

УДК 008:75

UDC 008:75

**КУЛЬТУРНА-СЕМАНТЫЧНЫ ЗМЕСТ  
ПРАСТОРАВЫХ АПАЗІЦЫЙ  
У МАСТАЦКІМ ПЕЙЗАЖЫ****CULTURAL AND SEMANTIC CONTENT  
OF SPACIAL OPPOSITIONS IN AN  
ARTISTIC LANDSCAPE****А. Л. Сяліцкі,***старшы выкладчык кафедры  
мастацка-педагагічнай адукацыі БДПУ***A. Syalitski,***Senior Teacher of the Department of  
Artistic and Pedagogic Education, BSPU*

Паступіў у рэдакцыю 24.04.18.

Received on 24.04.18.

У артыкуле разглядаецца праблема даследавання культурна-семантычнага зместу прасторавых апазіцый у мастацкім пейзажы. Адзначаецца, што прасторавыя адносіны здольны выражаць пазапрасторавыя катэгорыі. На аснове аналізу пейзажных твораў паказана, што прасторавыя супрацьпастаўленні могуць набываць значэнне тэмпаральнасці і знаходзіцца ў карэляцыі з пэўнай сістэмай каштоўнасных арыенціраў. Прапанаваны падыход пашырае магчымасці выяўлення культурна значных сэнсаў мастацкага пейзажу.

*Ключавыя словы:* культурная семантыка, культурны сэнс, прасторавыя апазіцыі, мастацкі пейзаж, канцэптальны аналіз.

The problem of studying the cultural and semantic content of spatial oppositions in the artistic landscape is considered in the article. It is noted that spatial relations are able to express spaceless categories. On the basis of the analysis of landscape works it is shown that spatial oppositions can acquire the value of temporality and is in correlation with the defined system of value orientations. The proposed approach expands the possibilities of revealing culturally significant meanings of the artistic landscape.

*Keywords:* cultural semantics, cultural meaning, spatial opposition, art landscape, conceptual analysis.

У сучасным культуралагічным дыскурсе актуальным напрамкам з'яўляецца вывучэнне культурных аб'ектаў з пазіцый тых сэнсаў і значэнняў, якія яны выражаюць. Гэта, у першую чаргу, складае праблемнае поле культурнай семантыкі. У дадзенай вобласці культуралагічнага ведання культурныя аб'екты рознага роду разглядаюцца як «сродкі трансляцыі культурназначнай інфармацыі, якая рэалізуецца ў працэсах азначэння (замачавання гэтай інфармацыі – сэнсу за якім-небудзь аб'ектам, які выступае як знак <...>) і разумення (асэнсавання, рэканструкцыі інфармацыі, якая трансліюецца с дапамогай таго ці іншага знака)» [1, с. 357]. З пункту гледжання культурнай семантыкі мастацкі пейзаж прадстае складанай знакавай сістэмай, элементы якой не толькі адлюстроўваюць індывідуальна-аўтарскі спосаб успрыняцця і арганізацыі рэчаіснасці, але і выступаюць носьбітамі культурна значных сэнсаў. Феномены прыроднага свету ў кантэксце твора выступаюць як экстэнсіяналы, якія маюць пэўнае інтэнсіянальнае значэнне, інтэрпрэтацыя якога патрабуе сістэмнага падыходу, г. зн. аналізу шматлікіх гістарычных, культурных, сацыяльных, псіхалагічных фактараў. Зыходзячы з гэтага, у семантычнай структуры пейзажу можна

выдзеліць некалькі іерархічна арганізаваных узроўняў: прасторава-часавы, вобразна-сімвалічны, канцэптальны. Усе гэтыя «пласты» валодаюць цеснай узаемасувяззю і здольны да частковай узаемапераходнасці. Першы ўзровень адлюстроўвае семантычны змест прасторава-часавых апазіцый, якія ўтвараюць свайго роду мастацкую сістэму каардынат, адносна якой будзе пейзажная карціна. Паміж палюсамі гэтай сістэмы ўтвараюцца «сілавыя лініі», якія вызначаюць «сэнсавае напружанне» твору, аднак адбываецца гэта ў непасрэднай сувязі з вобразна-сімвалічным напаяўненнем бінарных апазіцый. Іншымі словамі, ідзе ўказанне на іх семантычную супрацьлегласць (альбо ў некаторых выпадках на адносіны тоеснасці), аднак канчатковую ролю ў інтэрпрэтацыі сэнсавых значэнняў адыгрывае характар вобраза, які, як правіла, валодае патэнцыяльнай амбівалентнасцю і набывае канкрэтнасць у пэўным кантэксце. Разам з тым, паміж бінарнымі апазіцыямі прасторава-часовага ўзроўню могуць усталёўвацца адносіны тэмпаральнасці, вектар якіх адлюстроўвае дынаміку і напрамак руху разгортвання канцэптальна значных сэнсаў пейзажу.

Вобразна-сімвалічны ўзровень у многім дэтэрмінаваны семантычнымі адносінамі пра-

стораво-часавай структуры мастацкага тэксту пейзажу. На гэтай ступені яе кампаненты набываюць пластычную акрэсленасць, выступаючы ў якасці архетыпаў, вобразаў, колеравых сімвалаў. Яны складаюць знешні бок мастацкага пейзажу, яго пачуццёвую форму і рэпрэзентуюць шматслойную сэнсавую інфармацыю. Аналіз і абагульненне прасторава-часавога і вобразна-сімвалічнага зместу адбываецца на канцэптэуальным узроўні. Ён адлюстроўвае «план іманенцыі» (Ж. Дэлёз), паводле якога будуюцца семантычная структура твора, вызначаюцца сэнсавыя значэнні кампанентаў пейзажу, вядзецца пошук у мастацкім тэксце прапазіцыянальных функцый.

