

ГОУ ВПО РОССИЙСКО-АРМЯНСКИЙ (СЛАВЯНСКИЙ)  
УНИВЕРСИТЕТ

Составлен в соответствии с  
государственными требованиями к  
минимуму содержания и уровню  
подготовки выпускников по  
направлению Режиссура кино и

телевидения



Институт: Медиа, Рекламы и Кино  
*Название института*

Кафедра: Режиссура  
*Название кафедры*

Автор(ы): Захарян Э.С.

## ***РАБОЧАЯ ПРОГРАММА***

Дисциплина: Б1.О.09 Спец. Курс: Символика. Употребление символов в искусстве.

Специальность: 55.05.01 Режиссура кино и телевидения

Специализация: Режиссура игрового кино и телефильма

ЕРЕВАН

## 1. Паспорт дисциплины

Индекс дисциплины Б1.О.09

Наименование и код специальности подготовки 55.05.01-«Режиссура кино и телевидения»

Год обучения: 5

Форма обучения: очная

Семестр: 8

Общее кол-во ч. На дисциплину : 108

Аудиторное кол-во ч. На дисциплину : 34 из них лекции 18 ч.

Практические занятия 16, 74ч.- самостоятельная работа

Основной целью курса является знакомство студентов с основными понятиями символики, освещение сущности этого термина, вскрытие природы, характера и функций символики, а задачами дисциплины являются:

- выявление первоначала определения «символ» и прослеживание истории изучения символа;
- изучение специфической роли символов в культуре и в искусстве кино, в частности
- вскрытие природы, характера и функций символики;
- понимание своеобразного и многосложного языка символов, владение спецификой материала во всех его проявлениях.

### Учебные задачи дисциплины

Задачей дисциплины «Символика» является ввести студентов в сложный мир понятий и образов символики, знакомство с истоками становления теоретических направлений происхождения символики, теоретическое исследование заявленной проблематики.

В более детальном виде задачами дисциплины являются:

выявление первоначала определения «символ» и прослеживание истории изучения символа;

изучение специфической роли символов в культуре и искусстве;

вскрытие природы, характера и функций символики;

понимать своеобразный и многосложный язык символов, владеть спецификой материала во всех его проявлениях.

### Взаимосвязь дисциплины с другими дисциплинами учебного плана специальности

(\_направления)

Дисциплина будет преподаваться во взаимосвязи с такими дисциплинами как “История русского и зарубежного изобразительного искусства”, “Армянское изобразительное искусство”.

## **Требования к результатам освоения содержания дисциплины**

В результате освоения дисциплины должны быть сформированы следующие компетенции:

владением навыками участия в исследовательском процессе, представлением о методах современной искусствоведческой науки и их применении в искусствоведческих исследованиях;

менеджменту (представление о менеджменте в системе современного искусства), знание методов принятия и реализации решений.

В результате освоения компетенций студент должен:

### **1. Знать:**

содержание дисциплины «Символика» и иметь достаточно полное представление о возможностях применения ее положений и выводов в профессиональной деятельности;

основные цели, задачи и функции символики;

социокультурные, религиозные и этнические аспекты символики;

диалектику взаимосвязи и взаимодействия искусства и символа;

значение символики в развитии современного, культуры и искусства;

### **2. Уметь:**

компетентно участвовать в дискуссии по вопросам культуры и искусства, аргументировано отстаивая свою позицию с учетом приобретенных знаний в области символики;

ориентироваться в разновидностях символов, осознавать их влияние в современном искусстве;

систематизировать и обобщать информацию, готовить справки и обзоры по вопросам символизма;

### **3. Владеть:**

навыками использования символики в рамках изученного курса, специфике взаимодействия искусства и символа;

## **II. СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

### **Темы и краткое содержание**

#### **Что такое символ?**

Слово "символ"- у греков означало всякий вещественный знак, имевший условное тайное значение для известной группы лиц, например, для поклонников Цереры, Цибелы, Митры. Тот или иной знак (символ) служил также отличием корпораций, цехов, разных партий - государственных, общественных или религиозных. Слово "символ" в житейской речи заменило более древнее слово, обозначавшее знак, знамя, цель, небесное знамение.

Иногда слово "символ" означало долю денежного взноса в складчину на доброе дело, на покупку чего-либо нужного для целой общины, а также верительную грамоту иностранного посла. Символами назывались пиршества или обеды на сборные деньги, а также добровольные угощения на общее угощение. Символами же именовались письменные договоры между двумя соседними греческими государствами относительно образа действий, который следовало соблюдать при тяжбе гражданина одного из этих государств с гражданином другого.

Большую роль символы и символический культ играли и у других языческих народов древности, например у египтян, от которых их могли воспринять и евреи. Климент Александрийский ("Стромата", V) утверждает, что Моисей методом иероглифическим объяснял под таинственными символами животных правила нравственного закона и что декоративные украшения скинии извлечены им из того же источника. Почти весь культ евреев имел символически - преобразовательный характер по отношению к грядущему царству Мессии. Не только апостолы, но и сам И.Христос (Иоанн. III, 14; Лук. XXIV, 27), относит к себе как символ свой и прообраз воздвигнутого в пустыне Моисеем медного змия. Отцами церкви, начиная с Варнавы, каждая подробность в Ветхом Завете толкуется как символ или прообраз того или другого факта

христианской истории.

