

столетия – Б.Спинозы (1632 - 1677)), представляющего бесконечное единство разлитым в конечном многообразии явлений, создала в лице натюрморта новый образ бога, явленного в еде.

Натюрморт также и портрет хозяина, заказчика. В протестантизме смещается акцент с общины на индивидуальное делание, происходит отказ от идей Чистилища, индульгенций, замаливания грехов за умерших, не признается роль посредников между человеком и богом, никто не имеет права исповедовать и отпускать грехи – единственный шанс, таким образом, - контролировать каждый шаг – что из твоего конкретного окружения может быть отобрано для презентации тебя, какие вещи расскажут о тебе.

Натюрморт - напоминание о конечности жизни, и о возможности ее неожиданного конца. Наиболее читаема эта конечность жизни в натюрмортах жанра *Veritas venitatum* (суета сует), но и в остальных натюрмортных видах какая-то неведомая сила прервала обнажение лимона, поедание пирога, чтение книги.

Таким образом, голландский натюрморт взял на себя функцию визуализации божественной сущности, моделирования человека и восстановления связи божественного лона и человеческого духа.

ПОНЯТИЕ «ДУША» В КИТАЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ. ГРАММАТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ЛОГОГРАММ СО ЗНАЧЕНИЕМ «ДУША»

Волкова О.Н.

Красноярский государственный университет,
Красноярск

Цель данного исследования заключается в том, чтобы понять, что есть *душа* в представлении древних китайцев.

Для того, чтобы раскрыть всю глубину понятия «душа», мы обращаемся к письменным знакам, графический образ которых есть воплощение духовных представлений создавшего их народа. Уникальная природа китайских письменных знаков (или логограмм), которая заключается в том, что «сам знак в значительной степени несет в себе формы означаемого» [1], позволяет буквально взглянуть на мир глазами древних китайцев. Принимая во внимание тот факт, что духовно китайский народ живет своим прошлым, становится очевидной актуальность этой работы.

Объектом исследования являются логограммы со значением «душа». Но прежде чем непосредственно обратиться к анализу данных знаков, необходимо упомянуть о том, что есть *реальность* в сознании этого народа, а также какое место в ней отведено *человеку*.

Согласно китайской традиции, все в мире земном есть следствие происходящего в некой высшей реальности, расположенной *по ту сторону* мира людей. Человек не столько познает окружающий его физический мир, сколько пытается уловить в каждом его явлении отголоски мистического, в реальность которого он верит сильнее, чем в эмпирически данное.

Человек с самого рождения вовлекается в ритуальные действия, тесно переплетающиеся с действия-

ми обыденными [2]. Ритуал – неотъемлемая часть системы его ценностей, выстроенной вокруг пространства мистического, – направлен на поддержание *связи* с потусторонним миром, обитателями которого являются духи некогда умерших предков. (Становится очевидным, что человек с мистическим мышлением осознает, что сам он не равен лишь физической оболочке: **человек = тело + душа**.)

Человек в Китае не мыслит себя *вне* этой *связи*, не осознает себя *вне рода*. Его жизнь, жизнь живого существа, ставится в зависимость от духов, то есть от мертвых. Именно *культ мертвых* лежит в основании всей китайской культуры. *Жизнь* становится вечным *общением с духами*, в результате которого постоянно воскрешается прошлое.

Примечателен в этом плане сам знак «общество» – 社 she. В изображении, встречающемся в надписях на бронзовых ритуальных сосудах эпохи Западной Чжоу (XI – VII вв. до н. э.), выделяются следующие элементы: алтарь, дерево и горка земли. В древности такие алтари устанавливали на полях, чтобы приносить жертвы духу земли и духу злаков [3]. Люди объединялись для того, чтобы совершить этот ритуал.

Именно в *общении с духами* заключается особая *китайская духовность* [4]. И здесь важную роль играет *семья*: она непрерывно (из поколения в поколение) поддерживает духовную *связь*, и становится ее символом.



