

# СИМВОЛЫ

*Источник: Studies in Comparative Religion, Vol. 14, Nos. 1 & 2 (Winter-Spring, 1980)*

Символы [1] и знаки, вербальные ли, музыкальные, драматические или пластические, означают передачу сообщения. Символы отображают идеи, а знаки – явления. Один и тот же элемент может являться как символом, так и знаком, в зависимости от контекста: например, крест – это символ, если он отражает структуру Вселенной, но знак, если изображает перекрёсток. Символы и знаки могут быть как натуральными (истинными, врождёнными свойствами), так и конвенциональными (произвольными и случайными), традиционными или частными. Мы не будем более касаться языка знаков, используемого в профанном языке и в реалистическом и абстрактном искусстве. Под «абстрактным искусством» мы подразумеваем такое современное искусство, которое сознательно избегает распознаваемых образов, что отличает его от «изначального искусства» – естественного символического языка Традиции.

Язык традиционного искусства – священных текстов, эпоса, фольклора, церемоний и ритуалов, а также всего с этим связанного, – символичен; и, будучи языком естественных символов, и не являясь ни продуктом чьего-то воображения, ни установленным общим решением или всего лишь обычаем, он является универсальным языком. Символ – это элемент, воплощённый в звуке, линии, цвете или действии, но это может быть и идея, чья неподражаемая форма и является побуждением к творению. Символ существует ради идеи, а не для собственных целей: актуальная форма должна быть символической, превосходящей уровень обычного вкуса, оперирующего понятиями «нравится – не нравится».

Значительная часть современной эстетики предполагает (в соответствии значений слов «эстетика» и «эмпатия»), что искусство состоит или должно состоять исключительно из таких нечётких форм, и понимание искусства состоит или должно заключаться в соответствующих эмоциональных реакциях. Кроме того, предполагается, что значение традиционного искусства такого же рода и совершенно не зависит от иконографии и смыслов. Правильнее было бы сказать, что мы сами избираем рассмотрение только лишь эстетической поверхности древнего, восточного или народного искусства; но если мы делаем это, мы не должны обманывать себя, полагая, что история искусства, подразумеваемая под «историей» разъяснение в терминах четырёх причин, может быть познана или описана с такой ограниченной точки зрения.

В процессе анализа композиций, например, таких как последовательность движений в танце или расположение масс в соборе или на иконе, мы многое понимаем из логических связей, установленных между частями: чтобы просто понять изречение, недостаточно восхищения и слащавого восприятия звуков, но необходимо знать значение каждого слова и логику их сочетания. Всего лишь «любитель искусства» не лучше, чем сорока, которая украшает своё гнездо всем, что соответствует её причудам, и это вполне соответствует чистому опыту «эстетики». Напротив, должно быть осознано, что, хотя в современных произведениях искусства под эстетической поверхностью может и не содержаться ничего превосходящего фигуры автора, теория соответствия с каждой работой традиционного искусства создавало ... давало то, что взывало к красоте не только лишь чувственной, но сквозь чувства – к интеллекту: здесь «Красота действует с познанием»; и то, что познаётся и понимается, – «нематериальная идея» (Гермес), «картина – не в красках» (Lankāvatāra Sūtra), «доктрина, скрывающая себя за завесой странных стихов» (Данте), «не только образ, но и его архетип» (Св. Василий). «согласно их идеям мы можем судить, каков должен быть порядок вещей» (Св. Августин).

Очевидно, что символы и концепции – сущности, созданные, как говорил Фома Аквинский, *per verbum* интеллектуально – не могут быть полезны для тех, кто пока ещё, согласно Платону, не «забыл».

Ни Зевс, ни звёзды, как пишет Плотин, не только не помнят, но и не запоминают; «память для тех, кто забыл», что сказано для нас, чья «жизнь – это сон и забвение». Потребность в символах и символических обрядах появляется только когда человек был изгнан из Райского Сада как средство припоминания всего на поздних стадиях падения из интеллектуальной и созерцательной сферы на физические и практические уровни. Мы несомненно более «забвенны», чем те, кто впервые ощутили потребность в символах, и мы «забыли» гораздо больше, чем необходимо для выведения бессмертного из смертных аналогий; и нет этому доказательства большего, чем наша претензия на то, чтобы быть выше всех таинств и приблизиться к истине напрямую. Символы, ставшие для нас лишь «орнаментом», являлись лейтмотивом традиционного искусства, они были словно дорожными указателями на Пути или лучом Сокрытого Света, преследуемого охотниками сверхъестественных каменоломен. В этих абстрактных формах, если проследить их историю, можно найти значения, ещё сохранившиеся в народных «суевериях», аграрных ритуалах и в мотивах фольклора, и это приведёт к ещё большему осознанию присущего им полярного баланса между видимой формой и незаметной информацией; но, как сказал Андрэ (*Die ionische Säule, Schlusswort*), на пути к нам они всё более и более лишались своего значения, всё более и более денатурировались в результате прогресса «цивилизации» в итоге став тем, что мы называем «искусством формы», как если бы они были нужны только для эстетики, ровно как нашей сороке. Когда смысл и намерение забыто или хранится только посвящёнными, символ сохраняет только своё декоративное значение, что мы и ассоциируем с «искусством». Более того, мы отрицаем то, что форма искусства может иметь нечто большее, чем декоративное значение; и вскоре мы начнём принимать как должное, что форма искусства должна быть основана на «наблюдении над природой», соответствующим образом критиковать его («это было прежде, чем

они хоть что-то узнали об анатомии» или «поняли перспективу») в терминах прогресса и поддерживать недостатки, как Древние Греки сделали с пальметтой из лотоса, создав из неё элегантный акант, или Ренессанс, превозносящий идеал «правды к природе» над старым искусством формальной типологии. Мы интерпретируем мифы и эпос с такой же точки зрения, видя в чудесах Deus Ex Machina лишь более или менее неуклюжие попытки поэта представить факты; мы просим «истории» и стремимся извлечь историческое ядро очевидно простым и наивным способом – ликвидацией всех чудес, не понимая, что миф есть всё, и чудеса – такая же неотъемлемая его часть, как и представляемые факты, упуская из вида, что все эти чудеса имеют строгий смысл сами по себе, независимо от их возможности или невозможности в качестве исторических событий.

Ананда К. Кумарасвами, 1980 г.

## Примечания

[1] Производная *συμβάλλω* (*sympallō*, греч.), особенно в чувственной сфере, – «соотнесение», «намеренное сопоставление двух предметов, как если бы они были похожи» и (пассивно) «соответствие», «этикетка».

### **Оригинальное редакционное включение, сопровождавшее эссе в *Studies in Comparative Religion*:**

Если человек проходит инициацию у человеческого гуру, то он ничего не добьётся, если тот касается его только лишь как простой человек. Гуру следует рассматривать как прямое проявление Бога. Только тогда ученик может обрести веру в мантру, данную гуру. После того, как человек обретёт веру, он достигнет всего. Шудра Экалавья постиг искусство стрельбы из лука в лесу перед глиняным образом Дроны. Он поклонялся изображению как живому Дроне, что позволило ему достичь мастерства в стрельбе из лука.

Шри Рамакришна