На канцэптэуальным узроўні пейзаж дэманструе кадыфікаваныя формы арганізацыі прасторы і часу ў лакальным мастацкім хранатопе (М. М. Бахцін). У гэтай цэласнасці, як відавочна, выдзяляюцца дзве ўніверсаліі: «прастора» і «час». Можна лічыць іх зыходнымі пунктамі ў арганізацыі канцэптасферы мастацкага пейзажу, калі разглядаць праблему з пункту гледжання структурнага падыходу. «Прастора» і «час» з'яўляюцца анталагічнымі канстантамі, а заадно і асноўнымі філасофскімі канцэптамі. У мастацкім пейзажы названыя канцэпты набываюць форму «мастацкай прасторы» і «мастацкага часу». Мастацкая прастора пейзажу, зафіксаваная ў сістэме пэўных вобразаў-знакаў, не нясе ў сабе толькі іх непасрэднае значэнне. Вытлумачэнне знака не заўсёды супадае з азначаемым і можа выходзіць за яго межы. Асіметрыя знака і значэння дазваляе пашыраць сэнсавую працягненасць вобраза, усталёўваць новыя структурныя і семіятычныя сувязі паміж мастацкімі канцэптамі. Гэта адсутнасць жорстка рэгламентаванай нормамі стылю і парадыгмай мыслення аўтара прадвызначанасці значэнняў утварае свайго роду зону абмену, пашырэння і разрастання сэнсаў, пераходу іх у новыя формы і на новыя узроўні. Ж. Дэлёз і Ф. Гваттары ў працы «Што такое філасофія?» (1991) адзначылі той факт, што, хаця канцэпты валодаюць уласнай аўтаноміяй, тым не менш, кожны з іх здольны да ўзаемадзеяння з іншымі цераз свайго роду «масты», утвараючы, такім чынам, новыя сэнсы (канцэпты) ці адценні сэнсаў [2, с. 31]. У гэтай прамежкавай «зоне пераходаў» культурныя сэнсы дэманструюць сваё наяўнае быццё, дазваляючы ўнікальны мастацкі тэкст пейзажу ўключыць у мегатэкст культуры.

Характар і форма мастацкай арганізацыі прыроднай прасторы ў пейзажы залежаць як ад суб'ектыўна-аўтарскага бачання, так і ад культурнай парадыгмы эпохі. Як справядліва адзначыў Ю. М. Лотман у артыкуле «Мастацкая прастора ў прозе Гоголя» (1988), «мастац-

кая прастора ўяўляе сабой мадэль свету дадзенага аўтара, выражаную на мове яго прасторавых уяўленняў. Пры гэтым, як часта бывае і ў іншых пытаннях, мова гэта, узятая сама па сабе, значна менш індывідуальная і ў большай ступені належыць часу, эпосе, грамадскім і мастацкім групам, чым тое, што мастак на гэтай мове кажа, – чым ягоная індывідуальная мадэль свету» [3, с. 252–253]. Сказанае дазваляе разглядаць прастору пейзажу як сферу быцця культурных сэнсаў, што значна пашырае сэнсавое напайненне мастацкіх вобразаў, выводзячы іх на ўзровень канцэптаў культурнай карціны свету.

Менавіта трохмерная прастора рэальнага свету, адлюстраванне якой з'явілася вынікам новага разумення прыроды і чалавека з часоў еўрапейскага Рэнесансу, выступае ў пейзажы тым кантынуумам, у якім змяшчаюцца ўсе астатнія элементы. У семантычным працэтанні прасторавыя адносіны ў мастацкім пейзажы рэпрэзентуюць анталагічныя, экзістэнцыяльныя, каштоўнасныя аспекты карціны свету. Гэта абумоўлена характэрнай асаблівасцю прасторавых адносін выражаць пазাপрасторавыя катэгорыі, што аднолькава ўласціва як візуальным, так і моўным тэкстам. Ю. М. Лотман звязваў гэтую заканамернасць са спецыфікай зрокавага ўспрымання, якая праяўляецца ў тым, што ў большасці выпадкаў дэнататамі моўных знакаў выступаюць пэўныя прасторавыя, бачныя аб'екты. Вучоны робіць выснову пра тое, што «структура прасторавага тэксту становіцца мадэллю структуры прасторы сусвету, а ўнутраная сінтагматыка элементаў унутры тэксту – мовай прасторавага мадэлявання» [3, с. 212]. Адсюль вынікае магчымасць «прасторавага мадэлявання паняццяў, якія самі па сабе не маюць прасторавай прыроды» [3, с. 212]. Гэта дазваляе ўсталёўваць пры аналізе структуры мастацкага твора семантычныя сувязі паміж прасторавымі адносінамі і каштоўнаснымі, этычнымі, эстэтычнымі катэгорыямі. Іншымі словамі, у мастацкім пейзажы мова прасторавых адносінаў з'яўляецца адным з найбольш важных сродкаў асэнсавання рэчаіснасці.

Выступаючы формай выражэння кагнітыўнай інфармацыі, прастора ў мастацкім пейзажы адлюстроўвае пэўны філасофскі кантэкст. Перадумовы для гэтага склаліся яшчэ на раннім этапе засваення чалавекам прыроды сродкамі мастацтва, калі ўзнікла неабходнасць пабудовы камунікатыўных сувязей са светам на новым узроўні. Адначасова гэта быў рух да самапазнання, самавызначэння асобай свайго месца ў сістэме «чалавек – прырода». Амбівалентны працэс набыцця мастацка-філасофскага ведання пра свет і чалавека атрымаў

адпаведную рэпрэзентацыю ў чатырохпалюсвай мадэлі прасторы: «верх», «ніз», «лева», «права». Кожны з палюсоў выступаў канцэптам, які карэляваў з суперканцэптам «прастора», быў уключаны ў яго структуру, але валодаў і сваімі самастойнымі значэннямі, якія ў пэўным кантэксце ўступалі ва ўзаемадзеянне з іншымі сэнсамі і ўтваралі новыя ланцугі значэнняў. Апазіцыі «верх – ніз», «лева – права» сведчылі пра новы ўзровень арыентацыі чалавека ў прыродзе: візуальным канстантам фізічнага свету надаваліся значэнні маральна-этычнага характару. Відавочна, што ўжо на ранніх стадыях фарміравання ўяўленняў пра свет і чалавека мастацкі вобраз прыроды адлюстроўваў духоўныя імператывы, спосаб мыслення – гэта значыць, з’яўляўся мастацкай карцінай свету. Для таго каб глыбей паказаць узаемасувязь паміж мовай прасторавых адносін і пазапрасторавымі катэгорыямі, якія яны выражаюць, трэба разгледзець прасторавую будову пейзажу і выявіць карэляцыі яе семантычных значэнняў з культурнай карцінай свету.