Символ может обладать самостоятельной эстетической ценностью, но кроме этого он несет и некий смысл. Сегодня многие символы потеряли свое значение, и теперь мы можем видеть только их внешнюю форму.

Какие символы из тех, которые нам встречаются, более примитивные, изначальные? «Примитивный» не значит «изначальный». Все полученные доказательства ясно показывают, что примитивные люди, дикари находятся не в процессе эволюции, а в процессе инволюции. Например, раскопки в Полинезии и Австралии показали, что, хотя сегодня их коренные обитатели ходят практически голыми, что они едва знакомы с огнем, что при виде самолета они пугаются и, сделав его модель на земле, начинают поклоняться ей, — несмотря на это, они хранят воспоминания о своей древней культуре, имевшей большие корабли, культуре, знавшей даже то, что земля круглая, что она находится в Космосе. Когда исследователи близко общались с этими людьми, почти совсем потерявшими способность выражать мысли, которые не имеют отношения к их общей потребности в питании или сексе, и спрашивали их: «Что такое звезды?», эти люди брали глину, скатывали несколько шариков и говорили: «Звезды такие же, как это». — «А где мы живем?» — «Это похоже на это», — отвечали они, показывая на шарик. Удивительное знание для людей, которые едва знают огонь! Запад должен был дожидаться XVI века, чтобы в этом убедиться. До XVI века, а в некоторых странах даже до XVII, сомневались в том, что Земля круглая, сомневались, что Земля всего лишь тело, занимающее небольшое место в пространстве, как и все остальные тела, а звезды — это подвижные тела, подобные Земле.

За подобные высказывания Джордано Бруно сожгли на костре на площади Кампо ди Фьоре в Риме. Галилей вынужден был отречься от подобных своих утверждений. Поэтому нас поражают эти люди, на первый взгляд примитивные, находящиеся на начальном этапе своей эволюции. Скорее всего, они находятся не на начальном этапе эволюции, а в упадке.

Есть символы, которые мы можем видеть во всех частях света. Встретив эти символы, мы не всегда сможем определить, к какой культуре они относятся. В разных культурах встречаются такие символы, как круг, точка, треугольник, квадрат, солнечное колесо, свастика, полисвастика (в чьей форме видится множество ног), солнце, луна, звезда с пятью, шестью и восемью лучами...

Изучение символизма позволяет нам частично понять значение символов и иногда позволяет нам перенести их на не известную нам культуру, чтобы суметь их интерпретировать. Давайте возьмем какой-нибудь символ, например символ змея. Символ змея мы встречаем во всех культурах — в виде вавилонского дракона, библейского змея-искусителя или Кецалькоатля в культурах центральной Мексики. Мы найдем его и в Чавине, и в культурах Тиауанако в руках больших гигантов, мы найдем его в Индии в виде Нага — священного змея, символа Раха Нагов, или Королей-Магов. Мы найдем его в древнем Египте в форме урея, который находился на лбу у фараонов, символизируя их силу и могущество, мы также встретим его в Египте как символ Агатодемона — змея с ногами, символ внутреннего человека. Мы увидим его на обвитом змеями Кадуцее Меркурия, или Гермеса. В Археологическом музее Лимы есть чавинская плита — стела Раймонди, в верхней части которой по обеим сторонам расположены стилизованные изображения змеев.

Змей встречается во всех частях света. Он есть в Китае, в Японии, у всех древних народов. Мы могли бы сказать: «Но ведь все народы видели змей, в таком случае они просто изобразили их». Господа, все народы видели, например, мух. Почему же они тогда не изображали по тому же принципу мух или какой-нибудь другой вид живых существ? Очевидно, что для древних народов это изображение обладало особым смыслом, сверх того, в нем всегда прослеживается связь с изображениями религиозного характера.

### **Символ в древнем мире**

Философ Плотин в своих «Эннеадах» писал: «Мне кажется, что египетские мудрецы, спонтанно или через размышления, желая выразить объекты мира через мудрость (Софию), использовали не буквы для слов и не фразы для произнесенных утверждений, а рисовали картины и вырезали знаки на стенах их храмов и этим описывали суть выбранных вещей. То есть каждая картина была видом понимания, мудрости и субстанции. Она постигалась в один момент, а не в процессе размышлений».

До Шампольона египетские иероглифы оставались полнейшей загадкой, но долгая традиция убеждала искателей древней мудрости в том, что Плотин был прав. Во-первых, он родился в Египте и, следовательно, мог знать о традициях жрецов. Во-вторых, Плутарх, Клемент Александрийский (еще один египтянин) и Диодор Сицилийский толковали иероглифы, ссылаясь на тезисы Плотина. Пико делла

Мирандола и многие другие ученые указывали, что общей чертой религиозных доктрин и философской эзотерики был парафраз строк Библии о том, что не следует метать жемчуг перед свиньями. И потому Платон использовал мифы; Дионисий Ареопагит — числовые символы; еврейские мудрецы — фигуры и шифры Каббалы; и даже Христос проповедовал притчами.