Знак «семья» – 家 jia – это изображение свиньи под крышей дома. В Китае это животное с древнейших времен ассоциировалось с путешествием души в загробный мир. Ее закалывали всякий раз, когда кто-то умирал [5]. На близких людях лежала задача совершить все необходимые ритуалы, принести жертвы, дабы душа умершего нашла свой путь в ином мире и не навредила оставшимся в живых.

Но дело в том, что еще в глубокой древности в Китае сложилось представление о множественности обитающих в теле человека душ. Более того, не все они покидают мир людей, чтобы отправиться на небо или в землю. Какая-то часть остается в сердцах близких, другая – витает рядом с могилой, третья – вселяется в табличку с именем умершего, которую его родные помещают на семейный алтарь.

Но есть душа, которую нередко называют «целостной душой» – это *лин*. Тань Аошун считает, что *лин* является олицетворением *тела* умершего, и присутствует в понятиях, связанных с посмертными ритуалами.

Смерть есть не что иное, как переход, изменение состояния. В представлении китайцев, *тело* – это нить, связывающая души воедино. Когда человек умирает, эта нить обрывается, и души разлетаются: одни отправляются на небо, другие уходят в землю. При этом считается, что мертвое *тело* открывает проход в потусторонний мир.

Знак 靈 ling (душа *лин*) встречается уже в иньских гадательных надписях на черепаховых панцирях и костях животных (XVII – XI вв. до н. э.). Данная

логограмма обладает пространственной структурой «верх – низ». Изображение в его верхней части напоминает завесу дождя (雨), опускающуюся с неба (в древности небо обозначалось горизонтальной чертой). Под дождем располагается утроенный элемент 冫. Это подчеркнуто большие капли дождя, откуда и смысл знака 霖 – «ливень» [3].

Рассмотрим теперь изображение в нижней части логограммы, соответствующее знаку 巫 wu. Среди



керамических изделий, относящихся к древней культуре Баньпо, существовавшей на территории Китая в эпоху неолита (5000 – 4500 гг. до н. э.), обнаружен часто повторяющийся орнамент: рыба с человеческим лицом. Оригинальная форма рта этого существа: она состоит из человеческого рта и двух рыбьих голов. Маслов А.А. обращает внимание на одну деталь: глаза этого существа чаще закрыты, что свидетельствует о том, что это усопший предок, вероятно, обожествленный и превратившийся в тотемного охранителя.

Ван Хун Юань считает, что контуры существа напоминают начертание знака 巫 wu, к которому, по его мнению, восходит интересующий нас знак 巫. Многие исследователи сходятся на том, что данное изображение представляет из себя лик шаманки-заклинательницы.

Шаманы составляли особый класс людей, обслуживавших древнейшее общество, людей, которые считались *открытыми* для потусторонних сил. Вследствие этого, они играли роль связующего звена (посредников) между двумя мирами.

В обязанности шаманов входило налаживание контактов с духами предков, совершение ритуалов жертвоприношения (где шаман был центральной фигурой), а также умение трактовать посланные духами знаки. Последнее требовало от них навыков гадания: волю высших сил узнавали по трещинам на панцирях черепах и костях животных, которые предварительно нагревались, а затем резко охлаждались. Впоследствии для того, чтобы фиксировать результаты предсказаний, трещины стали сочетать с рисунками и значками. Таким образом, корни китайской письменности уходят вглубь магической культуры шаманства. Даже сам знак 文 wen, «письмена», восходит к изображению человека с татуировкой на груди (или спине) [5]: это отличительный знак шамана, того, кто передает священные знания в мир людей:



надписи на бронзовых ритуальных сосудах



Тан Хань, ссылаясь на «Шо вэнь» (I в. н. э.), утверждает, что на черепаховых панцирях и костях животных знак 巫 изображался так же, как и знак 舞 wu (или 舞) [6]. Это образ человека, – несомненно, шамана – с расставленными в сторону руками, в которых

он держит некие предметы. Этими предметами (возможно, что это хвосты какого-то животного) шаман размахивает во время



пляски. Разделение понятий самого танца (舞) и того, кто танцует, (巫) происходит позднее.