Як вядома, прасторавыя кантынуум маркіраваны трыма асноўнымі вектарамі: вертыкаллю, гарызанталлю, глыбінёй. У кантэксце мастацкага твора гэтыя напрамкі з’яўляюцца не толькі сродкам кампазіцыйна-прасторавай арганізацыі яго элементаў, але і фарміруюць своеасаблівую мадэль свету, выступаючы восьямі з пэўнай семантычнай функцыяй. Кожны пералічаны прасторавы вектар адлюстроўвае адпаведныя бінарныя апазіцыі: вертыкаль – «верх – ніз», гарызанталь – «лева – права», глыбіня – «блізка – далёка». Зыходзячы з гэтага, можна казаць пра пэўную сінтаксічную структуру, якая складае фармальную аснову мастацкага пейзажу. Між тым, для культуралагічнага даследавання прыярытэтным з’яўляецца пошук семантычных значэнняў знакаў і знакавых сістэм у іх гісторыка-культурнай дынаміцы. Таму асаблівую ўвагу прадстаўляе выяўленне інтэнсіўнальнага зместу бінарных апазіцый, вывучэнне іх ролі ў канструванні культурнай карціны свету.

Даследчыкамі (А. У. Бабаева [4], Т. У. Грыгор’ева [5], В. У. Іваноў [6], Л. С. Кажухоўская [7], У. М. Конан [8], Лі Тоан Тхонг [9], М. М. Макоўскі [10]) неаднаразова было адзначана, што структура знешняй рэальнасці традыцыйна ва ўсіх культурах рэпрэзентуецца пры дапамозе прасторавых апазіцый, якія дазваляюць стварыць упарадкаваную карціну свету, звесці шматграннасць светабудовы і бясконцасць праяваў рэчаіснасці ў пэўную схематызаваную прасторавую мадэль. Напрыклад, беларускі культуролог Л. С. Кажухоўская ў аснову нацыянальнай мастацкай карціны свету палажыла бінарныя апазіцыі «лева – права» і «верх –

ніз». На яе думку, «бінарныя апазіцыі верх – ніз, лева – права карэлююць з успрыманням духоўнага і матэрыяльнага, хаосу і парадку і сугучны з асноўнымі семантычнымі ідэямі, змешчанымі ў сэнсавым полі ўніверсальнага сімвала Сусветнага дрэва» [7, с. 57]. Трэба заўважыць, што ў шматзначнай семантыцы Сусветнага дрэва і яго мадыфікацый (Сусветнай гары, Сусветнай восі, крыжа, дуба) асаблівая роля належыць супрацьпастаўленню «верх – ніз». Ужо ў міфалагічных сістэмах карціна свету прадстаўлялася пераважна па вертыкальнай восі. Дадзеная апазіцыя трактавалася як «супрацьпастаўленне неба і зямлі, вяршыні і каранёў сусветнага дрэва» [11, с. 9]. У фальклоры Сусветнае Дрэва магло набываць этычны сэнс, выступаць сімвалам духоўнага ўдасканалення, шляху ад Хтонасу (Зямлі) да Салярысу (Сонца). Значнасць вертыкальнай восі для міфалагічнай свядомасці ў многім была звязана з характэрным імкненнем старажытнага чалавека да прыпадабнення структуры Сусвету будове ўласнага цела [10, с. 263]. Амерыканскія даследчыкі Л. Лакоф і М. Джонсан у працы «Метафары, якімі мы жывем» (2003) адзначылі, «што арыентацыйныя супрацьпастаўленні паходзяць з таго, што наша цела валодае пэўнымі ўласцівасцямі і функцыянуе пэўным чынам у навакольным фізічным свеце» [12, с. 396]. На іх думку, менавіта гэты аспект вызначае ўзнікненне «арыентацыйных метафар», заснаваных на фізічным і культурным вопыце людзей. Атаясамленне анатамічнай будовы чалавека і Сусвету заканамерна прыводзіла да выпрацоўкі адпаведнай не толькі прасторавай, але і каштоўнаснай арыентацыі. У верхняй частцы чалавечага цела знаходзяцца яго «духоўныя» элементы – галава, вочы, сэрца, а ў ніжняй – больш «фізіялагічныя». Адсюль «верх» набывае станоўчую семантычную афарбоўку, а «ніз» – адмоўную. Гэтая вертыкаль утварае каштоўнасную сістэму, якая служыць для ацэнкі як знешняга, пачуццёвага, так і ўнутранага, духоўнага свету.