Египетские жрецы, когда им нужно было указать на божественные истины, не использовали буквы, а рисовали фигуры растений, деревьев и животных; они понимали, что знание, передаваемое Богом, не предполагает дискурсивное мышление, но выражается в простой и незыблемой форме. К примеру, ваша мысль о времени является многогранной и подвижной. Она утверждает, что время поспешно и с помощью различных преобразований объединяет начало с концом. Время учит осмотрительности, вносит объекты и события в реальность, а затем разрушает их. Египтяне воплощали это знание в одном-единственном образе. Они рисовали крылатую змею, держащую во рту свой хвост. Как описывает Горраполлон, жрецы сходным образом изображали и другие вещи.

Абд-аль-Лятиф в своем «Повествовании о Египте» писал: «Пирамиды построены из огромных камней... Камни покрыты древними письменами, которые ныне уже никто не может прочесть. Во всем Египте я не встретил никого, кто бы сказал, что умеет читать это письмо или знает этого человека. Надписей тут великое множество, и если бы у кого-нибудь возникло желание переписать только те их них, что видны на поверхности этих двух пирамид, он заполнил бы ими свыше десяти тысяч страниц».

Ныне, однако, в Великих пирамидах нет никаких текстов и изображений. Следовательно, увидевшее свет в 1505 году сочинение Горраполлона было единственным свидетельством человека, который по крупницам воссоздал древнейшую в мире древнеегипетскую символику.

Выражения «сложен как Аполлон», «могуч как Гераклес», «похотлив как сатир», «весы Фемиды», «двуликий Янус», «проказник Амур», тот факт, что во времена разгула инквизиции художники с охотой писали аллегорические сцены с участием богов Древней Эллады (в сущности крамольных, хоть и не запрещенных), а поэты охотно привлекали их образы в качестве аллегорий, говорят о том, что в сознании человечества эти символы засели не менее прочно, чем христианские или символы иных конфессий. Несмотря на разрушение храмов Эллады и всеобщее поругание эллинских богов, их именами названы крупные планеты и созвездия космоса (не привилось ни одной попытки переименовать и как-то «христианизировать» их), они устойчиво присутствуют в медицине, литературе, архитектуре (кроме атлантов и кариатид) это еще и сами постройки, напоминающие древнегреческие храмы.

Сохранились свидетельства о древних народах, обладавших хорошо развитой культурой, хотя они не достигли того уровня технологического развития, каким, например, обладаем мы сейчас. Но во многом они превосходили нас. Очевидно, что по количеству машин и технических достижений, которыми мы обладаем, наша цивилизация более прогрессивна, чем, скажем, греческая цивилизация. Однако с точки зрения чистой философии, абстракции, искусства, эстетики и этики, очевидно, что греческая цивилизация была более развитой.

Когда мы отправляемся в музей и изучаем прекрасные следы древних цивилизаций, то не знаем точно, что именно мы видим. Так, некоторым изображениям на керамических сосудах даются названия «Бог Летучая Мышь», «Бог Тюлень», «Бог Шакал», но мы точно не знаем, кто из них является богом, кто символом сил природы, а кто простым воспроизведением форм животных, которых видели древние люди. Возможно, что, так как прервалась преемственность культур, мы просто не в состоянии интерпретировать содержание этих символов — несмотря на подробные и очень хорошие исследования на эту тему.

Важно познавать символизм древних народов, чтобы понимать наши современные символы. Ведь мы тоже пользуемся символами, используем разные способы их выражения — изобразительные, речевые и смешанного типа. Есть разные виды «помешательств», но очевидно, что наша эпоха «помешана» отнюдь не на мистике или религии, и поэтому нам более знакома символика на крышке бутылки с кока-колой, чем какой-нибудь религиозный символ. Но, как бы то ни было, вчера, сегодня и, возможно, завтра, человек использует, использует и будет использовать символы, потому что символы — это хранилище, куда человек помещает нечто особое, посвящая его божеству, передавая другим людям или храня в своем сердце.

## Символ в античном мире

Точкой отсчета начала Эпохи античности принято считать первые Олимпийские игры, проведенные в 776 до н. э. Исчезновение эпохи античности относят к падению Рима в 776 году до нашей эры. Античную эпоху подразделяют на несколько исторических периодов, каждому из которых была характерна самобытная культура и своеобразное искусство.

У истоков античности лежит Крито-микенский период (конец III—II тысячелетия до нашей эры), во время которого зародились первые основы государственного строя, возникновение письменного языка, налаживание связей с древними цивилизациями Востока.

Основой античной культуры для нашего восприятия является символ, при помощи которого мы стараемся постичь всю глубину и многозначность образов, складывающихся в символ. В символических изображениях богов и героев, архитектуре, скульптуре, трагедии, поэзии скрыты образы действительности, которые мы воспринимаем как образец великого стремления к вечности, красоте и гармонии.

Философ XIX века Шеллинг так определил символ, существовавший в античном понимании: Символ есть неразличимое тождество общего и особого, идеального и реального, бесконечного и конечного. Общее в символе не есть единичное частное, а единичное - целое. Подобной же концепции придерживался и Гегель в своем выражении « классической художественной формы » античности и ее символов.

