

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

4 (83)
2017

МОСКВА
2017

Журнал «Культурология»

Ирина Галинская

Культурология. Дайджест №4 / 2017

«Агентство научных изданий»

2017

УДК 008
ББК 71.0

Галинская И. Л.

Культурология. Дайджест №4 / 2017 / И. Л. Галинская —
«Агентство научных изданий», 2017 — (Журнал «Культурология»)

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

УДК 008
ББК 71.0

© Галинская И. Л., 2017
© Агентство научных изданий, 2017

Содержание

Теория культуры	5
Принцип отражения в поэтике барокко	5
История мировой культуры	13
Доисламская поэзия как психотренинг счастья	13
Конец ознакомительного фрагмента.	18

Культурология. Дайджест. № 4 / 2017

Теория культуры

Принцип отражения в поэтике барокко

С.А. Гудимова

Аннотация. Отражение – один из принципов искусства барокко. В статье он рассматривается на примере литературы и театра славянских культур.

Ключевые слова: аллегории, эмблематика, интерпретация, символы, метафоры, сравнения.

Abstract. Reflection is one of the principles of baroque style in fine arts. In this article this principle is analyzed with the help of literary examples and slavian theater.

Keywords: allegories, emblematics, interpretation, symbols, metaphors, comparisons.

Знаменитая шекспировская фраза: весь мир – театр... может служить ключом к пониманию культуры эпохи барокко. Каким же видится мир в XVII в.? Как «вписан» в него человек и как он ощущает себя в этом мире?

Если в эпоху классического Ренессанса противоречия земного и небесного, христианского и языческого, предопределения и свободы воли преодолевались абсолютной гармонией художественных образов, то в XVII в. на смену «универсальному» человеку Возрождения, спокойному, величественному и «божественному» в своей «естественности», приходит человек с иным мироощущением. Человек эпохи барокко по-средневековому раздираем противоречиями между духом и плотью, мучительно беспокойный, трепещущий пред Смертью и Фортуной. «Это была эпоха, – писал Н.И. Конрад, – когда Средние века в последний раз громко, грозно и величественно заявили о себе – и уже особым голосом» (1, с. 266).

«Мысли» Б. Паскаля могут служить примером мировосприятия человека барокко: «Я вижу со всех сторон только бесконечности, которые заключают меня в себе, как атом; я как тень, которая продолжается только момент и никогда не возвращается. Все, что я сознаю, это только то, что я должен скоро умереть; но чего я больше всего не знаю, это смерть, которой я не умею избежать. Как я не знаю, откуда я пришел, так же точно не знаю, куда уйду... Вот мое положение: оно полно ничтожности, слабости, мрака» (4).

Мир барокко четко разделен по вертикали на три сферы – небо – земля – ад, а человек лишь пилигрим в этом мире. Картина мира в эпоху барокко представляла как христианский космос; мир – макрокосм был театром, на сцене которого выступал человек – микрокосм, обживая этот безграничный мир, повторяя его строение.

Как правило, человек в произведении искусства доминирует над миром, становится его центром. Однако в культуре барокко все было иначе. Главная задача художника барокко – представить мир во всей его полноте, создать своеобразную реальность универсума. Перед грандиозными масштабами мира лишаются художественного смысла частные проявления человеческой жизни, воплощенные в определенном историческом времени, в определенном географическом пространстве. В культуре барокко человек отодвигается на второй план, он только способен наблюдать мироздание, исполненное Божественного начала. Элементы картины мира сами нередко становятся театральными персонажами: времена года, стороны света,

земля, небо, солнце и луна выступают зачастую как аллегорические фигуры барочного театра. Художественное пространство любой мистерии, пасхальной или рождественской, населено лишь персонажами священной истории (Бог Отец, Дева Мария, царь Давид, архангел Гавриил, Иосиф) (11).

Значимость общей картины мира в эпоху барокко была столь велика, что даже когда отдельное событие истории или жизнь одного человека становились самостоятельным предметом изображения, то они включались в повествование, начинавшееся от сотворения мира. Так событие и человек теряли черты случайности, непредвиденности, находили собственное место в картине мира. В высоких жанрах человек выступал как художественная формула Человека вообще, как вечный образец. Поэтому каждый мог выступать своеобразной проекцией другого: на основании этимологии имени, аналогии ситуации или действия. Например, в польском драматическом произведении «Жертвоприношении Исаака» в эпилоге говорится: «Тут выразилась фигура Христа. Сам бог предстает перед нами в этой жертве, когда приказывает Аврааму убить сына».

Мастер барокко предпочитал опосредованный способ подачи материала прямому. Он находил то, что может, преломив в себе свойства выбранного им первоначального объекта, косвенно выразить, отразить его сущность. При этом он проявлял эрудицию, знание литературных традиций, демонстрировал умение видеть подчас неожиданные основания для подмены одного явления, одного понятия другими, раскрывал свои ассоциативные способности.

Отражая одно через другое, описывая, а не представляя, мастер барокко шел дальше. Он соотносил между собой элементы произведения (сюжетные ситуации, мотивы), расставлял своих героев на поле действия, чтобы они взаимно отражали друг друга. Он устанавливал между ними некую связь, и тогда все произведение выглядело как целое. Такое произведение в эпоху барокко считалось совершенным, так как оно было связано с представлением той эпохи о взаимозависимости элементов мира, о тесной взаимосвязи всего сущего (8).

Взаимное отражение всех явлений приводило к соотношению микро- и макрокосма, человеческой природы и стихий, Библии и мира. Григорий Сковорода (1722–1794) назвал свою концепцию «Христовой философией», объявил самостоятельными мирами Библию, мир и человека, представив их в сложном взаимодействии, как взаимно отражающие друг друга, подчинив их ведущей антитезе Бог / дьявол.