У ядры семантычнай прасторы апазіцыі «верх – ніз» Т. У. Грыгор’ева выдзяляе два ўзроўні: «эмпірычны, звязаны з першым этапам сутыкнення чалавека са з’явамі, што ляжаць у аснове апазіцыі, і сімвалічны, які паказвае, якія прыкметы дзяды важныя для моўнай супольнасці пры інтэрпрэтацыі навакольнай рэчаіснасці» [5, с. 34]. У мастацкім пейзажы «эмпірычны» ўзровень прадстаўлены адлюстраваннем пэўнай карціны прыроды, якая служыць «матэрыялам», асновай вобразу. Іншымі словамі, апазіцыя «верх – ніз» прысутнічае ў пейзажнай прасторы, перш за ўсё, у якасці фізічнай канстанты, як атрыбутыўная

ўласцівасць трохмернага прасторавага кантынууму. Гэта выразна бачна, напрыклад, у апазіцыі прыродных стыхій – неба і зямлі, адлюстраванне якіх складае падмурак кампазіцыйнай структуры пераважнай большасці пейзажных твораў. Сюды можна далучыць супрацьпастаўленне «горы – воды», што замацавалася ў назве жанру жывапісу кітайскага традыцыйнага мастацтва «шань-шуй» («горы–воды»). На сімвалічным узроўні «неба» і «зямля», «горы» і «воды» выступаюць у мастацкім пейзажы сэнсоўнымі дэрыватамі і, адначасова, мастацкімі рэпрэзэнтатамі апазіцыі «верх – ніз». У такім аспекце яны ўжо не столькі «адлюстроўваюць» свет прыроды, колькі «выражаюць» пэўны канцэптуальны змест чалавечай рэальнасці. Як было адзначана вышэй, «верх» часцей характарызуецца станоўчымі канатацыямі, а «ніз» – адмоўнымі. Аднак, у залежнасці ад кантэксту твора, магчыма і інверсія гэтых значэнняў (пры захаванні іх семантычнай палярнасці) і нават адносіны тоеснасці. У многім гэта дэтэрмінавана гісторыка-культурнай сітуацыяй, у якой ствараўся пейзаж, культурнай традыцыяй, аўтарскай ідэяй і інш. «Неба» ў мастацкім пейзажы можа служыць сімвалам свабоды, духоўнай чысціні, лепшай долі, у той час як «зямля» – адлюстроўваць цяжкасць «зямнога» існавання, выступаць канцэптуальным вобразам «чалавечага свету» з усімі яго духоўнымі праблемамі і недасканаласцю. Між тым, канцэпт «зямля» можа ўвасабляць і зусім іншы, станоўчы аспект чалавечага быцця. Выразна гэта бачна, напрыклад, пры супастаўленні паэм Я. Коласа «Новая зямля» (1923) і Т. Эліота «Бясплодная зямля» (1922) [13]. У паэтычных пейзажных карцінах беларускага аўтара, у стварэнні якіх значную ролю адыграла фальклорнае светабачанне з характэрным для яго адчуваннем адзінства свету, канцэпт «зямля» выступае першаасновай чалавечага існавання, крыніцай духоўных і фізічных сіл, умовай шчаслівага і гарманічнага жыцця. Т. Эліот у сваёй паэме адлюстраввае вобраз еўрапейскай цывілізацыі, якая знаходзіцца ў стане духоўнай катастрофы. Канцэпт «бясплодная зямля» выражае асноўную думку творцы праз характэрную семантычную афарбоўку: зямля, старажытны сімвал урадлівасці, новага жыцця, пазбаўлена вітальнай сілы. Па сутнасці, сама назва паэмы з’яўляецца своеасаблівым аксюмаранам: «зямля» – апрыёрны сэнсавы эквівалент «пладавітасці», не можа, здавалася б, быць «бясплоднай». Канцэпт «бясплодная зямля» падкрэслівае ненатуральнасць духоўнай сітуацыі часу, яе катастрофізм.

Яшчэ адным прасторавым вектарам у мастацкім пейзажы выступае апазіцыя «пра-

ва – лева», якая, як і супрацьпастаўленні «верх – ніз», «блізка – далёка», мае пэўны культурна-семантычны змест. На думку В. П. Руднева, «левая частка апазіцыі лічыцца заўсёды маркіраванай станоўча, правая – адмоўна» [14, с. 240]. Аднак, трэба заўважыць, што семантычны змест бінарных апазіцый у аспекце іх сацыякультурнай дынамікі не з’яўляецца інварыянтным, таму што пад уздзеяннем шэрагу фактараў (гістарычных, культурных, сацыяльных і інш.) можа адбывацца інверсія сэнсавых значэнняў прасторавых антыномій. Гэта сцвярджаў, напрыклад, В. У. Іванаў у працы «Прасторавыя структуры ранняга тэатра і асіметрыя сцэнічнай прасторы» (1978), калі адзначаў асаблівасці арганізацыі сцэны раннягрэчаскага тэатра: «Сімволіка супрацьпастаўлення двух праходаў – заходняга, левага, і ўсходняга – правага – непасрэдна працягвала архаічную сімволіку старажытнага грэчаскага супрацьпастаўлення правага як добрага (станоўчага) і левага як дурнога (адмоўнага) пачатку, якое папярэднічала іх інверсіі ў V ст. да н. э. Тады ж, калі гэтае рытуальнае супрацьпастаўленне пераўтваралася ў прасторавае адрозненне двух пародаў у тэатры, ажыццяўлялася і катэгарызацыя левага і правага як адной з найважных касмічных апазіцый у ранняй грэчаскай філасофскай думцы» [15, с. 573]. Відавочна, што на ранніх стадыях культурагенезу «левае» суадносілася з адмоўным пачаткам, а «правае» – са станоўчым, прычым гэтае супрацьпастаўленне набывала касмалагічны характар. У міфалагічнай карціне свету антыномія «права – лева» карэлявала, адпаведна, з апазіцыямі «верх – ніз», «добра – зло», «мужчынскі – жаночы». Асаблівую ролю супрацьпастаўленне «правага» і «левага» адыгрывала ў пазнейшыя часы ў хрысціянскіх рэлігійных абрадах. Пры гэтым правы бок валодаў безумоўным прыярытэтам у абрадавым дзеянні. Як адзначае І. В. Кісялёва ў сваім даследаванні «Правы і левы ў рускай моўнай карціне свету» (2012), «рэлігійны складнік апазіцыі «правы – левы» прадвызначыў успрыманне яе культурна значных сэнсаў, заснаваных на традыцыйных для хрысціянства маральных уяўленнях пра душу і цела, сакральнае і мірскае, боскае і чалавечае, праведнае і грахоўнае» [16, с. 11–12]. Для рэлігійнай свядомасці прасторавае супрацьпастаўленне «права – лева» на сімвалічным узроўні адлюстроўвала касмалагічныя, аксіялагічныя, маральныя катэгорыі, садзейнічала арыентацыі чалавека ў складанай сістэме светабудовы з яе падзелаў на матэрыяльную (зямную) і духоўную (боскую) сферы.