разделение знаков (малая печать при империи Цинь 221 – 206 гг. до н. э.)



В конечном итоге, перед нами рисуется следующая картина: шаманка (у), танцующая под дождем. Подчеркнем, что это именно женщина-шаманка. Женщина считалась существом более восприимчивым и открытым, что позволяло ей легко общаться с представителями потустороннего мира, а потому, ее ритуальная роль в эпоху Инь и раннего Чжоу была чрезвычайно велика.

Танец, который исполняли шаманки-у, был священным. Неистовая, безостановочная пляска позволяла им входить в транс, в то состояние, в котором происходил контакт с духами. В «Шо вэнь» говорится, что «ганцами, у заставляли духов спуститься» [7]. При этом сознание самой шаманки «выбрасывалось» за пределы ее тела (временная смерть?); с того момента телом овладевал дух, который мог говорить через ее рот – шаманка становилась *одержимой* духом.

Теперь (возвращаясь к версии Ван Хун Юаня) не таким удивительным кажется то, что образ шаманки не полностью антропоморфный. На ее лице могла быть маска как один из предметов культа. *Маска* словно указывала на присутствие сверхъестественных сил [8]. Надевая ее, шаманка претерпевала *превращение* и на какое-то время сама становилась этим существом из потустороннего мира.

В те времена культ духов дождя был наиболее значимым, что неудивительно, ведь жизнь человека зависела от урожая, который, в свою очередь, зависел от капризов погоды. Для того, чтобы пошел дождь, необходимы тучи, а тучи скапливаются, когда рождается ветер. Во время моления дождю шаманка имитировала завывания ветра – при помощи этих звуков она призывала духов в мир людей.

Таким образом, на какое-то время два мира соединялись в одном человеке – открывался канал. В этом и заключается основа всей шаманской практики: слияние земного и запредельного. Именно этот момент становится обозначением одной из душ в китайской культуре.

Уникальность китайского письменного знака дает возможность увидеть, в какую форму в сознании этого народа облекается невидимое и невыразимое, то, что принадлежит реальности, лежащей *по ту сторону* мира людей и является основой всех его духовных представлений.

Литература

1. Готтлиб О.М. Таксономия имен в китайской традиции. // X Международная конференция по китайскому языкознанию. Материалы научной конференции. – М., 2000.

2. Пивоваров Д.М., Медведев А.В. История и философия религии. – Екатеринбург, 2000.
3. The Origins of Chinese Characters. Wang Hongyuan. – Beijing, 2000.
4. Маслов А.А. Китай: укрощение драконов. Духовные поиски и сакральный экстаз. – М., 2003.
5. Tracing the Roots of Chinese Characters: 500 cases. Li Leyi. – Beijing, 1997.
6. 汉字密码. 唐汉著. 上下雨. – 上海: 学林出版社, 2001.
7. 说文解字部·解读. – 黑龙江人民出版社, 2000.
8. Энциклопедический словарь символов. – М., 2003.

**РАЗЛИЧИЕ В ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ
ИТАЛЬЯНСКИХ АРХИТЕКТОРОВ XVII ВЕКА О
ВИЗУАЛИЗАЦИИ ПУТИ ВЕРУЮЩЕГО К БОГУ
В ХРАМЕ (ЦЕРКОВЬ САН КАРЛО В РИМЕ
ФРАНЧЕСКО БОРРОМИНИ (1638-1641, 1667),
ЦЕРКОВЬ САНТ АНДРЕА АЛЬ КВИРИНАЛЕ В
РИМЕ ЛОРЕНЦО БЕРНИНИ (1658-1661(71), 1653
–1658), ЦЕРКОВЬ САН ЛОРЕНЦО В ТУРИНЕ
ГВАРИНО ГВАРИНИ (1668-1687))**

Дёмина А.А.

*Красноярский государственный университет,
Красноярск*

Основной задачей храма является осуществление контакта, связи между прихожанином и Богом, т.е. в храме предлагается определенный путь для верующего, пройдя который он осуществит этот контакт.

