

ПЕРЕВОДЫ

УДК 1:7:17

А.К. КУМАРАСВАМИ.**ПОЧЕМУ ВЫСТАВЛЯЮТ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА?^[1]***Любимова Татьяна Борисовна**Институт философии РАН*

Доклад А. Кумарасвами посвящен рассмотрению принципиального различия между традиционным отношением к искусству и современным. Традиция при этом понимается не социологически или этнографически. Для Кумарасвами, как и для Рене Генона, это изначальная духовная традиция. Традиционно произведение искусства всегда имеет в виду Бога, духовную, а не чувственную природу человека. Оно имеет целью духовное воспитание человека, а не психологические или чувственные удовольствия. Современной ментальности свойственно искаженное понимание не только древнего искусства, но и понятий древних учений об искусстве. Например, современное понятие «эстетика» ничего общего не имеет с идеями древних об искусстве. Искусство, согласно им, не может быть незаинтересованным, напротив, оно включено в весь строй универсального существования.

Ключевые слова: произведение искусства; культура; традиция; выставка; образование; эстетика; орнамент; Платон; производство; древность.

A.K. COOMARASWAMY. WHY EXHIBIT WORKS OF ART?*Tatyana B. Lubimova**Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences*

The report by A. Coomaraswamy devoted to consideration of the fundamental differences between the traditional attitude to art and modern. Tradition in this case means not a sociological or ethnographic. For Coomaraswamy, it is the primordial spiritual tradition. Traditionally, the work of art is always subject to spiritual and not sensual side of man. It is the purpose of spiritual education of the person and not the psychological or sensual pleasure. Modern mentality is characteristic of distorted understanding not only of ancient art, but also concepts of the ancient teachings of the art. For example, the modern concept of «aesthetics» has nothing to do with ancient ideas about art. Art not may be useless, on the contrary, it is included in all the order of universal existence.

Key words: the art; culture; tradition; exhibition; education; aesthetics; ornament; Plato; production; antiquity.

Чему служит музей изящных искусств? Как это предполагается самим словом «сохранение», первая функция, самая существенная для такого музея — позаботиться о древних или уникальных произведениях искусства, которые больше не находятся в местах их сотворения и, следовательно, подвергаются угрозе разрушения и-за пренебрежения или чего-то иного. Также сохранение произведений искусства не влечет за собой необходимость их экспозиции. Если мы спросим, почему произведения, таким способом защищенные,

должны быть выставлены, стать доступными и понятными для публики, то получим ответ: это надо сделать в целях обучения. Но прежде чем рассмотреть эту цель, прежде чем спросить «обучение чему и с какой целью?», мы должны провести различие между экспозицией произведений художников еще живущих и экспозицией древних или относительно древних или экзотических произведений. Нет необходимости, чтобы музеи выставляли произведения живущих художников, произведения, которым не угрожает опасность

неумолимого разрушения, или если такие работы выставляются, то надо иметь в виду, что музей занимается не чем иным, как рекламой художника, и действует из расчета на торговца или посредника, ремесло которого состоит в поиске вознаграждения для художника. Будет только одно отличие: действуя в точности как торговец, музей не извлекает никакой выгоды. С другой стороны, то, что еще живущий художник хочет быть «вывешенным» или «взятым» в музей, может быть лишь следствием его нужды или тщеславия, потому что нормальным образом вещи создаются для определенных целей и мест, которым они соответствуют, а не просто для того, чтобы быть «выставленными». Как недавно сказал г-н Steinfeld, «искусство, которое предназначено только для того, чтобы быть прикрепленным к стенам некоего музея, есть искусство, которое в конечном счете не заботится о своем соотношении с тем, с чем оно соседствует. Художник может писать все, что хочет и как хочет, и если хранители и администраторы достаточно хорошо оценивают его творение, они будут его размещать в одном ряду со всеми другими курьезами». Мы сталкиваемся с важной проблемой: зачем выставлять то, что считается чужестранными и относительно древними произведениями искусства, которые в силу своей хрупкости и несоответствия никакой нашей потребности, вполне нами осознаваемой, сохраняются в наших музеях, в которых они составляют большую часть коллекции. Если мы выставляем эти объекты с образовательной целью, а не только как курьезы, то очевидно, что, с нашей стороны, мы намереваемся ими воспользоваться не на самом деле, а только в воображении: так мы должны были бы использовать средневековые реликвии или растянулись бы на египетском ложе или же предложили дар какому-нибудь древнему божеству.