В греческой мифологии вселенная созерцается как космос, а сам космос - как мир духовный. Главное в греческом символе - изображение бесконечного в конечном, то есть космическое бесконечное имеет свое воплощение в материи и потому только она может быть причастной к вечности, если на ней оставлен отпечаток вечности. Красота - печать космоса. В христианской символике стремление человека противоположно - взять конечное в бесконечное.

В античной символике это конечное существует само в себе, то есть целостно и замкнуто, потому что довольствуется бесконечным в себе самом и не нуждается во внешнем влиянии и вмешательстве, воспринимаемое как враждебное. В античности конечное мыслится целостным (законченным) и совершенным, заключающим в себе бесконечное. Целостность внешних форм, воспринимаемых совершенными, дает человеку право противопоставлять его божественному.

Конфликт и соперничество с богами, с окружающим миром, по мнению Шпенглера, несет в себе не только желание спокойного и созерцательного состояния, которое дает самосознание совершенства, но и поиски свободы, которые и разрушили, по сути, античную цивилизацию. Вернее она трансформировалась в другую культуру, основой которой стали поиски и обретение внутренней свободы.

Таким образом, в античности конечное есть подлинный символ бесконечного. И поэтому все, что создала эта культура, воспринимается нами как совершенные образцы, целостные и законченные, совмещающие красоту тела и духовное величие.

## Символ в Средние Века

Средневековый человек везде видел символы. У греков символ (цимболон) означал знак благодарности, две половинки предмета, разделенного между людьми. Символ - намек на утраченное единство. В средние века символ - это своеобразный вызов умению человека находить скрытое значение того или иного предмета.

Простой люд обходился магическими образами, в этом духе он осуществлял таинства, молился, считал яблоко символом зла, белую розу – символом Девы, прозрачный берилл, пропускающий свет, - образом христианства, красный сардоникс – образом, символом пролившего свою кровь за людей Христа. Весь мир представлял как огромное многообразие символов.

Что касается ученых мужей, то они стремились выработать особый инструментарий для постижения скрытых значений символов. Символизм, конечно же, не был чужд и античности, достаточно вспомнить, как тогдашние философы стремились в вещах рассмотреть идеи, как стоики в своем подчинении року считали его неочевидным смыслом. Но только в средневековье благодаря успехам

философии символизм становится принципом философии, ее существеннейшей характеристической чертой. Впоследствии эта черта философии в значительной степени утрачивается, сходит на нет. Символизм оказывается по существу своему необычайно важным принципом философии. В религиозной форме это было впервые обозначено средневековыми философами. Им, следовательно, суждено было стать нашими первыми учителями в деле символизма.

Каков же путь нахождения скрытых символов, как их обнаружить? С этой целью использовали некоторые приемы толкования религиозных текстов (экзегеза), равно как и вообще любых текстов (герменевтика). Понятно особое внимание к текстам. Ведь считалось, что все тайны бытия содержатся в священных писаниях, особенно в тексте Библии. Текст, слово - главный объект анализа. Обычно анализ проходил четыре стадии: этимологический, семантический, концептуальный и спекулятивный. На стадии этимологического анализа обсуждалось происхождение слов, их привычные, первоначальные значения. Семантический анализ, особенно если это касалось священных текстов, был нацелен на морализование, выяснение морального смысла жизни. Концептуальный анализ претендовал на выяснение хода мыслей автора текста. На спекулятивной стадии выясняли следствия из усвоенного, комментатор занимался системотворческой деятельностью, между прочим, рискуя войти в противоречие с воззрениями авторитетов.

Средневековая философия была особенно внимательна к символике слов. Это и понятно, ибо средневековая символика начиналась с текстов Библии, т.е. со слов. Для Данте слово было всеобщим знаком, символом. Отсюда становится более понятным библейское «Вначале было Слово».

Не существует большей истины, которую дух Средневековья усвоил бы тверже, чем та истина, которая заключена в словах Послания к Коринфянам: "Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem" — "Видим ныне как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу" [1 Кор. 13, 12]. Для средневекового сознания любая вещь была бы бессмысленной, если бы значение ее исчерпывалось ее непосредственной функцией и ее внешней формой; с другой стороны, при этом все вещи пребывали целиком в действительном мире. Подобное безотчетное знание присуще также и нам, и оно просыпается в такие мгновения, когда шум дождя в листве деревьев или свет настольной лампы проникают вдруг до таких глубин восприятия, до каких не доходят ощущения, вызываемые практическими мыслями и поступками. Порою такое чувство может представляться гнетуще болезненным, так что все вещи кажутся либо преисполненными каких-то угрожающих, направленных против нас лично намерений, либо полными загадок, отгадать которые необходимо, но в то же время и невозможно. Это знание, однако, способно — и чаще всего так оно и бывает — наполнять нас спокойной и твердой уверенностью, что и нашей собственной жизни также отведена ее доля в прикровенном смысле мира.

