остановить офлайн-общение. Кроме того, личное взаимодействие сопряжено с риском возникновения культурного шока. Данный термин был введен американским исследователем К. Обергом в 1960 г. По его мнению, культурный шок – это «следствие тревоги, которая появляется в результате потери всех привычных знаков и символов социального взаимодействия, кроме того, при вхождении в новую культуру у человека появляются весьма неприятные ощущения»[1] [7, p. 178]. Непривычные гигиенические нормы, пищевые привычки, способы организации работы и рабочего пространства могут вызывать у участников коммуникации отторжение, что приведет к снижению уровня эффективности взаимодействия. Временные рамки офлайн-общения также накладывают свои ограничения, приводя к необходимости принимать важные решения в реальном времени, без учета факторов усталости, смены часовых поясов. Более того, психологическое давление увеличит вероятность возникновения ошибок и недопонимания в работе.

Сетевая межкультурная коммуникация также сталкивается со множеством затруднений, выявление которых необходимо для разработки эффективного межкультурного взаимодействия. Основной недостаток данного вида коммуникации заключается в утрате индивидуальности и тонкости общения собеседников. Экран монитора способен передать информацию лишь фрагментарно, отображая мимику и жесты, но исключая тактильные ощущения, что свидетельствует о «возрастании недопонимания и разногласий, поскольку в информационном онлайн-пространстве отсутствует значительный объем невербальных сигналов и ситуативного контекста, который обычно сопровождает непосредственное общение» [8, с. 19]. Ввиду данных факторов каждый участник коммуникации воспринимает собеседника как абстрактную сущность или визуальный образ, лишенный индивидуальности и культурной специфики.

Следующий значимый недостаток заключается в наличии высокого риска возникновения недопонимания. Например, эмодзи (смайлики) «могут способствовать искажению информации и неверной трактовке сообщений» [8, с. 20]. Так, ряд распространенных эмодзи трактуется как оскорбление в некоторых азиатских и африканских регионах. В отсутствие живого контекста такие мелочи перерастают в серьезные коммуникативные неудачи: «Коммуникативная неудача является результатом неуспешной коммуникации, в основе которой лежат неправильно выбранные языковые средства или тактики и стратегии говорящего, отрицательное действие которых можно проследить на стадии коммуникативного дискомфорта» [9, с. 5]. Такой деструктивный сценарий проявляется в том, что при онлайн-коммуникации происходит смещение приоритетов. Элементы текста, которые обычно считаются техническими (знаки препинания, размер шрифта, интервалы между репликами, наличие или отсутствие эмодзи), в условиях отсутствия невербальных сигналов становятся особыми носителями смысла.

Следует обратить внимание и на проблему цифрового разрыва: «В начале XXI в. возник термин “цифровой разрыв” (англ. “digital divide” или “digital gap”), обозначающий неравенство, которое существует между людьми, имеющими эффективный доступ к современным ИКТ и средствам для их использования (компьютерам, смартфонам, планшетам и электронным сетям), и теми, кто такой возможности лишен или для кого она очень ограничена. Организация по экономическому сотрудничеству и развитию (ОЭСР) под цифровым разрывом понимает неравенство между отдельными лицами, домашними хозяйствами, предприятиями и географическими районами, находящимися на разных уровнях социально-экономического развития в отношении их возможностей доступа к ИКТ и интернету для осуществления широкого спектра видов деятельности» [10, с. 32]. Неравенство, выражающееся в различии качества интернет-соединения, доступности программного обеспечения и уровня цифровой грамотности, формирует новую модель иерархии в межкультурной коммуникации. Преимущество получают не те, кто лучше понимает культурные особенности собеседника, а те, кто обладает более совершенным техническим оборудованием.

Межкультурная сетевая коммуникация вызывает также когнитивную перегрузку и цифровую усталость: «Цифровая усталость – это психологическое и физическое состояние утомления, возникающее в результате продолжительного или чрезмерного взаимодействия с цифровыми технологиями. Этот феномен характеризуется снижением концентрации, мотивации, эмоциональным выгоранием, головными болями, нарушением сна, повышенной тревожностью и ощущением отстраненности» [11, с. 203]. Необходимость в постоянной обработке и декодировании сообщения при отсутствии визуальной информации требует от человека значительных затрат энергии, что способствует развитию эмпатии, вызывает раздражение и влечет возникновение недопонимания в межэтнических контактах.