Образовательные цели, которым может служить экспозиция, требуют, следовательно, услуг не только хранителя, который готовит экспозицию, но и услуг инструктора, который объясняет потребности первого обладателя, изначальные художественные методы: в силу чего обладатель и художник были такими, а произведения, которые мы видим, есть то, что они есть. Если экспозиция должна быть чем-то большим, нежели набором курьезов и пестрым зрелищем, то мы не можем себя ограничивать тем, чтобы удовлетвориться нашими собственными реакциями на эти объекты, чтобы знать, почему эти объекты есть то, что они есть; мы должны узнать людей, которые их сделали.

Вовсе не будет «познавательным» интерпретировать такие объекты в соответствии с нашими вкусами или предположить, что эти люди понимали искусство так же, как и мы, или имели эстетические мотивы, или занимались «самовыражением». Мы должны изучить *их* теорию искусства прежде всего затем, чтобы понять, что они сделали в этой области, и после спросить себя, не была ли их концепция искусства, сколь бы ни была она отличной от нашей, более высокой.

Предположим, что мы на выставке греческих вещей и просим Платона быть нашим инструктором. Он игнорирует наши различия между изящными и прикладными искусствами. Для него живопись и агрикультура, музыка, плотницкое дело, керамика — все суть одного рода поэзия и изготовление. И, как вслед за Платоном, Плотин говорит нам, что такие искусства, как музыка или плотницкое дело, были основаны не на человеческой мудрости, а на мышлении, которое действует «там» (*there*).

Когда Платон говорит нам с презрением о «мерзких механических искусствах» или о простом «труде» в противоположность «прекрасной работе» в изготовлении вещей, то об этом он говорит только в отношении вещей, изготовление которых имеет отношение лишь к потребностям тела. Искусство, которое предполагается здоровым и единственно полезным в его идеальном государстве, но также верным образцам, избранным правильным образом, и по этой причине «прекрасным», то это искусство, говорит он, будет благоприятно «душам и телам наших граждан». Его «музыка» служит тому, что мы понимаем под «культурой», и его «гимнастика» служит всему тому, что мы понимаем под физическими упражнениями и хорошим самочувствием. Он подчеркивает, что цели культуры и физического развития никогда не должно преследовать порознь: параллельно осуждаются изнеженный художник и грубый атлет. Мы же, напротив, имеем привычку рассматривать музыку и вообще культуру как бесполезную и, тем не менее, имеющую большую ценность. Мы забываем, что традиционно музыка никогда не была чем-то таким, что создается исключительно для уха, чтобы быть только услышанной, но всегда чтобы сопровождать какое-то действие. Наша концепция типично негативна, и мы думаем, что профессор Дьюи прав, квалифицируя наши культурные ценности как снобизм. Уроки музыки должны быть приложимы в жизни.

Поскольку не может быть и речи об использовании выставляемых объектов, мы постараемся обнаружить их пригодность к употреблению, т.е. их предполагаемую действенность и, скорее всего, будем себя спрашивать, в каком смысле они также истинны или значимы: т.е. если эти объекты больше не отвечают нашим материальным потребностям, то, может быть, они послужат нашим духовным потребностям или, если вы предпочитаете, потребностям нашего разума. Платон понимает под истинным искусством «иконографически точное», т.е. все искусства без исключения суть представления или подражания образцу, что не означает, будто они как таковые нам разъяснят образцы через видимость, что было бы невозможно ввиду того, что формы традиционного искусства существуют типично по образцу невидимых вещей, которые не имеют никакой видимости, но являются аналогиями, достаточно адекватными для того, чтобы нам напомнить, т.е. чтобы в нас пробудить воспоминания об их архетипах. Произведения искусства суть напоминания, иными словами, это поддержка созерцания. Отсюда, поскольку созерцание и понимание этих произведений отвечают потребностям души, т.е. в терминах Платона, призваны согласовывать наши ущербные способности мышления с космической гармонией таким способом, что через уподобление познающего с познаваемым или с архетипической природой, и устанавливаясь в этом сходстве, мы можем в конечном счете достичь участия в той «лучшей жизни», которую боги предназначили для человека в этом или в другом образце; или в индуистских терминах, чтобы осуществить нашу «соразмерную» реинтеграцию посредством подражания божественным формам; и поскольку, как напоминают нам Упанишады, «становятся той же субстанцией, как и та, что у объекта, на котором фиксируют мысль», то надо, чтобы не только формы искусства были адекватными напоминаниями о своих парадигмах, но и чтобы природа самих этих парадигм была бы наиболее значительной, когда мы рассматриваем культурную ценность искусства, принимая слово «культура» в более или менее серьезном смысле. «Почему» в искусстве гораздо важнее, чем «как»; подобно тому как форма определяет фигуру (shape).

