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.