Г. Сковорода объявляет весь мир знаком-указателем, который означает вечность и является дымом вечности. «Иконой всякого дела» он считает тень, зеркало, портрет. Из знаков-икон складывается алфавит мира. Люди – тоже иконические знаки, ведь они – видимые портреты своих родителей, их списки, копии. Иконический знак, по мысли философа, не копирует, а изображает смысл явления. Для него знак-символ – основное средство познания Бога, человека и Библии. Один и тот же знак может иметь множество значений, в то же время множество знаков – одно значение. Предполагая существование первичных и вторичных значений, он отдает предпочтение вторичным, которые, по его мнению, более истинны и скрыты. Обнаружить их – значит интерпретировать текст, что дает возможность понять и как устроен мир, и что такое человек. Обычно при интерпретации философ делает скачок из мира идей в мир реальный, переводит высшие абстрактные значения, в том числе и сакральные, в разряд приземленных, конкретных: «переселяет» высокие смыслы в «земляной», «глиняный». Явления реального мира приподнимаются над ним, получая интерпретацию высшего порядка. Такой подход порождает парадоксы, удивляет неожиданностью. Так, Святой Дух – это оселок, показывающий чистое золото; плоть – кафтан Иисуса, она же – гора и горесть (10).

Чтобы выяснить, насколько один предмет отражает другой, их сравнивали. Сравнение – один из основных художественных приемов барокко. Оно приводило к установлению параллельности явлений. Писатель, поэт барокко должен был постоянно упражняться, составляя пропорции между вещами, которые сходны между собой. Он искал аналогии в человеческой

жизни, в жизни животных, предпочитая таких, как лев, слон, носорог, рыбы, пресмыкающиеся, из птиц – орел, ястреб, аист. Эти аналогии можно и нужно было находить в архитектуре, философии, математике, земледелии, астрономии.

Взаимное отражение явлений приводило к тому, что весь изображаемый художником мир предстал с наложенной на него сеткой связей-отражений. Часто при этом сходились воедино и совершенно на первый взгляд несходные явления, сравнивались вещи несравнимые.

Принцип отражения соотносился с общей тенденцией к описанию и интерпретации. Каждое явление, каждый сюжетный мотив, каждого героя автор рассматривал как пример, подтверждающий одну из вечных истин. Чрезвычайно интересна в этом отношении интерпретация «Энеиды», которую дает известный польский ученый XVII в. М.К. Сарбевский в книге «О совершенной поэзии, или Вергилий и Гомер». Скрытое содержание «Энеиды» он расшифровывает так: Эней, сын смертного Анхиза и богини Венеры, – это всякий смертный человек, чье тело – прах, а душа – бессмертна. Эней, руководимый Венерой, т.е. небесной мудростью и высшей благодатью, покидает горящую Троию, т.е. пожар юношеских страстей, и запутанной дорогой направляется в Италию – царство истинной мудрости. Защищая Троию, он стремится следовать зову плотского начала, но Венера учит, что все земное и плотское (т.е. Троя) должно погибнуть. Эней, потрясенный судьбой погибших в сражении, решает вернуться домой – начать духовную жизнь. Он плывет домой морем. Это означает, что он почти утонет в пучине страстей. Он останавливается во Фракии, которая символизирует алчность, попадает в другие города и царства, на острова, которые также отражают какой-нибудь порок или грех. Например, остров Циклопов – символ жестокой тирании. Эол, означающий низменные желания (у Сарбевского желания высшие символизирует Нептун), заставляет Энея пристать к Карфагену, и Дидона, олицетворение общественной жизни, политики, влюбляется в Энея, что естественно, так как государственные дела требуют людей благородных, очищенных от страстей, знающих чувство меры, а именно уже почти таким стал Эней. По совету Меркурия, олицетворяющего божественный разум, Эней покидает Дидону. Она погибает, и ее смерть – это поражение политики, из которой уходят разумные люди. Корабль Энея пристает к берегам Италии. Герой встречается с Сивиллой, олицетворяющей веру, с Хароном, т.е. обретает зрелость в суждениях, с Цербером, т.е. приобретает чувство времени настоящего, прошедшего и будущего. Наконец он оказывается в Люциуме, царстве мудрости, как истинный философ сражается с софистом и женится на Лавинии, т.е. получает способность понимать природу вещей (8).

Искусство эпохи барокко переполнено аллегориями, причем аллегорическими фигурами могут быть не только Вера, Надежда, Любовь, Милосердие, Сострадание, Плач, Утешение, Церковь, но и стороны света, города, острова.

Эпоха барокко творит свою аллегорическую мифологию. Мифологические фигуры в искусстве барокко выступают как носители отвлеченных понятий или олицетворяют явления и силы природы. Античные божеества входят в сложную систему символов и аллегорий, обрывают новыми атрибутами. Так, Минерва появляется не только как покровительница наук, правосудия, но и как воинствующая защитница мудрости, добродетели и религии. Она приобретает черты Венеры и в то же время нередко христианизируется и сближается с образом Девы Марии.

В эпоху барокко одним из важнейших жанров, в котором, как в фокусе, собирались и перекрещивались идейные устремления и художественные тенденции эпохи, был жанр эмблемы (3).

Одной из форм, предшествующих эмблеме, были «отличительные значки» (итал. «impresa») с девизами, прикреплявшиеся к щитам, шляпам, оружию, которые получили распространение около XIV в. в Бургундии, а затем в Италии. Наменя на имя носителя, его дамы или задуманного предприятия, они, в отличие от родовых гербов, были индивидуальными.