Таким образом, исследование феномена «межкультурная сетевая коммуникация» в эпоху глобальной цифровой трансформации позволяет раскрыть

[1] Здесь и далее перевод наш. – *С. А.*

сущность данного явления и изучить его эволюцию от вспомогательного инструмента до доминирующей парадигмы социального взаимодействия людей. Являясь всеобъемлющим социокультурным феноменом, межкультурная сетевая коммуникация устанавливает своеобразное пространство, где сосуществуют разные нравственные и культурные ценности. Сравнительный анализ преимуществ и недостатков позволяет отметить, что происходит формирование новой реальности, в рамках которой эффективность межкультурного диалога обусловливается не только лингвистической компетенцией, но и уровнем цифрового культурного интеллекта. Исследователь А. Пресбитеро трактует термин «цифровой культурный интеллект» следующим образом: «Цифровой культурный интеллект – это способность личности эффективно функционировать, адаптироваться и управлять процессами взаимодействия в культурно-разнообразных средах, которые опосредованы цифровыми технологиями. Он включает в себя четыре компонента: мотивацию к общению в сети, знание цифровых культурных кодов, метакогнитивную стратегию (планирование контакта) и поведенческую гибкость в виртуальном пространстве» [12, p. 31]. В условиях этнокультурного разнообразия цифровое пространство стало более многослойным и сложным, цифровой культурный интеллект выступает в роли навигатора для понимания информации. Довольно часто в онлайн-коммуникации наблюдается дефицит невербальных сигналов, таких как мимика и жесты, что вызывает ряд семантических и прагматических искажений.

С целью предотвращения деструктивного применения сетевых технологий необходимо принять некоторые меры.

1. Важно повысить уровень образованности людей в сфере социокультурной деятельности, поскольку цифровой культурный интеллект позволит людям использовать мемы, анимации, голосовые сообщения, эмодзи и другие инструменты, которые помогают замаскировать трудности коммуникации, снизить уровень интерференции и тревожности, выполняя контактоустанавливающую (фатическую) функцию.

2. Нужно синхронизировать знаково-символические системы участников взаимодействия. Данная согласованность необходима, так как эффективность межкультурного общения в эпоху информационных технологий напрямую зависит от того, насколько человек способен интегрировать свои языковые навыки с функционалом онлайн-платформ, создавая тем самым новую парадигму сетевого взаимодействия.

3. Следует сформировать у людей знания и навыки в области культурной медиации. В своей статье А. О. Синицына писала, что термин «культурная медиация» был впервые употреблен в 2000 г. в Квебеке для обоснования стратегии культурной деятельности, направленной на ситуацию обмена данными и ознакомления граждан с культурными объектами. Основной целью культурной медиации является культурная демократизация общества, его вовлечение в диалог с культурой. Таким образом, «культурная медиация – не просто институционная структура, организация форм культуры и коммуникации, медиация существует в самом центре взаимодействия. Она предоставляет средства самопрезентации и, таким образом, позволяет идентифицировать себя в коллективе. Культурная медиация участвует в формировании гражданственности, что является необходимым условием социальной организации территории (города)» [13, с. 68]. В современных реалиях этот феномен стоит рассматривать не только как стратегию ознакомления с культурными артефактами, но и как механизм когнитивной и знаковой навигации индивида. В контексте межкультурной сетевой коммуникации культурная медиация является механизмом взаимодействия между культурно-языковыми установками пользователя и структурой веб-платформ, где интерфейс платформы является ведущим посредником, устанавливающим правила и нормы передачи и понимания культурных кодов. Соответственно, в данном контексте культурная медиация функционирует как адаптивный семиотический механизм, способный устранять коммуникативные барьеры в гибридных (физико-цифровых) средах.

4. Требуется разработать программы противодействия деструктивному межкультурному сетевому общению на региональном и государственном уровнях.