Платон всегда имеет в виду невидимые и интеллигибельные формы. Подражание невесть чему презренно. Именно деяния Богов и героев являются законными темами искусства, а не чувства художника или характеры людей, всегда слишком человеческие, как и сам художник. Если поэт не

способен подражать вечной реальности, а может лишь описывать капризы человеческой природы, сколь правдоподобно и соблазнительно он бы смог их представить, для него уже не будет места в идеальном обществе. Ассириолог Андрэ (Andrae) совершенно согласен с Платоном, когда он говорит: «Это дело искусства постигать изначальную истину, сделать слышимым неслышимое, произвести изначальное слово, воспроизвести изначальные образы — или же это не будет искусством». Иными словами, истинное искусство создано из символических и значимых представлений вещи, которая не может быть увидена иначе, как только интеллектом. В этом смысле искусство есть антитеза тому, что мы понимаем под визуальным обучением, так как последнее предлагает нам говорить о том, на что похожи вещи, но как раз те, которые мы можем видеть. Таков естественный инстинкт ребенка — работать от внутреннего к внешнему. «Сначала я думаю, а потом рисую мою мысль». И какие усилия мы предпринимаем, чтобы научить ребенка не думать, а только наблюдать! Вместо того чтобы обучать ребенка мыслить, как мыслить и о чем мыслить, мы заставляем его «исправлять» рисунок в соответствии с тем, что он видит. Ясно, что музей должен, насколько возможно, быть противником методов обучения, которые обычно преобладают в художественных школах.

В наименьшей мере это касается «греческого чуда» в искусстве, которым так восхищался Платон; он восхвалял то, чем было каноническое искусство в Египте; «способы (представления), корректные по природе, всегда рассматривались как священные». Такая же точка зрения присуща и схоластической философии, для которой «у искусства есть установленные цели и определенные средства оперирования». Новые песни — да, но новые музыкальные жанры — никогда, так как они полностью рискуют разрушить нашу цивилизацию. Это иррациональные импульсы, внушаемые новшествами. Наша сентиментальная или эстетическая культура — сентиментальная, эстетическая или материалистическая суть виртуально синонимы — предпочитает инстинктивное выражение формальной красоте рационального искусства. Но Платон не делал никакого различия между математиком, восхищенным «прекрасным уравнением», и художником, восхищенным своим формальным видением. Так как он нас просит мужественно сопротивляться инстинктивным реакциям на то, что приятно или неприятно, а восхищаться в произведениях искусства не их эсте-

тической поверхностью, а истинной и разумной логикой их композиции. И естественно, что он заявляет, что «красота прямой линии и круга и плоские или объемные фигуры, которые из них образуются, не является относительной, как прочие вещи, но вечной и абсолютной». Сопоставим то, что он говорит о гуманистическом искусстве, которое начинало входить в моду в его время, с тем, что он говорит о египетском искусстве, и это возвратит нас к одобрению греческого архаического искусства и греческого искусства геометрии, искусства, которые реально соответствуют содержанию этих мифов и сказочных рассказов, которые он часто цитирует и к которым относится с огромным уважением. Перевод в эти более привычные термины означает, что с такой интеллектуальной точки зрения на искусство живопись в песчаной пустыне американских индейцев является более высокой в своем роде по отношению к любой живописи, созданной в Европе или в белой Америке в течение последних веков. Так, директор одного из крупнейших институтов наших Восточных Штатов мне не раз говорил: «Со времени тесанных камней до нашего времени — какая деградация!». Очевидно, он хотел сказать об интеллектуальной деградации, а не о материальной. Рассеять иллюзию о прогрессе должно быть одной из функций любого хорошо организованного музея.