Адзначаныя І. В. Кісялёвай культурна значныя сэнсы апазіцыі «права – лева» ў многім



фундаваныя культурнай традыцыяй і тым сацыякультурным асяроддзем, у якім яны фарміруюцца. Адпаведна гэтаму прасторавае супрацьпастаўленне набывае дыяметральна супрацьлеглыя сэнсавыя значэнні ў залежнасці ад гістарычнай эпохі і краіны. Адным з такіх прыкладаў можа выступіць карэляцыя апазіцый «права – лева» і «мінулае – будучае» ў розных культурах. Доктар філалагічных навук С. А. Чугунава ў артыкуле «Час у мове і свядомасці: самата-цэнтрычны падыход» (2014) прыводзіць вынікі эксперыменту, у якім удзельнічалі носьбіты іспанскай мовы і іўрыта. Рознасць культурна-спецыфічных традыцый напісання і чытання тэксту (злева направа і справа налева) абумовіла адрозненні ў выніках суаднясення падыспытных апазіцый «права – лева» з палюсамі тэмпаральнай восі «мінулае – будучае». Як адзначае даследчыца, «у кагнітыўнай прасторы іспанамовнага індывіда ў працэсе перапрацоўкі тэмпаральных канцэптаў мінулае асацыюецца з левым бокам карпаратыўнай восі «лева – права», а будучыня – з правым бокам. У кагнітыўнай прасторы носьбіта іўрыта, наадварот, мінулае ёсць права, а будучыня ёсць лева» [17, с. 382]. Вылучаны С. А. Чугунавай тэмпаральны аспект апазіцыі «права – лева» дазваляе ў семантычнай структуры мастацкага пейзажаў вызначыць вектар руху, што пераводзіць статычную прасторавую мадэль, маркіраваную палюсамі «верх – ніз», «права – лева», «блізка – далёка», у дынамічную, у якой бачны працэс развіцця «ад» нечага і «да» чагосьці (напрыклад, ад мінулага да будучыні, ад нараджэння да смерці і г. д.). Такі падыход надае мастацкаму пейзажу паглыблены філасофскі змест, узбагачае яго анталогічную і экзістэнцыяльную праблематыку дынамікай станаўлення. Паказальны ў гэтым плане твор фламандскага жывапісца П. П. Рубенса «Пейзаж з возчыкамі камянёў» (кан. 1610-х – каля 1620 г.). Кампазіцыя палатна адметная тым, што ў ёй мастак сумясціў адлюстраванне дня і ночы: справа адкрываецца панарама ўзгорыстага пейзажу, што знікае ўдалечыні, а злева бачныя цёмныя дрэвы і рака, асветленая поўным месяцам. Паміж левай і правай часткамі твору знаходзіцца велізарны ўцёс, па зарослым схіле якога пралягае шлях двух возчыкаў. Уся кампазіцыя прасякнута адчуваннем дынамікі, несупыннага руху, што адлюстроўвае карціну свету ў стане адвечнага станаўлення. Супрацьпастаўленне ў пейзажы дня і ночы дае магчымасць разглядаць іх як сімвалічнае ўвасабленне дыялектыкі жыцця і смерці, цыклічнасці ўсіх працэсаў у прыродзе. Рух возчыкаў скіраваны справа налева, адпаведна як і ў прасторы палатна дзень змяняецца ноччу,

што дазваляе ўспрыняць гэты паралелізм як метафару чалавечага існавання, шлях ад нараджэння да смерці. Глыбокая расколіна пасярэдзіне ўцёса падкрэслівае драматызм твору, указваючы на непераадольнасць разрыву паміж двума анталогічнымі палюсамі – жыццём і смерцю. Адсюль вынікае думка пра тое, што вечная – толькі прырода, а існаванне асобнага індывіда – канчатковае. У гэтым бачыцца праява характэрнай для культуры барока духоўнай інтэнцыі, афарыстычна сфармуляванай Б. Паскалем у выказванні «чалавек – усяго толькі трыснёг». Відавочна, што семантычны змест апазіцыі «права – лева», рэпрэзентаванай у пейзажы П. П. Рубенса ў вобразах дня і ночы, у карэляцыі з канцэптамі «жыццё» і «смерць», «вечнае» і «канчатковае» адлюстроўвае культурны сэнс эпохі.