Заключение

Резюмируя вышеизложенную информацию, можно сделать вывод о том, что современная онлайн-коммуникация ставит задачу развивать гибкость мышления человека и его способность быстро адаптироваться к новым реалиям, сохраняя культурные основания и требования различных веб-платформ. Сложность данного процесса заключается в утрате устоявшихся маркеров доверия и статуса, что вынуждает коммуникантов искать новые способы верификации смыслов. Можно утверждать, что ключевая особенность межкультурной сетевой коммуникации состоит в ее двойственности. Цифровые технологии позволяют преодолевать географические и экономические барьеры, способствуя более широкому участию индивидов в глобальном коммуникативном поле. Однако дефицит невербальных модусов (мимики, интонации и физического контакта) вынуждает коммуникантов затрачивать больше времени

на трактовку и проверку смысла полученной информации. В условиях такой сенсорной ограниченности собеседники более активно пытаются понять намерения друг друга, что влечет за собой изменение структуры общения и поиск альтернативных способов передачи смысла в онлайн-среде. Такая ситуация приводит к тому, что собеседник сам достраивает смысл, основываясь на личном опыте и представлениях, что искажает изначальное содержание сообщения. Таким образом, межкультурный диалог в онлайн-пространстве перестает быть линейным процессом обмена информацией, приобретая сложную аналитическую форму, в которой технические возможности веб-платформ как препятствуют возникновению социальной связи, так и обеспечивают ее. Выявленные особенности доказывают, что современная сетевая коммуникация является автономной социокультурной системой. Она не дублирует реальный мир, а диктует свои правила, изменяя индивидуальные когнитивные процессы и механизмы формирования общественного мнения. Перспективы международного сотрудничества определяются способностью находить оптимальное равновесие между ценностью офлайн-встреч и возможностями, предоставляемыми цифровыми платформами в глобальном социокультурном взаимодействии, а культурная медиация позволяет не только успешно идентифицировать себя в глобальном коллективе, но и конструировать устойчивые модели межкультурного диалога, снижая риски искажения информации, возникающие при взаимодействии цифровых национальных кодов. Более того, медиация будет содействовать нормативному и правовому регулированию пространства коммуникации в интернете. Успешность современной межкультурной коммуникации детерминирована не столько уровнем языковой компетенции, сколько степенью развития цифрового культурного интеллекта, позволяющего использовать знаково-символический потенциал конкретного интерфейса как прагматического медиатора.

Библиографические ссылки

1. Баньковская ЮЛ. Сетевая культура как феномен современной социальной реальности. В: Гайсёнок ВА, Сидоренко ИН, Слука ОГ, Мартынюк АВ, Кошелев ВС, Водопьянов ПА и др., редакторы. *Научные труды Республиканского института высшей школы. Философско-гуманитарные науки. Выпуск 24, часть 2*. Минск: Республиканский институт высшей школы; 2025. с. 3–8.

2. Ширяева ТА, Гончарова ЕА. Свойства сетевой коммуникации как основы нового формата профессионального общения. *Научная мысль Кавказа*. 2023;2:117–125. EDN: IJYFZE.

3. Shakeeva N, Andashova R, Jumalieva G. Intercultural communication in digital space: challenges and adaptation strategies. *Bulletin of the Jusup Balasagyn Kyrgyz National University*. 2025;17(3):59–67. DOI: 10.58649/1694-8033-2025-3(123)-59-67.

4. Вилкова АС. Культура. Сходства и различия высококонтекстной и низкоконтекстной культуры. *E-Scio*. 2020;3:378–382. EDN: PYDOBO.

5. Брунер Дж. Культура, интеллект и образование. В: Гусаковский МА, Полонников АА, Корбут АМ, составители. *Теоретические вопросы образования*. Минск: БГУ; 2013. с. 200–245.

6. Баньковская ЮЛ. *Социокоммуникативные особенности конфликтного взаимодействия сетевых структур*. Минск: Республиканский институт высшей школы; 2022. 212 с.

7. Oberg K. Culture shock: adjustment to new cultural environments. *Practical Anthropology*. 1960;7(4):177–182.

8. Саматыя АА. *Лингвопрагматические характеристики языкового интерфейса англоязычных образовательных платформ* [диссертация]. Минск: БГУ; 2025. 82 с.

9. Айтенова ИК, Балобанова ЛА. Речевое поведение радиоведущего в ситуациях коммуникативного дискомфорта (на примере программ информационно-развлекательного вещания). *Вестник Томского государственного университета. Филология*. 2016;5:5–23. EDN: WXBZZD.

10. Головенчик Г. Цифровой разрыв: причины возникновения, последствия и пути преодоления. *Наука и инновации*. 2021;6:32–37. EDN: ZDETAQ.