«Импрезы» носили не только рыцари и придворные кавалеры, но и епископы, банкиры и кабинетные ученые. Их заказывали художникам и поэтам. Постепенно складывалась поэтика жанра «импрезы», ему посвящались специальные трактаты, среди которых наиболее известен «Диалог» (1555) Паоло Джовио.

По мнению Паоло Джовио, импреза, телом которой служит изображение, а душой слово (надпись, девиз), должна сохранять между ними добрую пропорцию. Смысл импрезы не стоит скрывать так глубоко, чтобы для его истолкования потребовалась Сивилла, но и не надо обнажать, чтобы ее мог уразуметь каждый плебей. Изображение должно быть приятным для взора. Для него могут послужить звезды, солнце, луна, огонь, вода, цветущие деревья, инструменты, редкостные звери и фантастические птицы. Человеческие фигуры изображать не следует. Девиз должен быть кратким и на другом языке, чем язык носителя.

Опыт создания импрез, гербов и иероглифических символов сконцентрировался в эмблеме, становившейся все более популярной и получавшей все большие права в искусстве. Появились специальные сборники эмблем, и первым из них была «Эмблематика» (1531) Андреа Альциата. Она была одной из самых популярных книг XVI–XVII вв. (более 150 изданий на различных языках). Альциата называли «отцом эмблематики». Его канон изображений и сопутствующих им девизов лег в основу этого жанра.

Структуру эмблемы стала составлять «триада», придававшая ей композиционное единство: изображения, надписи или девиза (*inscriptio, motto*) и эпиграммической подписи (*sabscriptio*). Изображение предлагало зрителю какой-либо предмет или сочетание предметов (как правило, не более трех). Обычно это были растения, животные, орудия различных ремесел, утварь, музыкальные инструменты, а также явления природы (морская буря, радуга и др.), исторические и библейские фигуры и сцены. Над изображением, а иногда и в его поле помещался девиз или краткое изречение на латинском, реже греческом или другом языке. Подпись состояла из короткого стихотворения, написанного для этого случая, или стихотворной цитаты. Позднее к ней пристраивался прозаический учено-литературный комментарий, содержащий пространное толкование эмблемы. Изображения и девизы отличались сложностью и изысканностью. На них можно было увидеть мифологических чудовищ, монстров, кентавров, химер, странные сочетания предметов и образов, требовавших объяснений, с которыми не всегда справлялась подпись. Нередко издавались собрания эмблем в виде каталога символов, так называемые библиотеки символов (3).

Смысл или значение эмблемы возникали из триединства – изображения, надписи и подписи. В результате за видимым изображением возникал метафоризированный «умственный образ». На эмблематическое изображение как бы набрасывалась сеть возможных значений. Эмблема была зримой метафорой, служила не для обозначения самой вещи, а того, что стоит за ней. Из «зримого изображения» эмблемы при создании ее значения извлекаются признаки, конструирующие метафору часто на основе далеких ассоциаций, восходящих к традиционным представлениям. Например, в «Эмблематике» Альциата изображение тритона, трубящего в рог, сделанный из раковины, было заключено в рамку, представляющую собой змею, пожирающую свой хвост. Девиз гласил: «Занятиями литературой приобретают бессмертие», что отнюдь не проясняет для нас смысла эмблемы. Но зритель того времени был достаточно искушен, чтобы уразуметь, что змея в данном случае означает вечность, а тритон трубит славу. Эмблема, таким образом, знаменовала литературную и ученую славу, и это изображение нередко использовалось как издательская марка (3).

Значение эмблемы, «умственный образ» не был строго фиксирован. Как писал Жан-Поль, в эмблеме изображаемые вещи выступают не в своих реальных связях, а иллюстрируют «вертикальный», моральный план мира с переходами от низшего к высшему в нем; в конечном счете все земное, временное указывает на вечное. Предметный мир иллюзорен по отношению к высшей духовности. Все земное, «преходящее» – мимолетная тень вечного. Реальные пред-

меты – лишь смутные отражения божественной истины. Эти положения стали основанием для метафорического переосмысления видимого мира, его аллегоризации.

Бренный человек познает истину как смутное изображение в зеркале. В эпоху барокко изображение зеркала обычно служит мотиву *vanitas* (суета, суетность). Оно связывается с представлениями о неизбежности смерти. Например, на одной из эмблем изображен скелет перед зеркалом; девиз гласит: «Он узрел самого себя и пошел дальше», подпись поясняет: «Мысль о смерти – истинное зеркало жизни». Зеркало служит эмблемой самопознания и в то же время имеет «мирское», чаще всего дидактическое значение. Зеркало могло означать и «вздорное самолюбование», и «неразумную злость» и пр. (3).

Спиритуалистическим представлениям, связанным с зеркалом, в еще большей мере отвечает стеклянная, хрустальная или иная сфера, смутно и искаженно отражающая предметный мир. С ней соединяется и представление о свете и чистоте как атрибутах Бога. Она наделяется магическими свойствами кристалла, сквозь который прозревается будущее. Увенчанный крестом прозрачный шар в руках Вседержителя или Христа означает космос, сотворенный или творимый.

Не менее часто, чем мотив зеркала, встречается в барочной поэзии, драматургии, в философских сочинениях мотив тени. Воспринимаемая как отражение, тень становилась метафорой, служащей объяснению многих высоких истин, превращалась в подлинную реальность и делала реальные предметы тенями. Мир, окружающий человека, превращался в мир теней. Иногда он был тенью Божией. Сам человек, его телесная оболочка по отношению к его вечной душе – тоже тень.