Здесь же мне надо сделать отступление, чтобы рассеять весьма распространенное смешение. Очень часто думают, что абстрактное современное искусство есть некоторый параллельный и родственный способ или, по крайней мере, вдохновленный формальным аспектом первобытного искусства. Сходство совершенно поверхностное. Абстракция наших художников есть не что иное, как маньеризм. Неолитическое искусство абстрактно или, скорее, алгебраично, потому что только алгебраичная форма может быть единой формой многих разных вещей. Формы у древних греков есть то, что они есть, потому что только в таких формах может сохраняться равновесие между полюсами физическим и метафизическим. Как недавно сказал Бернхаймер (Bernheimer), «забвение цели перед лицом миража абсолютных моделей и рисунков является, возможно, самой большой ошибкой “движения художественной абстракции”». Современный абстракционист забывает, что неолитический «формалист» не был декоратором интерьера, а был человеком метафизическим, который был занят жизнью во всей полноте и должен был жить целесообразно: он не

жил исключительно мозгом, как мы имеем тенденцию жить, в чем нас уверяют антропологи, первобытные культуры имели одновременно в виду потребности тела и духа. Экспозиции музеев должны бы состоять в призыве вернуться на эти «дикие» уровни культуры.

Естественным результатом такой экспозиции будет надоумить публику на то, чтобы она задала себе вопрос, как случилось, что объекты, имеющие такое качество, можно увидеть только в музеях, их не используют в повседневной жизни и их нельзя с легкостью приобрести. Музейные объекты изначально не были «драгоценными», сделанными для того, чтобы их видели за витринами, но скорее объектами общедоступными, которые каждый мог купить на рынке и использовать. Что означает этот ущерб в качестве нашего окружения? Почему мы должны так зависеть, как это мы делаем, от «античного»? Единственный ответ нам откроет заново эту оппозицию между музеем и миром. Этот ответ заключается на самом деле в том, что музейные объекты были практического характера и предназначались для использования, тогда как наши объекты, изготавливаемые на наших фабриках, делаются для продажи. Само слово «мануфактура», означающее кого-то, кто делает вещь вручную, стало обозначать продавца, владеющего вещами, сделанными для него машинами. Музейные объекты изготовлены по-человечески и людьми ответственными, для которых их средства существования были призванием и профессией. Музейные объекты были изготовлены свободными людьми. А изготовлены ли объекты в наших магазинах свободными людьми?

Когда Платон в качестве принципа полагает, что «искусства занимаются телами и душами ваших граждан» и только предметами здоровыми и свободными, а не постыдными и недостойными свободных людей, то это приводит к утверждению, что художник в любой материальной области должен быть свободным человеком (что не означает «свободным художником» в том вульгарном смысле, что он не имеет никаких обязательств и ограничений какого бы то ни было рода), который должен представлять вечные реальности, и ради этого должен их узнать такими, каковы они есть. Иными словами, акт воображения, в котором будет представлена идея, облачается прежде всего в неимитированную форму и должен предшествовать действию воплощения этой формы в метрике в собственном смысле слова. Первый из этих актов называется свободным, а

второй — «рабским». Но это только тогда, когда первый акт не предполагает, что слово «рабский» принимает уничижительное значение. Едва ли надо показывать, что процессы изготовления являются в этом смысле постыдными, рабскими, и трудно отрицать, что наша индустриальная система, для которой эти процедуры неизбежны, не подходит для свободных людей. Система мануфактуры или, скорее, количественного производства, над которой господствуют монетарные ценности, предполагает, что имеются два различных вида производителей: привилегированные «артисты», которые могут быть «вдохновенными», и рабочие, которые ниже всяких привилегий, которые лишены, как предполагается, воображения, потому что от них требуется только исполнять то, что другие вообразили. Как отмечает Эрик Жиль, «с одной стороны, есть артист, который мечтает выразить свою личность, а с другой — рабочий, лишенный всяческого личностного начала, которое надо выразить». Нередко утверждают, что продукция «изящных искусств» является бесполезной; следует рассматривать как шутку тот факт, что об обществе говорится как о свободном, тогда как в этом обществе существуют те, кто делает бесполезные вещи, кто может называться свободными, по меньшей мере понимая это слово в том смысле, что мы совершенно свободны трудиться и умереть с голода.