11. Ионов АЮ, Ким ЮХС. Цифровая усталость в реалиях современного образования. *Современное педагогическое образование*. 2025;6:203–205. EDN: OUYCIW.

12. Presbitero A. Cultural intelligence (CQ) in virtual, cross-cultural interactions: generalizability of measure and links to personality dimensions and task performance. *International Journal of Intercultural Relations*. 2016;83:28–39. DOI: 10.1016/j.ijintrel.2015.11.001.

13. Синицына АО. Культурная медиация и ее формы в педагогической науке и практике во Франции. *Вестник Ассоциации вузов туризма и сервиса*. 2017;11(1):67–76. EDN: XWTUIH.

Статья поступила в редколлегию 06.07.2026.
Received by the editorial board 06.07.2026.

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВО И СРЕДОВОЕ ВИДЕНИЕ

Духан И. Н. К генеалогии средового видения 4
Сиповская Н. В. Surtout de table в предметно-пространственном континууме риторических культур 12
Баженова О. Д. Средовые аспекты виленского барокко 20
Сяліцкі А. Л. Тыпалогія культурных сэнсаў мастацкага пейзажа: семіятычны крытэрый і прынцыпы пабудовы 25

МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Яроцкая Ю. А. Образ кошки в мировой культуре как пример репрезентации зоологического кода 37
Мохова Е. В. Контекстуальная среда усадебных комплексов Беларуси 46

СОЦИОКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

Крывалап А. Д. Культура як дзеяслоў: прыклад граматычнай метафары 53
Матусевич А. Д. Социокультурное пространство города: теоретическая концептуализация и структурный анализ 60
Саматыя А. А. Специфика межкультурной сетевой коммуникации в современном обществе 66

CONTENTS

ART AND ENVIRONMENTAL VISION

Dukhan I. N. To the genealogy of environmental vision..... 4
Sipovskaya N. V. Surtout de table in the subject-spatial continuum of rhetorical cultures..... 12
Bazhenova O. D. Environmental aspects of the Vilna Baroque..... 20
Selitskii A. L. Typology of cultural meanings of the artistic landscape: semiotic criterion and principles of construction..... 25

WORLD AND NATIONAL CULTURE

Yarotskaya Yu. A. The image of a cat in the world culture as an example of zoological code's representation..... 37
Mokhova E. V. The contextual environment of manor complexes in Belarus..... 46

SOCIO-CULTURAL COMMUNICATIONS

Krivolap A. D. Culture as a verb: the case of grammatical metaphor..... 53
Matusevich A. D. Socio-cultural space of the city: theoretical conceptualisation and structural analysis..... 60
Samatya A. A. The specifics of intercultural network communication in modern society..... 66

Журнал включен Высшей аттестационной комиссией Республики Беларусь в Перечень научных изданий для опубликования результатов диссертационных исследований по культурологии, искусствоведению, дизайну.

Журнал включен в библиографическую базу данных научных публикаций «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

Человек в социокультурном измерении.
№ 1–2. 2026

Научно-теоретический журнал

Учредитель:
Белорусский государственный университет

Юридический адрес: пр. Независимости, 4,
220030, г. Минск, Республика Беларусь.
Почтовый адрес: пр. Независимости, 4,
220030, г. Минск, Республика Беларусь.
Тел. (017) 259-70-74, (017) 259-70-75.
E-mail: pscd@bsu.by
URL: https://journals.bsu.by/index.php/pitscd/index

Редактор *К. А. Линкевич*
Технический редактор *И. С. Капустина*
Корректор *К. А. Линкевич*

Подписано в печать 31.08.2026.
Тираж 25 экз. Заказ 0000.

© БГУ, 2026

Human in the Socio-Cultural Dimension.
No. 1–2. 2026

Scientific and theoretical journal

Founder:
Belarusian State University

Registered address: 4 Niezaliezhnasci Ave.,
Minsk 220030, Republic of Belarus.
Correspondence address: 4 Niezaliezhnasci Ave.,
Minsk 220030, Republic of Belarus.
Tel. (017) 259-70-74, (017) 259-70-75.
E-mail: pscd@bsu.by
URL: https://journals.bsu.by/index.php/pitscd/index

Editor *K. A. Linkevich*
Technical editor *I. S. Kapustina*
Proofreader *K. A. Linkevich*

Signed print 31.08.2026.
Edition 25 copies. Order number 0000.

© BSU, 2026