Не менее распространен был и мотив сна. Барочное представление о жизни-сне, жизни – отражении высшего, вечного существования варьируется на страницах поэтических и драматических произведений. Чаще всего мотив сна связан с темой иллюзорности жизни человека. Поэтов барокко интересует сон и как отражение в сновидении реальной жизни людей.

Сковорода строит собственное учение о метафоре, символе и эмблеме. Все сочинения философа – сложное сплетение метафор, сравнений и символов. Мир – это и испорченный орех, и слепец без поводыря, и медведь с кольцом в носу, и раб сатаны, и пленник дьявола, и лвиная ограда.

Метафоры по-барочному выстроены и неожиданны. Существует дрянь познания и грязь неверия, желудок мыслей, око нашего ума, печь, дымящаяся дымом нетления, заборы гражданских законов. Метафоры в трудах Г. Сковороды призваны раскрыть и по-новому определить устоявшиеся религиозные значения. Цель метафор – открыть путь к постижению Библии, которая, с точки зрения философа, сама состоит из различных фигур, сравнений, символов и метафор.

Выявляя символические значения слов, философ называет символ «тончайшим вторым естеством». Символ – это изображение мысли образами, он не отражает, а раскрывает значения всего сущего. «Образы те были фигуры небесных и земных тварей, например: солнце означало истину, кольцо, или змий, в кольцо свитый, – вечность, якорь – утверждение или совет, голубь – стыдливость... зерно и семя – помышление и мнение» (цит. по: 10, с. 99). Г. Сковорода полагает, что символ распадается на две части, означающие «тлен» и «вечность», в своей раздвоенности он уничтожается и возвышается одновременно. Разные символы имеют сходное значение: например, змий, свитый в кольцо, и три кольца, между собой сцепленные. Но змий, ползущий по траве, выманивает сердца людей из блаженного сада. Змий, вознесенный от земли, есть воплощенная мудрость Божия. Сердце образовывается кустарником, орлом, взлетающим на солнце и возлетающим к нему, змием, меняющим кожу.

В текстах Сковороды символы высветляют значения, неожиданно согласовывая между собой далеко отстоящие понятия. Начав с колесной грязи, означающей тленную природу, философ переходит к колесу и провидит в нем вечность, а в тленном – нетленное. Колесо, круг,

кольцо – один из наиболее важных символов философа. «А что есть яблоко, если не шар? Что ж есть шар, если не фигура, состоящая из многих колес?» (цит. по: 10, с. 101). Колесом оказывается и жерновный камень, и монисто невесты. Рядом с колесом соседствуют не только круглые предметы, но и змий, венец Павла, перстень, обручающий на жизнь вечную, око, солнце. Затем и колесница огненная примыкает к этому ряду.

Как символы трактует философ геометрические фигуры. В образе треугольника, который пишется в христианских храмах, по его мнению, скрываются разум и тайна: «Изнутри его или око смотрит, или солнечные лучи льются» (цит. по: 10, с. 102). Некоторые символы (феникс, сирены, семиглавый змей) он считает вымышленными, но они не ниже рангом символов вечных, так как имеют скрытые значения. Например, имя сфинкса, «самой главной египетской фигуры», тайно означает связь или узел.

Подробно исследуя символ, Г. Сковорода выделяет его подвид – герб (или печать), который, как и всякий символ, знаменует горнее начало. Такие символы, как кольцо, шар, солнце он называет также гербами. Описывая символ, философ прежде всего обращает внимание на его значение; описывая герб, – на изобразительное начало. Например, герб Премудрости – это «голубь с масличною в устах ветвию. Являлась она в образе льва и агнца, а царский жезл был ее ж предметом»; «Пчела есть герб мудрого человека» (цит. по: там же). Обезьяну он предлагает сделать гербом придворного: «Дивно, что они не вырежут ее на своих печатях [...] на их печать пристало слово: “Держай, хоть и не кстати”» (там же).

В изучении природы слова Г. Сковорода опирается на барочный принцип отражения. Ни одно явление в мире, с его точки зрения, не может быть самостоятельным: оно отражение или другого предмета, или чего-то высшего, как, например, алмаз – это «список небес», а зеркало – это Библия. В ней самой расставлено множество зеркал, отражающих и сводящих к единым значениям многочисленные библейские образы. Г. Сковорода «расставляет» зеркала перед Богом и Вселенной, ведь слава Вечного блистает, как одно лицо в семи зеркалах, как одно солнце в семи днях. Даже ад предлагает человеку смотреться в зеркало, взирать на адских пленников. В зеркале вод любится своим отражением Нарцисс, символизирующий самопознание. Философ сравнивает статуи сфинкса, расставленные по египетским городам, с зеркалами. В этом случае зеркало даже не удваивает, не отражает нечто, принадлежащее видимому миру, а являет мир невидимый.

Постоянная замена одного явления другим, подстановки, закрепление соотношений между ними рожают символы, но из-за множества перекрещивающихся связей эти символы неоднозначны и непостоянны. Способность всего отражать все открывает неожиданные свойства явлений и неожиданные связи между ними. Так, в басне Г. Сковороды «Соловей, Жаворонок и Дрозд» «птички образуют верного, избранного по природе, сиречь по Богу, друга, так друг есть фигура и образ священной Библии» (цит. по: 10, с. 85). Принцип отражения мог полностью подменять один сюжет или ряд сюжетных ситуаций другими. Последовательно эта замена происходила в баснях. Например, в одной из басен Г. Сковороды лев и обезьяна, по замыслу автора, означают Библию и «ругающих ее идолопоклоннических мудрецов» (цит. по: 10, с. 87).