У гэтым жа аспекце можна разгледзець пейзаж французскага мастака-постімпрэсіяніста П. Сезана «Ландшафт, прарэзаны палатным дарогі» (1869–1871). Палатно мае амаль сіметрычную будову: злева на невысокім узгорку змешчаны сельскі дом, а справа знаходзіцца выява гары з рэдкай расліннасцю перад ёю. На фоне ландшафту, у якім пераважаюць гарызантальныя рытмы, гэтыя два аб'екты ўспрымаюцца як кампазіцыйныя і сэнсавыя дамінанты. Праз узгорак, які цягнецца па ўсёй шырыні палатна, прарыта дарога, якая падзяляе пейзаж на дзве часткі. Утвораная ў выніку пракладання дарогі глыбокая яміна паўстае як з'ява ненатуральная, як тое, што парушае гармонію ландшафту. Гэта падкрэсліваецца і яе цёмна-карычневым колерам, які рэзка кантрастуе з агульнай блакітна-вохрыстай гамай, і дыяганальным рытмам краёў каляіны, які супрацьпастаўляецца гарызантальным першага і дальняга планаў. У такім кантэксце пракладзеная праз прыродны ландшафт дарога ўвасабляе сабой пераўтваральную дзейнасць людзей, скіраваную на задавальненне ўласных патрэб, але без уліку яе наступств для навакольнага асяроддзя. Вобраз дарогі ў пейзажы П. Сезана выступае своеасаблівай «мяжой» паміж чалавекам і прыродай, аб чым сведчыць і супрацьпастаўленне левай і правай частак палатна: дом у гэтай апазіцыі ўспрымаецца сімвалам чалавечага свету (культуры), а гара – прыроднага. Тое, што паміж імі існуе непераадольная «бездань», утвораная самімі людзьмі, з'яўляецца папярэджаннем чалавецтву, сімптомам будучых сацыяльна-палітычных і духоўных катастроф. Дадзены аналіз семантычнага зместу прасторавай апазіцыі «права – лева», вядома, не ахоплівае ўсе магчымыя спосабы інтэрпрэтацыі, але сведчыць пра яе важную ролю ў структуры мастацкай карціны свету.

Трэба адзначыць, што вертыкальна-гарызантальная праекцыя светабудовы была ўласцівая яшчэ для старажытных грамадстваў. З'яўленне ў творах мастацтва трэцяга прасторавага вектару – глыбіні (перспектывы) – стала адкрыццём эпохі Рэнесансу. Заканамерна, што менавіта з гэтых часоў пачынаецца развіццё пейзажу як самастойнага жанру. Гэта было звязана, перш за ўсё, са зменамі ў анталогічным статусе чалавека, са з'яўленнем сацыяльнага інстытуту асобы. У гэты час станаўлення новаеўрапейскай асобы фарміруецца асаблівая рэальнасць псіхікі – «Я-рэальнасць», для якой былі характэрнымі ўсведамленне сваёй аўтаномнасці, цікавасць да спасціжэння навакольнага асяроддзя і самога чалавека. Новая псіхічная і светапоглядная ўстаноўка выклікала імкненне да дакладнага адлюстравання сродкамі мастацтва прыроднай прасторы, што садзейнічала ўзнікненню тэорыі лінейнай і паветранай перспектывы, аб'ёмнай перадачы аб'ектаў знешняга свету. Адзначаныя новаўтварэнні, на грунце якіх складваліся рэнесансныя жывапіс і бачанне, з'явіліся складанымі знакавымі сістэмамі, якія выкарыстоўваліся ў кантэксце самаперажывання, г. зн. у «Я-рэальнасці». Адпаведна мастацкая прастора твораў будавалася згодна каштоўнасным прыярытэтам «Я-рэальнасці». Адносна гэтага доктар філасофскіх навук В. М. Розін у працы «Семіятычныя даследаванні» (2001) слухна адзначае: «Што такое пярэдні план з пункту гледжання “Я-рэальнасці”? Гэта найбольш каштоўныя для Я-падзеі, у той час як задні план – падзеі менш значныя, фонавыя. Што такое кропка сходу? Поўная супрацьлегласць, адмаўленне Я як цэнтра свету, пераўтварэнне асобаснага значэння і бачання ў ноль. Аналагічна памяншэнне на адлегласці памераў, яркасці колераў і выразнасці прадметаў – прамы вынік аслаблення іх значэння для Я» [18, с. 195]. Відавочна, што бінарная апазіцыя «блізка – далёка», прадстаўленая ў мастацкім пейзажы апазіцыяй «пярэдні план – дальні план», структурыруе элементы твора згодна ступені іх каштоўнаснай значнасці. Сэнсавы змест палюсоў прасторавай восі карэлюе з аксіялагічным вектарам, што пашырае магчымасці семантычнага падыходу да аналізу пейзажнага твора, адкрывае новыя ўзроўні яго інтэрпрэтацыі.

Выразны культурна-семантычны змест прасторавай апазіцыя «блізка – далёка» мае, напрыклад, у пейзажы Ф. Э. Рушчыца «У свет» (1901). Гэты твор прысвечаны простым людзям, якія вымушаны былі сыйсці з абжытых родных месцаў дзеля пошуку працы ў далёкім краі. У пейзажы кантрасныя колеравыя і танальныя адносіны зямлі і неба надаюць палат-

ну драматычны настрой. Ніжняю частку твора займае ўзаранае поле, якое цягнецца да самога гарызонту. Уверсе знаходзіцца неба з цяжкімі аблокамі, з якіх на раллю ліецца дождж. Удалечыні, ля гарызонту, бачна вузкая паласа святла, на фоне якой выдзяляюцца невялікія цёмныя постаці двух людзей, вымушаных пакінуць родную зямлю. Іх рух ад бліжняга плана да дальняга дэманструе сітуацыю непажаданага зыходу чалавека з «роднага кута» ў свет нязведаны, які ўтойвае нечаканасці і небяспеку. Відавочна, што перспектыва ў пейзажы Ф. Э. Рушчыца, якая выступае візуальным увасабленнем апазіцыі «блізка – далёка», не толькі выконвае функцыю прасторавай будовы твора, але і мае глыбокае сэнсавое значэнне, у якім адлюстроўваецца змест сацыякультурнай рэчаіснасці на Беларусі мяжы XIX–XX стст. Цёмныя, амаль манахромныя фарбы; кантрасныя суадносіны святла і ценяў; дынамічныя, неспакойныя рытмы раллі і аблокаў дакладна перадаюць атмасферу жыццёвага гора людзей, трагізм іх становішча.