И как раз помощью понятия «работать» согласно своему призванию в противоположность зарабатыванию себе на жизнь, «трудясь» за копейки безо всякого отношения к тому, о чем идет речь, можно лучше объяснить отличие музейных объектов от объектов в магазине. При этих условиях, которые были условиями всех неиндустриальных обществ, когда каждый человек делает только один сорт вещей, делая исключительно только тот вид работы, который соответствует ему по его собственной природе и для которой он, следовательно, предназначен, Платон нам напоминает, что «чем больше желание делать, тем лучше и делается, чем любым другим образом». При этом условии человек в труде делает то, что ему больше нравится, и удовольствие, которое он извлекает из своего труда, совершенствует действие. Мы видим очевидность этого удовольствия в музейных объектах, но ни в коей мере не в продуктах поточного труда, которые более схожи с объектами, выставляемыми в галереях, чем со сделанными людьми, любящими свое дело. Наше стремление к досугу или праздности есть доказательство того, что большинство из нас связано с

работой, которая никому не нужна, кроме торговца, и, конечно, не нужна ни Богу, ни нашей собственной природе. Традиционные художники, которых мы знаем на Востоке, не могут быть оторваны от своего труда и, если понадобится, «будут работать дополнительные часы за свой счет».

Мы дошли до того, что отделили труд от культуры, и рассматриваем последнюю как что-то приобретаемое в часы досуга, но можно иметь только «тепличную» и ирреальную культуру, где работа не является ее средством; если культура не раскрывается во всем том, что мы делаем, то мы не являемся культурными людьми. Мы утратили образ жизни согласно призванию, образ, который Платон считал родом справедливости, и, разрушив ее, мы сделали это и с другими народами, которых затронули через злоторный контакт с нашей цивилизацией, и мы не смогли бы дать большего доказательства глубины этой утраты. Для нашего понимания предлагаемых для любования произведений искусства ничем не может послужить объяснение произведений искусства в терминах нашей психологии и эстетики; действовать так было бы прискорбной ошибкой. Мы не будем понимать такие произведения искусства, пока мы не сможем их созерцать так, как это делали их авторы. Объясняющий будет объяснять нам его элементы так, что это будет казаться чуждым языком: хотя нам известны эти термины, но с другим, сильно отличающимся значением, в котором мы их используем в наши дни. Значение таких терминов, как искусство, природа, вдохновение, форма, орнамент и эстетика, должно быть объяснено нашей публике просто, «в двух словах», так, как никакой из этих терминов не использовался в традиционной философии так, как мы это делаем теперь.

Мы должны будем без всяких оговорок отказаться от термина эстетическое, так как искусство никогда не создавалось для услаждения чувств. Греческий корень этого слова ничего другого не значит, кроме ощущений и реакций на внешние данные; чувствительность (сенсibilität) обозначена словом *aisthesis* и присутствует у растений, животных и человека; это то, что биологи называют «раздражимостью». Ощущения, которые соответствуют тому, что психологи называют страстями или эмоциями, суть движущие силы инстинкта. Платон требует от нас мужественно сопротивляться импульсам удовольствия или боли, так как они, как и предполагает слово «страсти», есть плачевный и неприятный опыт, которому мы подвержены; это не есть действия, идущие

щие от нас, но над нами производимые; только суждение и оценка искусства являются активностью. Эстетический опыт ограничивается кожей, которую вы любите трогать, фруктом, который вам нравится пробовать. «Незаинтересованное эстетическое созерцание» есть противоречие в понятии и чистый нонсенс. Искусство есть достоинство интеллектуальное, а не физическое; красота исходит от познания и добра, притягательным аспектом коих она является; и поскольку работа нас привлекает через красоту, то эта красота явно есть средство в виду какой-то цели, а не она сама есть цель искусства. Цель искусства всегда проявляется в действительном общении. Отсюда человек действия не удовлетворится замещением познания тем, что ему нравится, в согласии с нормами созерцания; он никогда не будет играть тем, что он использует (эстетами мы называем тех, кто удовлетворяется игрой); не эстетическая сторона произведений искусства, а подлинный строй или логика композиции произведения искусства будет его интересовать. Композиция произведений, которые мы выставляем, не имеет своим мотивом ее эстетический характер, но то, что она выражает. Основное суждение будет относиться к большему или меньшему успеху художника, давшему ясное выражение теме своего произведения. Чтобы ответить на вопрос, хорошо ли что-то сказано, очевидно, необходимо, чтобы мы знали, что было сказано. По этой причине в любой дискуссии о произведениях искусства мы должны начинать с их предмета.