В драматургии этот принцип действует в кругу пьес-моралите. Что такое сюжет моралите? Это отражение в схеме событий, тысячекратно повторенных в людских судьбах. Иногда это отражение было достаточно конкретным, как в «Рождественской драме» Дмитрия Ростовского, в прологе которой объясняется: «преходящая слава мира сего отражена в Ироде» (цит. по: там же).

Эмблематичность мышления эпохи сказалась во всех сферах культуры барокко. В поэзии метафорические цепочки все усложняющихся и разветвляющихся значений уходят в бесконечность и в то же время словно вращаются по замкнутому кругу, поскольку ритор и поэт, поль-

зуюсь традиционными формулами, обновляют, развивают и варьируют традиционные мотивы, образы и сравнения.

Эмблематика широко применялась в различных жанрах ораторской прозы. Создатели проповедей считали эмблему одним из лучших средств дидактического внушения, так как она теснейшим образом смыкается с риторикой. Эмблематическое изображение очень часто служило примером в проповеди. Проповедник как бы доказывал то, что, по его мнению, заключено в изображении, усиливая его внутренний смысл.

Эмблематическим был и театр XVII в., как школьный, так и светский. В прологе, хоре и эпилоге объясняется театральное действие, на сцене – борьба символов и аллегорий; нередко эмблемы использовались прямо на сцене; эмблематическими сравнениями и метафорами насыщены диалоги и монологи театральных героев. Эмблематичны и названия пьес. Так, на русской сцене XVII в. шли спектакли «Страшное изображение второго пришествия Господня на землю», «Орел российский», «Торжество мира православного» и пр.

Аллегии, символы и эмблемы сближались между собой, усиливая символическое звучание пьесы. Все драмы представляли собой сложно переплетенную сеть символов. Каменный столп, к которому Христос привязан, – знак церкви, но возможна и иная ассоциация: Христос, привязанный к столпу, – сам есть столп твердый, глава церкви. Иисус, шествующий с крестом на плечах на Голгофу, – это Феникс, готовящий себе костер, из которого он возродится. Венец терновый – это венец славы Иисуса. Одно из орудий страстей – трость – способна «вымарывать» грехи Человека. Ею же подписана и его вечная свобода. Трость – это и человек, он – «трость колеблема». Гвозди не только впились в руки и ноги Иисуса, они пригвоздили грехи Человека, а вместе с ним и самого дьявола. Гвозди – это и ключи в рай. Символы собирают воедино сакральные значения. Крест – это и древо, и меч, и лестница, и щит, и мост, по которому можно достичь земли обетованной. Он тесно связан и с символом Благовещения – с ветвью, с которой появляется Архангел Гавриил (9, с. 58–59).

При всем своеобразии национальных школ, для барокко характерно новое восприятие реальности как бесконечного и изменчивого космоса, не утратившего своей связи с Божественной природой. На расширение горизонтов и представлений о мире особенно повлияли открытия Дж. Бруно, Галилея, Коперника и Кеплера. Их открытия раздвинули границы Вселенной, разрушили радостный ренессансный антропоцентризм.

Новое восприятие мира рождает новые перспективные эффекты, новые композиционные ритмы. Художников увлекают оптические эффекты, они стремятся передать прозрачность и влажность воздуха. Вот, например картина туманного рассвета на море из «Стойкого принца» П. Кальдерона:

*...в это утро
Были еле отличимы
Очертанья, светотени,
Море, облака и волны.
Взгляд улавливал насилиу
Видимости, а не формы...*

(Перевод Б. Пастернака)

Стиль барокко ярко проявил себя в архитектуре, живописи, скульптуре, декоративных формах. Градостроительству и архитектуре свойственно тяготение к ансамблевости и синтезу искусств, взаимодействие архитектурного объема с пространственным окружением, криволинейность планов и очертаний, контрастная игра света и тени, иллюзионизм.

Для того чтобы понять, насколько многообразен стиль барокко, достаточно назвать несколько имен. Во Фландрии «иконой» стиля был Пауль Рубенс, в Италии – Джамбаттиста

Марино, в Испании – поэт Луис Гонгора-и-Арготе, драматурги Педро Кальдерон де ла Барка и Тирсо де Молина. Огромен вклад барокко в музыку. Назовем только одно имя – Иоганн Себастьян Бах.

Просветители используют термин «барокко» для эстетической оценки различных художественных явлений XVII в., причем оценки всегда негативной. Еще Буало, яростно выступая против маринизма, писал в «Поэтическом искусстве»:

*У слова был всегда двойной коварный лик.
Двусмысленности яд и в прозу к нам проник:
Оружьем грозным став судьи и богослова,
Разило вкривь и вкось двусмысленное слово.*

(Перевод Э. Линецкой)

Просветители в искусстве предшествующей эпохи не увидели ничего практически ценного. Ж.-Ж. Руссо в «Музыкальном словаре» (1767) помещает статью «Барокко. Барочная музыка это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и малоестественное, интонация трудная и движение стесненное» (цит. по: 5, с. 265). Именно так и воспринималось в XVIII в. творчество и гениального И.С. Баха.