И действительно, человек Средневековья жил в насыщенном мире, полном смысловых отсылок и высших смыслов, проявлений Бога в вещах; он жил в природе, которая постоянно говорила на геральдическом языке, где лев был не просто львом, орех — не просто орехом, а гиппогриф является столь же реальным, что и лев, ибо также соотносился с некоей высшей истиной, пусть и не слишком явной в повседневной жизни

Весь этот период можно охарактеризовать как своего рода невротическую ситуацию. Данную формулировку можно считать метафорой, которая указывает на искаженное и отстраненное восприятие реальности. Точнее, следовало бы говорить о примитивной ментальности, о слабой способности улавливать ту грань, которая отделяет одну вещь от другой; о стремлении включать в понятие какой-либо вещи все то, что она так или иначе вбирает в себя и с чем она имеет какое-то сходство. Между тем скорее здесь речь должна идти не столько о примитивности в строгом смысле слова, сколько о склонности поддерживать мифопоэтическое мышление классической эпохи за счет разработки новых образов и отсылок, в согласии с христианским этосом; речь должна идти о стремлении через новое восприятие сверхъестественного реанимировать то ощущение чудесного, которое было уже давно утрачено поздней античностью, заменившей богами Лукиана богов Гомера.

Чтобы объяснить эту мифологическую направленность средневекового менталитета, можно было бы представить средневековый символизм как некую народную и сказочную параллель эскепизму Боэция, погрузившегося в свое отчаянное теоретизирование. «Темные века», эпоха раннего Средневековья — это эпоха упадка городов и увядания деревень, эпоха неурожаев, набегов, болезней и бедствий; эпоха, когда продолжительность жизни была невелика.

Раннее христианство приучало паству воспринимать основы веры через символы, и делало это из соображений предосторожности — например, во избежание гонений Спасителя с помощью криптографии



изображали как рыбу. Но, так или иначе, дидактическая направленность сочетается здесь с развитием воображения, а это не могло не оказаться созвучным средневековому человеку. Простолудин мог легко превратить в образы те истины, которые ему удавалось постичь; с другой стороны, сами основоположники христианского вероучения, богословы и учителя постепенно начинали перелагать в образы те понятия, которые обычный человек не постиг бы, если бы они предстали перед ним в строго богословских формулах.

Символическое умонастроение любопытным образом внедрялось в средневековый менталитет, в привычку средневекового человека действовать на основе генетического истолкования реальных процессов, в соответствии с цепью причин и следствий. Речь идет о так называемом коротком замыкании духа, о мысли, которая не ищет отношения между двумя вещами, отслеживая их причинно-следственные связи, но замыкание происходит, например, тогда, когда белое, красное и зеленое воспринимаются как приятные, добрые цвета, а желтое и черное означают скорбь и покаяние или когда белое воспринимается как символ света и вечности, чистоты и девственности. Страус становится символом справедливости, потому что его перья, будучи совершенно одинаковой длины, навевают представление о единстве. Благодаря усвоению традиционного поверья о том, что пеликан кормит своих птенцов кусками мяса, которые он клювом отрывает от своей груди, эта птица становится символом Христа, отдающего свою кровь за человечество и превращающего свою плоть в евхаристическую пищу. Считалось, что единорога можно поймать, если, привлеченный девой, он упокоит свою голову на ее лоне; единорог вдвойне становится христологическим символом — как образ единородного Сына Божия, рожденного из чрева Марии; кроме того, однажды воспринятый как символ, он становится даже реальнее страуса и пеликана.

Таким образом, символическое значение присваивается на основе определенного соответствия, схематичной аналогии, сущностного отношения. Говоря о присвоении символического значения, Хейзинга подчеркивает, что на самом деле в двух реалиях абстрагируются некие родственные свойства, которые и становятся предметом сопоставления. Находясь посреди своих гонителей, девственницы и мученики сияют, как белые и алые розы среди шипов, в окружении которых цветут; и для обоих видов сравниваемых образов общим является цвет (лепестки-кровь) и драматизм ситуации.

### **Символ в эпоху Возрождения**

В конце XIII - начале XIV в. в Западной Европе начинается интереснейший и ярчайший процесс, связанный с изменениями во всех сферах жизни человека - в области философской мысли, в литературе, в области художественного творчества, в научном и религиозном аспектах, в социально-политических представлениях. Этот процесс оказался настолько значительным, что позднее был признан отдельной эпохой в истории западноевропейских народов – Эпохой Возрождения.

Сам термин "Возрождение" (от французского "renaissance" - возрождение, Ренессанс) появился в XIX в. Смысл употребления данного термина в том, что в XIV--XVI вв. во-первых, происходит возрождение огромного интереса к античной культуре в целом - к античной философии, к античным религиозно-мистическим учениям, к античной литературе и изобразительному искусству. Во-вторых, в этот период как бы рождается новая культура уже самих западноевропейских народов, противоположная традиционной христианской культуре Средних веков.

Новое миропонимание заключалось прежде всего в том, что мыслители Эпохи Возрождения стали совершенно иначе, нежели христианские теологи, относиться к проблеме человека. В традиционном христианском понимании человек – это лишь греховное существо, обязанное всей своей временной земной жизнью доказать право на жизнь вечную, но не материальную, а духовную. Поэтому человек должен всячески искоренять собственную материальную природу, являющуюся источником греха. Все же свои помыслы он должен посвятить лишь одному - любви к Богу, ибо именно Бог является центром и целью всякого мышления и действия.