В работе была сделана попытка проанализировать три церкви разных авторов, построенных в разные периоды XVII века, что позволит выяснить:

1. эволюцию представлений о пути к Богу на протяжении XVII века,

2. различие представлений о пути к Богу у ведущих итальянских архитекторов XVII века.

Анализ проводился по нескольким параметрам, но выбран был один, как наиболее показательный – это общая для всех церквей «геометрическая фигура» – овал (от лат. ovum - яйцо; или эллипсис - плоская овальная кривая, множество точек М, сумма расстояний которых от двух данных точек F1 и F2 (фокусов эллипсиса) постоянна и равна длине большой оси), остальные параметры (освещение, цвет и др.) были использованы в качестве доказательств или дополнений.

В результате были сделаны следующие выводы:

1. В церкви Сан Карло в Риме Франческо Борромини конечной целью пути является изображение Святого Духа в круге (в куполе) и верующему нужно преодолеть взглядом несколько «оболочек», окружающих изображение Святого Духа, мешающих свободному продвижению взгляда и визуально приближающих это изображение, т.е. путь – это преодоление препятствий при ясно видимой цели,

2. В церкви Сант Андреа аль Квиринале в Риме Лоренцо Бернини верующий вынужден будет погрузиться в сомнения, выдержать борьбу с самим собой,

понять, что не все такое, каким кажется, и только после того, как будет установлено внутреннее равновесие, прихожанину нужно вынести полученное настроение за пределы храма, т.е. путь – это путь через сомнение к истине

3. В церкви Сан Лоренцо в Турине Гварино Гварини мы видим воплощение Символа Веры - Credo (Верую), т.о. путь для верующего – это «Уверуй!» (на примере Иисуса Христа и мучеников, которые пошли на муки, и такие действия непонятны простому обывателю, а

**КАРТИНА МИРА В ПЕЙЗАЖЕ 17 ВЕКА
ФРАНЦИИ И ГОЛЛАНДИИ (НА ПРИМЕРЕ
СРАВНЕНИЯ ПЕЙЗАЖЕЙ КЛОДА ЖЕЛЕ
(ЛОРРЕНА) «ОТПЛЫТИЕ СВЯТОГО ПАВЛА В
СВЯТУЮ ЗЕМЛЮ», (1639) И ЯКОБА ВАН
РЕЙСДАЛЯ «МЕЛЬНИЦА В ВЕЙКЕ», (1670)**

Квитко А.А.

*Красноярский Государственный Университет,
Красноярск*

Пейзаж Лоррена четко делится на планы, композиционный центр совпадает с геометрическим. Композиция предельно устойчива и уравновешена. В пейзаже Рейсдаля смысловой центр (мельница) смещен вправо. Геометрический центр никак не акцентируется. Каждый элемент в композиции равнозначен. Отсюда – мир Лоррена аналитичен, легко членится, построен по законам разума (математики), мир же Рейсдаля принципиально синтетичен, все элементы композиции практически невозможно расчленивать.

Во французском пейзаже четкие вертикали и горизонталь-аналитика, в голландском вертикали и горизонталь объединяются диагоналями- промежуточная ситуация-союз стихий.

Модель поведения человека: во французском пейзаже пространство картины замкнуто. Есть «вход» для зрителя и далее предлагается конкретный путь к горизонту. Подобно католическому храму – идея пути. Море – длинный неф, горизонт – алтарь. У Рейсдаля человек с одной стороны естественно вписывается в окружающую среду, он часть целого, в то же время он постоянно проявляет себя как на земле так и на суше, он ... человек сопоставим с дамбами (человеческие фигуры и дамбы высветлены). Дамбы (дело рук человека) перемежаются с тростником, что подтверждает тесную взаимосвязь природы и человека.

Таким образом, в пейзаже Лоррена воплощен принцип абсолютной монархии. Пространство организовано так, что особо акцентируется солнце, некая иерархия элементов в композиции, где главное место занимает солнце. Здесь солнце явлено как абсолютный монарх, контролирующий все до мелочей (тоновая растяжка). Пейзаж Рейсдаля визуализирует идею союза стихий, союза природы и человека, где все одновременно едино.