Список литературы

1. Конрад Н.И. Избранные труды. История. – М.: Наука, 1974. – 470 с.
2. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: Проблемы эстетики и поэтики. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 336 с.
3. Морозов А.А., Софронова Л.А. Эмблематика и ее место в искусстве барокко // Славянское барокко. – М.: Наука, 1979. – С. 13–38.
4. Паскаль Б. Мысли. Памятники. – Режим доступа: http://imwerden.de/pdf/paskal_mysli_perevod_ginzburg_1995_text.pdf
5. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М.: Наука, 1966. – 347 с.
6. Софронова Л.А. Культура сквозь призму поэтики. – М.: Языки славянских культур, 2006. – 832 с.
7. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв. – М.: Наука, 1981. – 263 с.
8. Софронова Л.А. Принцип отражения в поэтике барокко // Барокко в славянских культурах. – М.: Наука, 1982. – С. 78–101.
9. Софронова Л.А. Старинный украинский театр. – М.: РОССПЭН, 1996. – 352 с.
10. Софронова Л.А. Три мира Григория Сковороды. – М.: Индрик, 2002. – 464 с.
11. Софронова Л.А. Человек и картина мира в поэтике барокко и романтизма // Человек в контексте культуры. Славянский мир. – М.: Индрик, 1995. – С. 83–92.

История мировой культуры

Доисламская поэзия как психотренинг счастья

М.В. Рудакова

Аннотация. Задачей доисламской касыды (поэмы) служит формирование цельной личности, идущей дорогой счастья. Основой психотехники счастья служит прием *тахвиля*-переноса внимания с негатива на позитив. Этот прием основан на глубоком понимании двойственности бытия – когда кажущиеся преграды и неприятности скрывают приятные стороны события либо явления. Задачей человека становится научиться выбирать то, что может предоставить ему жизненная ситуация в данный момент времени.

Ключевые слова: *сабр* (мужественное терпение), *дахр* (переменчивые обстоятельства), *касыда* (целевая поэма), *мурувва* (мужественность), двойственность бытия, *тахвиль* (перенос внимания).

Abstract. The preislamic poem (qassida) aims to create the harmonic and independent personality, following the way of happiness. The basic psychological technique of happiness in the poem is *tahwil* – transfer of attention from the negative to the positive. This transfer is founded on the deep principle of duality of the world, when so-called troubles and obstacles hide pleasant sides of the situation. So the main objective of the man is to learn how to see these sides in the context of time.

Keywords: *sabr* (endurance), *dahr* (changing circumstances), *qassida* (objective poem), *muruwwa* (manhood), duality of the world, *tahwil* (transfer of attention).

В современном мире все большее значение приобретает тема выбора индивидуального жизненного пути и определенных психотехник, настраивающих внутренний мир человека на гармонию и привлекающих к нему удачу. В контексте гармонизации личности важнейшей проблемой становится умение видеть ход судьбы, отсеивать навязанные социумом установки и осуществлять свои истинные желания, связанные с реализацией своей миссии. И главным критерием верности пути как раз и служит ощущение легкости и счастья, уверенности в себе. Мудрое понимание момента, соотнесение возможностей своим желаниям порождают увлекательное и радостное отношение к жизни – счастье (сопричастность).

Индивидуальный путь к счастью становится важнейшей темой современных психотренингов. Нельзя не отметить, что психологи, помимо психоанализа в его различных вариантах, широко опираются на опыт древних культур с их психотехниками, направленными на укрепление энергии индивида, его защиту от воздействия других людей и обстоятельств. И все они говорят о необходимости обретения душевного баланса, гармонии внутри себя, – ведь, согласно известному принципу симпатии, «подобное стремится к подобному и познается подобным». Так, истинная гармония личности способна вызывать волны радости и привлечь удачу во внешнем мире.

Нас будет интересовать опыт гармонизации внутреннего и внешнего пути человека в доисламской поэзии, ее «техника счастья». Отметим, что ее главный герой – поэт и воин, мудрец и отчасти маг – имеет много общего с древнегреческим героем, бросающим вызов судьбе и даже способным победить ее. Это известный всем образ Одиссея – «многоопытного мужа», в равной степени храброго и прозорливого, хитроумного и стойкого, способного сопереживать другим и знающего свой личный путь. Многогранность личности героя помогает ему принимать верные решения в разных ситуациях, что вынуждает судьбу склониться в его пользу. По сути, герой отождествляется с самой судьбой в ее основных качествах: мудрости, справед-

ливости, игривости и неотвратимости. Конечно, в греческом эпосе и литературе есть образы судьбы-рока, которую герои (Эдип, Геракл) не в силах преодолеть, однако тема понимания судьбы и господства над ней является ключевой для развития героев на пути к осознанности и бессмертию. Именно поэтому греков привлекает идеал самодостаточной личности, воплощавшей в себе свойства поэта, мудреца и воина, ведь самодостаточность – основа счастья. Здесь стоит упомянуть мифический образ Андрогина как иллюстрацию совершенства, что говорит о стремлении греков преодолеть физические различия в единстве духа.

В арабской культуре также доминирует понятие «совершенного человека» (*аль-инсан аль-камил*). Это самодостаточная личность, умеющая выстраивать свой жизненный путь в соответствии с принципом гармонии личного и общего. Арабский поэт, философ, воин и маг славится умением увидеть судьбу во всех ее проекциях и выбрать наилучшую на пути к заданной цели. А целью является умение проявить свои способности в полной мере, насладиться всеми аспектами жизненного опыта в различных обстоятельствах. Умение быть гибким и прозорливым, осознанно наблюдать свои чувства и мысли, понимая, куда они могут привести, даруют герою арабского эпоса невиданную интуицию, делая его хозяином судьбы.