С конца XIII -- начала XIV в. сущность человеческой личности начинает пониматься совершенно иначе. На смену христианскому теоцентризму приходит возрожденческий антропоцентризм, когда человек, проблемы личности становятся центром и целью всякого познания, мышления в целом.

Уже Данте Алигьери (1265--1321) в своей знаменитой "Комедии", названной позднее "Божественной", писал, что из всех проявлений Божественной мудрости, человек - величайшее чудо. В дальнейшем отношение к человеку, как к некому чуду, даже как к центру Вселенной вообще, сохраняется и становится определяющим. Поэтому своеобразным девизом, символом Эпохи Возрождения можно считать слова, почерпнутые мыслителями этого времени в античных произведениях и ставшие крайне популярными в XIV-- XVI вв. - "Чудо великое есть человек".

Культура Эпохи Возрождения - это грандиозный синтез христианской, античной и восточных культур. На основе смешения, переплетения различных религиозных, научных, литературных и мистических традиций в Эпоху Возрождения рождалась будущая западноевропейская культура.

В искусстве Боттичелли происходит своеобразный синтез средневекового мистицизма с античной традицией, идеалов готики и Возрождения. В его мифологических образах происходит возрождение символизма. Он изображает прекрасных античных богинь не в чувственных обликах земной красоты, а в романтических, одухотворённых, возвышенных образах. Прославившая его картина - «Рождение Венеры». Здесь мы видим своеобразный женский образ Боттичелли, который не спутаешь с работами других художников. Боттичелли удивительно сочетал языческую чувственность и повышенную одухотворённость, скульптурную женственность и нежную хрупкость, изысканность линейную точность и эмоциональность, изменчивость. Он один из самых поэтических художников в истории искусств. Он предпочитает символические, аллегорические темы, любит мечтать, выражаться намёком.

Классические творения Греции и Рима выражали восхищение человеком, о котором средневековое искусство забыло, и теперь именно человека художники и скульпторы эпохи Возрождения воссоздавали на полотнах и в камне. Адам, изображенный Микеланджело в Сикстинской капелле, где он получает из рук Бога власть над всем творением, весьма отличается от Адама, представленного в средневековых рукописях. Эта картина в полной степени выражает представления эпохи Возрождения о том, что такое человек в полном смысле этого слова, рожденный для творческой деятельности и обязанный оставить свой след в мире.

Таким же видел человека Леонардо да Винчи. Вряд ли есть какие-то области человеческой деятельности, которыми не пытался овладеть этот великий гений эпохи Возрождения. Леонардо больше всего известен как художник, но он был также инженером, ювелиром, баллистиком и анатомом. Цель его, соответствовавшая идеалам того времени, заключалась в том, чтобы стать "универсальным человеком". Свои великие проекты прокладки каналов между реками, создания нового оружия, постройки подводных и летательных аппаратов он так и не воплотил. Многие его картины остались незаконченными или представляют собой предварительные наброски, считающиеся теперь высочайшими художественными ценностями. Но, несмотря на фрагментарность и незаконченность его работ, он стал олицетворением и символом "универсального человека", являвшегося идеалом эпохи Возрождения.

Представление о неограниченных возможностях человека как в области добра, так и в области зла, отстаивал Пико делла Мирандола – один из виднейших авторов того времени. Согласно его теории, в каждого из нас Бог вложил разные семена, и мы сами должны решать, какие из них возвращать в себе и тем самым определять, кем мы станем. Те, кто избирает "растительные" или "чувственные" семена, становятся подобными растениям или животным. Те же, кто избирает "интеллектуальное" семя и развивают его в себе, "становятся ангелами и чадами Бога". А когда эти люди, не удовлетворившись положением сотворенных существ, обращаются к самой своей душе, "их дух, соединившись с Богом в полном и непостижимом одиночестве, возвышается над всем этим". Такие идеи побудили Пико в кратком восклицании следующим образом выразить взгляды эпохи Возрождения на человеческие способности: "Разве можно не восхищаться таким удивительным хамелеоном, как мы?"

### **Символ в эпоху Просвещения**

XVIII в. в Европе также называют эпохой Просвещения. Деятели эпохи Просвещения оставили глубокий след в философии, науке, искусстве, литературе и политике. Они выработали новое мировоззрение, призванное раскрепостить человеческую мысль, освободить ее от рамок средневекового традиционализма.

Философской основой мировоззрения эпохи Просвещения был рационализм. Идеологи Просвещения, отражая взгляды и потребности буржуазии в ее борьбе против феодализма и его духовной опоры католической церкви, рассматривали разум как наиболее важную характеристику человека, предпосылку и наиболее яркое проявление всех его других качеств: свободы, самостоятельности, активности и т. д. Человек, как разумное существо, с точки зрения деятелей Просвещения, призван переустроить общество на разумных основаниях. На этой основе декларировалось право людей на социальную революцию.