Другими словами, мы учитываем *форму* произведения. В традиционной философии форма не означает осязаемую материю, но идею и даже душу: душа, например, называется формой тела. Если реально имеется единство формы и материи, которое мы хотим найти в каждом произведении искусства, то конфигурация его тела будет выражением его формы, которая есть форма образца в мысли художника, образца или образа, по которому он лепит материальную фигуру. Степень его успехов в этом имитативном действии есть мера совершенства произведения. Так, Бог назвал хорошим свое творение, потому что оно было согласовано с интеллигибельным образцом, которому он следовал. Так и человек будет говорить о «настойке» своей работы. Формальный аспект произведения есть его красота, недостаток формы есть его безобразие. Если оно не(до)оформленно (*uninformed*), то оно без-образно (бесформенно, без фигуры). Каждая вещь должна иметь хорошую форму.

С этой точки зрения искусство в собственном смысле слова ничего осязаемого в себе не имеет. Мы не можем называть «искусством» живопись. Поскольку термины «искусное» (*artifact*) и «искусственное» (*artificial*) заключают в себе то, что сделанная вещь есть произведение искусства, сделана искусством, но не есть собственно само искусство; само искусство пребывает в художнике и есть знание, с помощью которого сделаны вещи. То, что сделано по правилам искусства, правильно; то, что кто-нибудь делает так, как он этого хочет, может быть очень хорошим или очень неловким. Мы не должны путать вкус с суждением или прелесть с красотой, так как некоторые, как говорит святой Августин, любят деформированности (искажения).

Произведения искусства являются в основном *орнаментальными* или, по крайней мере, орнаментированными. Доцент однажды приступит к изучению истории орнамента. Делая это, он будет объяснять, что слова, которые означают «орнамент» или «декорация» в четырех языках, с которыми мы прежде всего встречаемся, а может быть, и во всех языках, изначально означают «экипировка», так же как мебелировка означает изначально используемые столы и стулья, а не декорацию интерьера, предпринятую, чтобы следовать примеру какого-нибудь специалиста по ансамблям «не отставать от Джонсов» или чтобы показать себя знатоком. Мы не должны рассматривать орнамент как что-то добавленное к объекту, который без этого мог бы быть безобразным. Орнамент есть характеристика; орнаменты суть атрибуты. Часто говорят, и это не совсем ложно, что орнамент «первобытных» обладает магической ценностью; точнее было бы сказать метафизической ценностью, так как вещь является ритуально трансформированной и становится способной действовать духовно, так же как и психически, в основном именно посредством того, что мы в наши дни называем декорумом: использование солярных символов, например, в упряжке, уподобляет коня и Солнце, солнечные образцы подходят для застежек (пуговиц), поскольку Солнце есть изначальная лигатура, к которой привязаны все вещи связью Духа. Образы яйца и дротика изначально были тем, что по-прежнему встречается в Индии, а лепесток лотоса символически образует сплошную основу (орнамента).

Только тогда, когда символические значения орнамента забыты, декорация становится безответственным софизмом, не отвечающим за содержание произведения. Для Сократа различие между

красотой и пользой было логическим, но не реальным или объективным; вещь может быть прекрасной в контексте того, почему она была создана.

В наши дни критики говорят о художнике как о вдохновленном внешними объектами и даже их материей. В этом есть злоупотребление языком, которое мешает учащемуся понять раннюю литературу или искусство: «Вдохновение» никогда не может быть чем-то иным, нежели действием некой духовной силы в нас: термин адекватно определен Вебстером как «сверхестественное божественное влияние». Наставник, если он рационалист, может отрицать возможность такой инспирации, но он не должен скрывать тот факт, что начиная с Гомера и после него это слово всегда использовалось в одном и том же точном значении, которое имеется у Данте, когда тот говорит о Любви, т.е. что его вдохновляет Святой Дух и что он «должен представлять то, что тот ему диктует».

«Природа», например, в утверждении «Искусство подражает Природе в своем образе действия» не соотносится с какой-нибудь внешней частью нашей среды; и когда Платон говорит «согласно природе», то он не хочет сказать, «как вещи ведут себя», а как они должны себя вести, не «греша против природы». Традиционная Природа есть Мать-Природа, принцип, согласно которому вещи «природны», именно он [принцип] делает так, что, например, лошадь есть лошадь, человек есть человек. Искусство есть подражание природе вещей, а не видимости вещей.