Арабы глубоко убеждены в том, что внешний мир зеркально отображает внутренний, и тему фатализма в арабо-мусульманской культуре следует рассматривать именно в этом ракурсе – с точки зрения понимания судьбы и овладения ей. Именно поэтому исследование подсознания с его неявными желаниями и устремлениями становится главной темой их культуры. Если в доисламские времена основным пособием по работе с подсознанием была поэзия, то в исламе им стало его философское ответвление, использовавшее принципы и символический язык прежней поэзии – суфизм. Любой суфий был, прежде всего, мастером «толкования страстей». Но если о суфизме, в особенности в его персидском варианте, написано множество книг, то о его доисламских истоках известно немного.

В данной статье мы остановимся на основном приеме древнеарабской поэзии, настраивающем подсознание на путь счастья, – *тахвиле* (переносе внимания).

Отметим, что арабский регион в целом можно охарактеризовать как ареал «астрономических религий», подчеркивающих роль космических тел в жизни человека. Во всех древних центрах цивилизаций, окружающих собственно Аравийский остров (Аравийскую пустыню, место жительства арабов-кочевников от гл. «*араба*» – кочевать), – Йемене, Сирии, Египте, Междуречье, уделялось особое внимание установлению взаимосвязи звездного гороскопа и личной судьбы, исследовались влияния планет на жизненные циклы. Астрономия была развита и у арабов-кочевников, хотя ее роль была более практической – указать путь к оазису в пустыне. Однако роль предсказателей, знающих волю неба, была велика и у них. Главный «культурный герой» арабов, поэт-*ша'ир* («чувствующий»), изначально воспринимался как маг и пророк.

Арабов не подавляли мощные культуры Египта, Сирии, Вавилона, Персии и Йемена – ведь они всегда могли вернуться в вольную пустыню. Именно так и сделал знаменитый создатель основного жанра доисламской поэзии, *касыды*, царь государства Кинд, 'Имруль-Кайс (ум. 540). Арабы не сильно зависели от идеи государства и центральной власти. Она просто не имела смысла в пустыне, где нельзя было рассчитывать на длительные формы существования на одном месте, где переезд значил само продолжение жизни. Свобода передвижения создавала ощущение психологического комфорта, переключала внимание с политических и бытовых проблем на вопросы психологические и философские.

В то же время понятия сотрудничества, взаимовыручки были не менее важны для бедуина, ведь от них часто зависела жизнь индивида. Поэтому арабскую пустынную культуру характеризовала амбивалентность: самодостаточность и открытость, диалогизм и медитативность. Этой смысловой избыточностью и гуманистическим началом их культура типологически близка к грекам, обе культуры стремятся к познанию ради обретения внутренней свободы, обоим присущ эвдемонизм. Эта духовная близость подчеркивается выбором схожих «бытий-

ных категорий», характеризующих переменчивый мир: свобода и рабство, победа и поражение, дух и материя, сила и слабость, время и судьба.

Итак, «поэтика пустыни» породила уникальную культуру, в основе которой стоял человек с его подсознанием, сознанием и волей, его желанием победить время и обстоятельства, но победить как бы изнутри, ненасильственно – с помощью правильного предвидения. Именно поэтому гуманистический, а не технологический подход к культуре становится в ней основным. Не мифология запугивания, но поэзия предсказаний, управления социумом и собственной душой, поэзия дисциплины души и сердца становится ее стержнем. Борьба между вечностью и забвением, миром и войной, изобилием и бесплодием – постоянный спутник мысли араба.

В касыде основным противоречием служит противостояние вечности и времени, а также времени и личной судьбы человека, и обе темы объединяет понятие *сабра* – мужественного терпения, осознанности, понимания хода судьбы. Несмотря на звучащие в арабской поэзии темы рока и смерти, монотонности и скоротечности жизненного цикла, позитивный настрой виден в ней всегда. Доисламский поэт уверен, что самодостаточный человек своей волей и пониманием момента в состоянии контролировать и даже менять ход судьбы. Именно для этого в *касыде* раскрывалась диалектика бытия, воспевался позитивный взгляд на мир – это был психотренинг по управлению внутренним миром чувств, лекция на тему: «Как *сабр* побеждает *дахр* (изменчивые обстоятельства)».

Об истоках доисламской касыды есть ряд предположений, подчеркивается роль общесемитского поэтического фонда, роль персидской песенной лирики и бедуинской декламационной традиции. *Касыда* обладала синкретическим характером по содержанию и была более упорядоченной по форме, что, по-видимому, поставило ее выше других форм устного творчества, которые как бы влились в нее. В структуризации *касыды* большую роль сыграла теория *'аруда* Халиля ибн Ахмада, зафиксировавшего все возможные количественные размеры касыдного строя (подробно см. в книге Д.В. Фролова «Классический арабский стих») (7).

Чтение арабских касыд достаточно сложно как в лексическом, так и синтаксическом плане. Именно поэтому до сих пор не существует практического курса по чтению арабской поэзии. Попытка структурировать мотивы арабской касыды была сделана известным иракским филологом IX в. Ибн Кутайбой (828–889). Он классифицировал основные мотивы касыды: тема плача над следами покинутой стоянки, любовный зачин (*насиб*), мотив *фахра*-самовосхваления, путешествия, *хикмы*-мудрости, финала *касыды*. Об идеальной модели касыды, предложенной Ибн Кутайбой, пишет А.Б. Куделин в своем классическом труде «Средневековая арабская поэтика» (5, с. 18, 19).