В наиболее ярких, классических формах идеология Просвещения развивалась во Франции. Французское Просвещение XVIII в. оказало значительное воздействие не только на собственную страну, но и на целый ряд других стран. Французская литература и французский язык сделались модными в Европе, а Франция стала центром всей европейской интеллектуальной жизни. Крупнейшими представителями французского Просвещения были: Вольтер (Франсуа Мари Аруэ), Ж.-Ж. Руссо, Ш. Монтескье, П.А. Гольбах, К.А. Гельвеций, Д. Дидро.

Значительное развитие просветительское движение получило в Англии. Английское просветительство не было однородно по своим устремлениям. «Великие остроумцы» начала XVIII в. отличались друг от друга отношением к современному обществу и государственному строю. Одни из них — Джозеф Аддисон, Ричард Стил, Колли Сбор — пытались перевоспитать людей путем моральной проповеди и лишь осторожно и с оговорками отмечали недостатки современного им политического строя Англии. Другие, к числу которых относились Джонатан Свифт и Джон Арбетнот, стремились вскрыть недостатки современного им общества, представлявшегося им далеко не совершенным. При этом они в значительной степени учитывали и интересы угнетенного народа.

Просвещение в Германии представляло собой сложное и противоречивое явление прежде всего в силу политической раздробленности страны. Один из парадоксов немецкого Просвещения заключался в том, что оно в какой-то мере поощрялось правящими классами, отсюда и его преимущественно умозрительный теоретический характер. Одним из родоначальников немецкого Просвещения был Иммануил Кант (1724—1804), профессор университета в Кенигсберге, почетный член Петербургской Академии наук (1794). Особенно значителен его вклад в разработку концепции правового государства, назначение которого он видел не в заботе о практических потребностях общества, а в поддержании режима справедливости между ними. Гарантию от деспотизма Кант видел не в формах правления (республика, монархия), а в разделении властей.

Специфика социально-исторического развития Германии определила своеобразие немецкого Просвещения. Просветительские идеалы свободы и личного достоинства, обличение деспотизма отразились в самой общей и довольно отвлеченной форме. Только в произведениях Лессинга и в драмах молодого Шиллера они получили конкретное воплощение. Борьба за национальную самобытность немецкой литературы ведется Лессингом, развивающим идеи Дидро, Клошптком, тяготеющим к сентиментализму, и поколением 1770-х гг. Гердером, Гете, писателями «Бури и натиска».

XVIII в. вошел в историю как век просвещенного абсолютизма. Политика абсолютизма в ряде европейских стран, выражающаяся в уничтожении «сверху» и в преобразовании наиболее устаревших феодальных институтов. Его содержанием стало уничтожение инквизиции, секуляризация церковного имущества, закрытие монастырей, отмена податных привилегий дворянства и обложение дворянских и церковных земель налогами. Именно в этот период наблюдается подъем уровня народного образования, вводится принцип свободы совести, в некоторых случаях проявляется забота о низших классах.

Однако главным в политике просвещенного абсолютизма стало провозглашение принципа «одно право для всех», что отразилось в создании равного для всех гражданского права. Такая политика имела огромные последствия сословно-социального характера, лишив преимуществ привилегированные сословия. Таким образом, в социальной эволюции Европы настал конец господствующему положению старых земледельческих классов.

Проведение политики просвещенного абсолютизма в определенной мере явилось отражением идей просветителей. Используя популярность их идей, они изображали свою деятельность как «союз философов и государей». Но главным побудительным мотивом стало осознание монархии нарастающей слабости их опоры — земельных собственников и укрепление позиций третьего сословия в лице буржуазии.

Восемнадцатый век был не только эпохой великих событий, загадочных личностей и драматических сюжетов. По словам Микеле Морамарко, современного итальянского исследователя масонства, он был также "столетием спиритуалистических течений". Это развитие было подготовлено, естественно, всей предыдущей эпохой и особенно XVII веком, когда были сделаны многие естественнонаучные открытия — законы Иоганна Кеплера и Исаака Ньютона, "Анатомическое исследование" Уильяма Гарвея и микроскоп Антона ван Левенгука, — и превратилась в самостоятельную научную дисциплину МЕТАФИЗИКА, ставшая в XVIII в. "философией философов".

Слово "метафизика" (*meta ta physika*, "за пределами данного природой") придумали все те же греки (Аристотель) для обозначения "первой философии" как науки о причинах и началах всего. Естествоиспытатели XVII в. стали разрабатывать ее вновь, ощутив нужду в дисциплине, предметом которой были бы не планетные расстояния или сообщающиеся сосуды, а Бог и душа. В XVIII в. она полностью стала наукой о законах, объединяющих мир видимый и мир невидимый, то есть эзотерической философией.

Величайшие умы того времени спорили о Боге и Природе, о соотношении разума и воли, о двойственности истины и о свойствах субстанции. К ним относились:

Лорд Фрэнсис Бэкон, барон Веруламский (1561-1626), написал трактат "Новый Органон" (т.е. "Новое орудие [мысли]"), в котором изложил свою систему логики, необходимой для познания этих причин. (Первый "Органон" был написан Аристотелем.)