Акрамя прасторавага і аксіялагічнага значэння ў семантыцы бінарнай апазіцыі «далёка – блізка» можна вылучыць тэмапаральны аспект. Катэгорыі «блізка» і «далёка», адпаведныя ў мастацкім пейзажы першаму і дальняму планам, маюць часавыя характарыстыкі, калі ўжываюцца для атрыбуцыі падзей адносна пэўнага моманту. Напрыклад, больш даўня падзеі ўспрымаюцца ў свядомасці як «далёкія», а тыя, што мелі месца пазней, – як «блізкія». Магчымы і адваротны працэс, звязаны са спецыфікай псіхічнай дзейнасці чалавека і асаблівасцямі функцыянавання яго памяці, калі падзеі мінулага становяцца пад уздзеяннем знешніх і ўнутраных фактараў «бліжэй», чым тыя, якія адбываюцца ў цяперашнім часе. Адпаведная семантычная інверсія значэнняў катэгорый «далёкае – блізкае» можа назірацца і адносна таго, што праектуецца або чакаецца ў будучыні. Суб'ектыўнасць успрыняцця чалавекам экзистэнцыяльнага часу прывяла да ўзнікнення ў навуцы тэрміну «часавая перспектыва асобы» (К. Лявін), якая трактуецца як «сукупнасць поглядаў індывіда на яго псіхалагічную будучыню і яго псіхалагічнае мінулае, існуючых ў дадзены час» [19, с. 95]. «Часавая перспектыва» ў пейзажы карэлюе з перспектывай лінейнай і паветранай, што дазваляе трактаваць пейзажную прастору як псіхалагізаваную інтэрпрэтацыю прасторава-часовага кантынуму. Зыходзячы з гэтага, будову прасторавага планаў пейзажнага твора можна разглядаць як паслядоўнасць разгортвання дзеяння, у якой адлюстроўваецца сістэма каштоўнасных прыярытэтаў, арганізаваных адпаведна іх

культурнай, сацыяльнай, сюжэтнай, індывідуальна-аўтарскай значнасці. Носьбітамі тэмпаральных характарыстык ў пейзажы могуць выступіць вобразы пораў года, дня і ночы, раніцы і вечара, стану прыроды, а таксама сюжэтныя матывы, увасобленыя праз увядзенне ў твор пэўных персанажаў.

Такім чынам, аналіз культурна-семантычнага зместу прасторавых апазіцый у мастацкім пейзажы сведчыць пра іх важную ролю ў фарміраванні сэнсавых значэнняў твора. Выступаючы, у першую чаргу, структураўтваральнымі кампанентамі прасторавай бу-

довы пейзажнай карціны, дыяды «верх – ніз», «лева – права», «блізка – далёка» здольны выражаць пазапрасторавыя катэгорыі. Разам з гэтым, прасторавыя супрацьпастаўленні могуць набываць значэнне тэмпаральнасці і знаходзіцца ў карэляцыі з пэўнай сістэмай каштоўнасных арыенціраў. Выяўленне семантычнага зместу прасторавых апазіцый у структуры пейзажнага твора ва ўзаемадзеянні з іншымі кампанентамі дазваляе пашырыць межы культуралагічнага даследавання, выйсці на канцэптuallyны ўзровень аналізу мастацкага тэксту.

## ЛІТАРАТУРА

1. Шейкин, А. Г. Культурная семантика / А. Г. Шейкин // Культурология. XX век : Энциклопедия : [в 2 т.] / Гл. ред. С. Я. Левит. – СПб. : Univ. kn., 1998. – Т. 1. – С. 357.
2. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари ; пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. – М. : Институт экспериментальной социологии. – СПб. : Алетейя, 1998. – 288 с.
3. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова : Пушкин, Лермонтов, Гоголь / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–293.
4. Бабаева, А. В. Формы поведения в русской культуре (IX–XIX века) / А. В. Бабаева. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 148 с.
5. Григорьева, Т. В. Метафорическая оппозиция верх – низ как способ языковой интерпретации действительности / Т. В. Григорьева // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 2, Языкозн. – 2014. – № 2 (21). – С. 33–38.
6. Иванов, В. В. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период) / В. В. Иванов, В. Н. Топоров. – М. : Наука, 1965. – 246 с.
7. Кажухоўская, Л. С. Сімвалы гарманізацыі космасу беларусаў / Л. С. Кажухоўская // Искусство и культура. – 2014. – № 3(15). – С. 56–60.
8. Конан, У. М. Архетипы нашей культуры / У. М. Конан // Адукацыя і выхаванне. – 1996. – № 7. – С. 26–32.
9. Ли Тоан Тханг. Пространственная модель мира: когниция, культура, этнопсихология (на материале вьетнамского и русского языков) / Ли Тоан Тханг. – М. : Ин-т языкознания РАН, 1993. – 193 с.
10. Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
11. Славянская мифология : энциклопедический словарь / науч. ред. В. Я. Петрухин, Т. А. Агапкина, Л. Н. Виноградова, С. М. Толстая ; Ин-т славяноведения и балканистики РАН. – М. : Эллис Лак, 1995. – 416 с.
12. Лакофф, Д. Метафоры, которыми мы живем : пер. с англ. / Д. Лакофф, М. Джонсон ; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
13. Сяліцкі, А. Л. Аксіялагічны змест канцэпту «зямля» ў мастацтве першай чвэрці XX ст. (на матэрыяле твораў Я. Коласа «Новая зямля» і Т. С. Эліота «Бясплодная зямля») / А. Л. Сяліцкі // Весті БДПУ. Сер. 2, Гісторыя. Філасофія. Паліталогія. Сацыялогія. Эканоміка. Культуралогія. – 2014. – № 4. – С. 103–107.
14. Руднев, В. П. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2009. – 543 с.
15. Иванов, В. В. Пространственные структуры раннего театра и асимметрия сценического пространства / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. IV. Семиотика культуры, искусства, науки. – М. : Языки славянской культуры, 2007. – С. 570–588.