Именно таким образом мы будем готовить нашу публику понимать современность (актуальность) древних произведений искусства. Если, напротив, мы не признаем очевидность и решаем, что оценивание искусства есть опыт чисто эстетический, то мы, естественно, будем располагать экспозицию таким способом, чтобы она адресовалась к чувствительности (сенсibilityности) публики. Это ведет к предположению, что надо обучать ее чувствовать. Однако мнение, что публика есть бесчувственное животное, странным образом плохо согласуется с видом искусства, которое публика выбирает по своему усмотрению, без помощи музеев. Она любит красивые цвета, прекрасные и приятные тона, все то, что есть зрительное, личное и анекдотическое, или все то, что льстит ее вере в прогресс. Эта публика любит свой комфорт, и если мы верим, что оценка в искусстве есть эстетический опыт, то мы будем давать ей то, что она хочет.

Но роль музея или воспитателя не состоит в том, чтобы льстить или забавлять публику; если

экспозиция произведений искусства или чтение книг должны иметь культурную ценность, т.е. если они должны возвращать и развивать в нас лучшее, как растения возвращаются и развиваются на пригодных почвах, то тогда надо обращаться к пониманию, а не к утонченным чувствам. В одном пункте публика права: она всегда хочет знать «о чём» произведение искусства. «О чём (*About what*) — как спрашивает и Платон, — столь красноречиво нам говорит софист?». Давайте скажем им, о чем эти произведения искусства, и больше не будем говорить об этих произведениях искусства. Давайте объясним им простую истину, что эти произведения имеют своим предметом Бога, о чем мы и не говорим публично. Согласимся, что мы должны давать образование в согласии с природой, и самое глубокое красноречие выставленных экспонатов будет не в воспитании чувственности, а в философском образовании в смысле Платона и Аристотеля, которое означает онтологию и теологию, а также план существования как мудрость, которая находит свое применение в повседневных вопросах. Поймем, что ничего не изменится пока то, что мы сможем показать, не повлияет на жизнь людей и не изменит их ценности. Исходя из этой точки зрения, мы разрушим социальное и экономическое различие между изящными и прикладными искусствами; мы больше не будем отделять антропологию от искусства, но признаем, что антропологический подход к искусству есть более близкий подход, нежели эстетический. Мы больше не будем действовать так, как если бы содержанием фольклорного искусства было все, кроме метафизики. Мы будем обучать нашу публику требовать ясности, разумности относительно всего в произведениях искусства.

Например, мы расположим цветной рисунок неолитической эпохи или индийскую медаль (печать) рядом со средневековым представлением семи даров Святого Духа, и с помощью надписей или учителей, или и тех и других, это позволит нам ясно увидеть, что смысл всех этих композиций состоит в универсальной доктрине Семи Лучей Солнца. Мы напомним египетское представление врат Солнца, охраняемых самим же Солнцем, и фигуру *Пантократора* на фронтоне византийского храма, и мы объясним, что эти врата, через которые ускользают от универсума, суть те же самые, что и отверстие в крыше, через которое американский индеец покидает свой хоган (*hogan*), подобны дыре в китайском пи (*pi*), подобны отверстию в *юрте* сибирского шамана,

тождественен отверстию в крыше над алтарем Юпитера Терминуса (Границы); мы вспомним, что все эти конструкции напоминают бога-Врат, того, кто мог сказать: «Я есть дверь». Наше представление истории архитектуры покажет, что термин «гармония» был прежде всего термином плотников, отбозначающим «сборку», и что было неизбежно, что в греческой и индийской традициях Отец и Сын были плотниками и что речь идет об изначальной неолитической доктрине и скорее «лесной» (*Hylic* — лесной, материальный). Мы четко различали бы визуальное воспитание, которое дает нам объяснение только того, в чем вещи выглядят сходными (позволяя нам *реагировать* так, как мы должны), от иконографии вещей, которые сами по себе невидимы (но которыми мы можем руководствоваться в том, как *действовать*).

Возможно, что понимание древних произведений искусства и условий, в которых они были сделаны, разрушит нашу лояльность по отношению к современному искусству и к современным методам мануфактуры. Это будет доказательством нашего успеха в качестве воспитателей, и мы не должны уходить от той истины, что всякое воспитание предполагает переоценку. Все то, что сделано исключительно ради удовольствия, есть, как заявляет Платон, игрушка для наслаждения той части нас самих, которая пассивно подвержена эмоциональным беспорядочным потокам, тогда как воспитание, которое надо ожидать от произведений искусства, должно внушать любовь к упорядоченному и отвращение к тому, что беспорядочно. Мы предлагаем учить публику ставить перед произведениями искусства прежде всего два вопроса: оно истинно? или оно прекрасно? (какое слово вы предпочитаете) и какому благу служит? Мы надеемся показать через нашу экспозицию, что человеческая ценность того, что сделано людьми, определена совпадением в этом красоты и пользы, значимости и пригодности; что вещи искусства такого сорта могут быть сделаны только свободным и ответственным трудящимся человеком, свободным считать только благом от работы, которую надо исполнить и за качество которой надо быть индивидуально ответственным; и мы будем показывать, что производство (мануфактура) «искусства» в студиях соседствует с производством («мануфактурой») без искусства на заводах, представляющих собою низведение существования до инфрочеловеческого уровня.