Эта классификация употребляется до сих пор, однако уже не удовлетворяет современных исследователей, прежде всего самих арабов. В последнее время арабские филологи заново читают доисламскую поэзию, исследуя в ней культурно-философское и психологическое содержание. Такой работой, в частности, служит труд Йусуфа Алимата «Культурологический анализ доисламских поэм». Исследователь пишет, что для анализа касыды следует применять принцип «герменевтического круга», когда, поняв простое правило, ты выходишь за его пределы на новый уровень понимания, и так до бесконечности (2, с. 31). Весьма наглядно помогает структурировать пространство *касыды* в виде антонимичных пар образов статья Гисы Кадиры «Поэтика антонимов в текстах *му'аллак*» (*му'аллаки* – «нанизанные» – избранные доисламские касыды), на которую мы будем часто ссылаться (3).

Как и греки, арабы были «стихийными диалектиками», и свой диалектический ум они направляли на исследование прихотей и устремлений души с целью согласовать их с контекстом времени. Жизнь бедуинов была исполнена ограничений, что, с одной стороны, приучало их к дисциплине, с другой – учило ценить моменты удовольствия. Образ долгожданного оазиса закрепился в сознании арабов, наделив их душу стремлением к поиску счастья,

красоты, плодородия, радости, покоя. Однако знание суровой реальности было также необходимо для победы над обстоятельствами (войной, переходом через пустыню), ибо ошибка могла привести к смерти. Так, приятие жизни в ее двойственности и попытка предвидеть развитие ситуации породило особую арабскую картину мира, где внешнее пространство и подсознание плавно перетекают друг в друга, что требует от носителя культуры, поэта-мага, умения отличить реальность от миража, истинной цели от ложной.

В европейской традиции философы при описании противоречивости бытия прибегают к аристотелевскому силлогизму о том, что из двух противоположных суждений одно либо истинно, либо ложно. Но араб скажет совсем по-другому: именно их противоречие указывает на некое общее семантическое поле, ибо противоречие не возникает между разнородными предметами. Эти противоречия суть развитие друг друга, скрытые стороны одного и того же явления. И чем быстрее мы поймем их функциональное объединительное начало, тем скорее сможем разработать план действия в рамках системы, ведь любой предмет, человек или явление для арабов – системы, которые возможно смоделировать во времени.

По мнению знаменитого стилиста Абу Хилала аль-‘Аскари (ум. 1005), «сходство и соответствие есть общее множество между противоположностями при их взаимодействии, встрече. Но эта встреча возможна только в кругу подобных величин. Итак, предметом объединения для арабских поэтов могут стать прямо противоположные понятия, в случае если они формируют особый цельный образ» (1, с. 339). По словам знатока риторики ‘Абд аль-Кахира аль-Джурджани, «красота поэтической картины предполагает наличие антонимов, которые наполняют образ философским смыслом» (3, с. 36). Раскрытие кажущихся противоречий ради понимания истинного характера героев доисламской поэзии – поэта, восхваляемого, возлюбленной, – имеет цель заставить человека всесторонне смотреть на мир, признавая все его аспекты и прогнозируя поведение наблюдаемого объекта.

А главным наблюдаемым объектом *касыды* становится сам ее автор, поэт. Для удобства восприятия структуру *касыды* можно представить в виде двух перекрещивающихся линий. По вертикали дается цепочка иерархически расставленных нравственных ценностей, по горизонтали расположены основные жизненные ситуации (мотивы *касыды*). Вертикальная шкала ценностей является иллюстрацией восхождения души к бессмертию и счастью, либо, напротив, ее нисхождения к смерти. Выбор динамики мыслей и чувств остается за познающим мир субъектом. Ему важно отследить движение души, освободить ее от корыстных сиюминутных привязанностей, которые неизбежно влекут к страданию и смерти, и направить их к истинным целям – свободе и счастью.

Знаменитая *муаллака* ‘Имруль-Кайса есть не что иное, как разработка темы антонимов с их гармонизацией в единой цели – познании ритма судьбы. Главным приемом гармонизации служит *тахвиль* – перенос внимания от негатива к позитиву. Сознание поэта с легкостью перемещается в те моменты прошлого, когда он испытывал ощущение счастья. Фиксация на данной эмоции позволяет ему перенести временные трудности. Знание основной особенности времени «*каррва-фарр*» (убегать и возвращаться) делает его уверенным в том, что все обратимо и прежние радости повторятся еще не раз.

В знаменитом зачине «Постойте, поплачем!» поэт обращается к пустынным местам Тудых и Микрат, поднимая тему жизни и смерти, памяти и преходящей реальности. Само начало «Кифа» представляет собой форму повелительного наклонения, где заложено противопоставление присутствия и отсутствия. Поэт призывает остановиться и поразмыслить над тем, кто отсюда ушел. Душа поэта ищет прежние следы удовольствия, чтобы уйти от горестей, успокоиться и вернуться в состояние гармонии.

Нельзя возродить прежнее жилище возлюбленной, но можно воскресить память сердца. Технология перехода от горести к приятным воспоминаниям формирует движение от необходимости к блаженству.

Зухайр ибн Аби Сульма пишет о холме в сходной манере:

*Стерся след жилища в Мутасалламе,
Его следы подобны стертым страницам книги или узору,
покрывающему ладони девушки перед свадьбой (3, с. 38).*

Уже в начале стиха есть противопоставление жилище-след – обитаемое-необитаемое место. Исчезновение следов можно воспринимать как с точки зрения небытия, так и с точки зрения вечности. Поэт задается вопросом о причине опустошения некогда цветущего места, пытается раскопать следы жизни в забытом становище, не подвластные времени и смерти. Недаром поэт сравнивает следы жилища с рисунком на ладони девушки, подчеркивая свою приверженность идее вечности, побеждающей забвение. Можно зафиксировать движение мысли поэта в направлении вечности.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.