## REFERENCES

1. Sheykin, A. G. Kulturnaya semantika / A. G. Sheykin // Kulturologiya. XX vek : Entsiklopediya : [v 2 t.] / Gl. red. S. Ya. Levit. – SPb. : Univ. kn., 1998. – T. 1. – S. 357.
2. Delyoz, Zh. Chto takoye filosofiya? / Zh. Delyoz, F. Gvattari ; per. s fr. i poslesl. S. N. Zenkina. – M. : Institut eksperimentalnoy sotsiologii. – SPb. : Aleteya, 1998. – 288 s.
3. Lotman, Yu. M. Khudozhestvennoye prostranstvo v proze Goglya / Yu. M. Lotman // V shkole poeticheskogo slova : Pushkin, Lermontov, Gogol / Yu. T. Lotman. – M. : Prosveshcheniye, 1988. – S. 251–293.
4. Babayeva, A. V. Formy povedeniya v russkoy culture (IX–XIX veka) / A. V. Babayeva. – SPb. : Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo, 2001. – 148 s.
5. Grigoryeva, T. V. Metaforicheskaya oppozitsiya verkh-niz kak sposob yazykovoy interpretatsii deystvitelnosti / T. V. Grigoryeva // Vestn. Volgogr. gos. un-ta. Ser. 2, Yazykozn. – 2014. – № 2 (21). – S. 33–38.
6. Ivanov, V. V. Slavyanskiye yazykovyye modeliruyushchiye semioticheskiye sistemy (Drevniy period) / V. V. Ivanov, V. N. Toporov. – M. : Nauka, 1965. – 246 s.
7. Kazhukhouskaya, L. S. Simvaly garmanizatsyi kosmasu belarusau / L. S. Kazhukhouskaya // Iskusstvo i kultura. – 2014. – № 3(15). – S. 56–60.
8. Konan, U. M. Arkhetypy nashay kultury / U. M. Konan // Adukatsyya i vykhavanne. – 1996. – № 7. – S. 26–32.
9. Li Toan Tkhang. Prostranstvennaya model mira: kognitsiya, kultura, etnopsikhologiya (na materiale vyetnamskogo i russkogo yazykov) / Li. Toan Tkhang. – M. : In-t yazykoznaniiya RAN, 1993. – 193 s.
10. Makovskiy, M. M. Srovnitelnyy slovar mifologicheskoy simvoliki v indoyevropeyskikh yazykakh. Obraz mira i miry obrazov / M. M. Makovskiy. – M. : Gumanitarnyy izdatelskiy tsentr VLADOS, 1996. – 416 s.
11. Slavyanskaya mifologiya : eksiklopedicheskiy slovar / nauch. red. V. Ya. Petrukhin, T. A. Agapkina, L. N. Vinogradova, S. M. Tolstaya ; In-t slavyanovedeniya i balkanistiki RAN. – M. : Ellis Las, 416 s.
12. Lakoff, D. Metafor, kotorymi my zhivom : per. s angl. / D. Lakoff, M. Dzhonsov ; pod red. i s predisl. A. N. Baranova. – M. : Yeditorial URSS, 2004. – 256 s.
13. Syalitski, A. L. Aksiyalagichny zмест kantseptu “zyamlya” u mastatstve pershay chvertsi XX st. (na materyyale tvorau Ya. Kolasa “Novaya zyamlya” i T. S. Eliota “Byasplodnaya zyamlya”) / A. L. Syalitski // Vestsi BDPU. Ser. 2, Gistoryya. Filasofiya. Palitalogiya. Satsyyalogiya. Ekanomika. Kulturalogiya. – 2014. – № 4. – S. 103–107.
14. Rudnev, V. P. Entsiklopedicheskiy slovar kultury XX veka. Klyuchevyye ponyatiya i teksty / V. P. Rudnev. – M. : Agraf, 2009. – 543 s.
15. Ivanov, V. V. Prostranstvennyye struktury rannego teatra i asimmetriya stsenicheskogo prostranstva / V. V. Ivanov // Izbrannyye Trudy po semiotike i istorii kultury. – T. IV. Semiotika kultury, iskusstva, nauki. – M. : Yazyki slavyanskoy kultury, 2007. – S. 570–588.

16. *Киселева, И. В.* Правый и Левый в русской языковой картине мира : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.02.01 / И. В. Киселева ; Мос. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – М., 2012. – 24 с.
17. *Чугунова, С. А.* Время в языке и сознании: сомато-центрический подход / С. А. Чугунова // Вестн. Брянского гос. ун-та : История. Право. Литературоведение. Языкознание. – 2014. – № 2. – С. 379–384.
18. *Розин, В. М.* Семиотические исследования / В. М. Розин. – М. : ПЕР СЭ; СПб. : Университетская книга, 2001. – 256 с.
19. *Левин, К.* Теория поля в социальных науках / К. Левин / Пер. с англ. – СПб. : Сенсор, 2000. – 368 с.
16. *Kiselyova, I. V.* Pravy i Levyy v russkoy yazykovoy kartine mira : avtoref. dis. ... kand. fil. nauk : 10.02.01 / I. V. Kiselyova ; Mos. gos. un-t im. M. V. Lomonosova. – M., 2012. – 24 s.
17. *Chugunova, S. A.* Vremya v yazyke i soznanii: somato-tsentricheskiy podkhod / S. A. Chugunova // Vestn. Bryanskogo un-ta : Istoriya. Pravo. Literaturovedeniye. Yazykoznaniye. – 2014. – № 2. – S. 379–384.
18. *Rozin, V. M.* Semioticheskiye issledovaniya / V. M. Rozin. – M. : PER SE; SPb. : Universitetskaya kniga, 2001. – 256 s.
19. *Levin, K.* Teoriya polya v sotsialnykh naukakh / K. Levin / Per. s angl. – SPb. : Sensor, 2000. – 368 s.