Это не есть личные мнения, но логические выводы из жизни, проводимой в общении с произ-

ведениями искусства, из наблюдения за людьми во время работы и изучения универсальной философии искусства, философии, по отношению к которой наша «эстетика» есть только временная и провинциальная абберрация. Это нужно для музея, борющегося за то, чтобы поддержать вместе с Платоном убеждение, что «мы не можем дать имя искусства чему-то иррациональному».

Примечания

^[1] Ананда Кумарасвами (1877–1947) — американский ученый, тонкий исследователь Традиции, предшественник и современник Рене Генона, исключительно важного мыслителя XX в. Значимость последнего возрастает в связи с процессом активизации контртрадиции в сердцевине воплощения традиции в религии ислама, последнего по времени. Генон глубоко понимал процесс поначалу профанации, а затем и нарастания агрессивной борьбы в современном мире против духовной сущности Традиции, под видом или, как говорят, под прикрытием внешнего использования формул, заимствованных из традиционных метафизических учений.

Один из современных сторонников Традиции — М. Мондрагон хорошо определил соотношение наследия А. Кумарасвами и Р. Генона, сопоставив его с отношением барокко и средневековья. На мой взгляд, это очень точное замечание.

А. Кумарасвами близок к Р. Генону тем, что разделяет с последним метафизическую точку зрения в исследовании традиции. Такая позиция позволяет увидеть исторический процесс, эмпирическое разнообразие культур и религий «с точки зрения вечности», как исполненное глубочайшего смысла единое свершение.

Традиция есть то, что передается во времени без изменения и без ущерба для универсального существования. Что это может быть? Ведь во времени изменяется всё! Так передаваться может только принцип, нечто изначально заданное для всего ансамбля существования. С этой точки зрения в каждом факте, событии, вещи усматривается связь с принципом, ясная или почти совсем стертая, неразличимая, доходящая до противостояния и даже до разрыва. Как это выразили неоплатоники: «всё во всём, но в каждом особым образом». При этом принцип не тождественен всему наличному и данному, он не есть «всё», можно даже сказать, что он есть ничто из этого данного и наличного, но без метафизического принципа ничего и не существует.

Во многих своих работах А. Кумарасвами показывает на примере различных культурных традиций (кои суть лишь более или менее отдален-

ные отпечатки изначальной вечной духовной Традиции), как воплощается в конкретных проявлениях этот принцип и какие отклонения от него мы имеем в современной нам цивилизации. В этой связи мы предлагаем читателю перевод доклада А. Кумарасвами «Почему выставляют произведения искусства».

References

1. *Coomaraswamy A.K.* Why Exhibit Works of Art? *Studies in Comparative Religion*, Vol. 5. No. 3. P. 1–15. (Summer, 1971). URL: http://www.studiesincomparativereligion.com/public/articles/Why_Exhibit_Works_of_Art-by_Ananda_Coomaraswamy.aspx (дата обращения: 27.06.2015).

The date of the manuscript receipt 29.09.2015

Об авторе

Любимова Татьяна Борисовна

доктор философских наук,
ведущий научный сотрудник

Институт философии РАН,
109240, Москва, ул. Гончарная, 12/1;
e-mail: tat-lub@yandex.ru

About the author

Lubimova Tatyana Borisovna

Doctor of Philosophy,
Leading Researcher

Institute of Philosophy of Russian Academy
of Sciences,
12/1, Goncharnaya str., Moscow, 109240, Russia;
e-mail: tat-lub@yandex.ru

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Любимова Т.Б. А.К. Кумарасвами. Почему выставляют произведения искусства? // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2015. Вып. 4(24). С. 143–151.

Please cite this article in English as:

Lubimova T.B. A.K. Coomaraswamy. Why exhibit works of art? // Perm University Herald. Series «Philosophy. Psychology. Sociology». 2015. Iss. 4(24). P. 143–151.