СВЕДЕНБОРГ (Emanuel Swedenborg, собств. Svedberg, 1688-1772), шведский естествоиспытатель, ясновидец и философ. Сын епископа Яспера Сведберга, он служил государственным "советником по устройству каналов и доков". 1719: возведен королевой в дворянское достоинство под фамилией Сведенборг, 1734: почетный член Петербургской Академии наук.

Якоб Бёме (Jakob Boehme, 1575-1624): немецкий философ- мистик, прозванный Philosophus Teutonicus ("Тевтонский философ"). По профессии был сапожником, вольно или невольно следуя примеру р. Иоханана Гасандлара и апостола Павла, однако в отличие от них он не только никогда не бросал своей профессии, но и заслужил звание Мастера.

Мартинец де Паскуалис, крещеный еврей, основатель духовных школ в Париже (1760), Бордо и Лионе. Составил "Трактат о Реинтеграции существ в их первоначальных свойствах, качествах и силах, духовных и божественных", посвященный "христианской Каббале", т.е. эзотерически понимаемому христианству.

Сен-Мартен, Луи-Клод, маркиз де (Louis Claude de Saint-Martin, 1743-1803): выступал как против "материализма" французских просветителей, так и против косности официального богословия. Переводил на фр. яз. труды Якоба Бёме. Оставил ряд собственных трудов, в т.ч.:

КАЛИОСТРО (Cagliostro), Александр, самозванный граф, собственно Джузеппе Бальзамо (Giuseppe Balsamo, 1743-1795). Как ни странно, его биография известна довольно хорошо (результат полицейских расследований). Он был сыном торговца сукном и систематического образования не получил. Утверждал, что познакомился в Египте с великим магом Альтотасом, который посвятил его в древние тайны и возвел в степень "великого Кофты" (т.е. Копта).

СЕН-ЖЕПМЕН, (Saint-Germain, год рождения 1710?, ум. 1784 в Эккернфельде, по другим данным — 1795 в Касселе): по свидетельствам современников, это был светский, блестяще образованный человек, свободно говоривший на всех европейских языках и умевший изящно уходить от ответов на любые прямые вопросы. По недоказанным данным, побывал в России во время воцарения Екатерины II (1762). С 1770 г. обосновался в Париже. Утверждал, что живет (или реинкарнирует) уже несколько тысяч лет. Занимался изготовлением золота, алмазов, торговал эликсиром долголетия, читал прошлое и предсказывал будущее представителям высшего дворянства, причем его предсказания были по большей части пессимистичны.

Французский богослов и оккультист КУР ДЕ ЖЕБЛЕН (Антуан Курт де-Гебелин, Court de Gebelin, 1725-1784) был членом масонской ложи "Девяти сестер" и еще целого ряда "спиритуалистических организаций", и ни одна из них его полностью не удовлетворяла. Между тем он был человек очень образованный. И вот он попытался сам вывести на бумаге историю и смысл эзотерических учений от Адама до своего времени.

Учеником Кур де Жеблена был французский оккультист и каббалист ЭТЕЙЛЛА, годы жизни которого неизвестны (вероятно, около 1730-1795). Считается, что он был парикмахером или гравером и носил фамилию Alliette. Вполне вероятно, что под влиянием учителя Этейлла и сам вступил в масонскую ложу. Начав серьезно заниматься оккультизмом, он оставил свою профессию и сменил настоящую фамилию, Альетте, на эзотерический псевдоним, представлявший собой ту же фамилию, написанную наоборот. Особенно его увлекли карты Таро. Карты ТАРО в XIV в. принесли в Европу цыгане, которых долгое время считали потомками египтян (ср. англ. gipsy - Egyptians), поэтому версия о египетском происхождении Таро получила широкое распространение (хотя, конечно, есть и иные версии). Ее же придерживался и Этейлла.

Это вообще были первые "карты", никаких других до тех пор в Европе не было. Первоначально они делались на пластинках из слоновой кости и служили только для гадания. Однако, как часто бывает, сакральный смысл этих символов вскоре сменился (или дополнился) игровым, и к XVII веку вся Европа уже играла в разнообразные карточные игры. ТАРО (Tarot): особые гадательные карты, состоящие из 22 Больших (Старших) и 56 Малых (Младших) Арканов. Считается, что Большие Арканы восходят к 22 золотым таблицам, находившимся в подземелье одного из древнеегипетских храмов, Малые же были придуманы уже в Европе.

Большие Арканы представляют собой чисто символические изображения, истолковываемые несколькими способами (с оккультной, астрологической, нумерологической и т.п. точек зрения); Малые же, в сущности, являются прообразом игральных карт, т.к. имеют четыре масти, состоящие из цифровых карт от туза до десятки и четырех фигурных карт — короля, дамы, старшего валета и младшего валета.

Мария-Анна-Аделаида ЛЕНОПМАН (Le Normand, Lenormand, 1772-1843), знаменитая французская гадалка и писательница, родилась в Алансоне. После смерти отца, богатого торговца мануфактурой, семья переехала в Париж, где в 1790 г. Мария Ленорман вместе с подругой открыла свой салон на рю де Турнон. Гадательный салон мадемуазель Ленорман имел огромную популярность. В нем перебивал весь "свет" тогдашнего Парижа. Мадемуазель Ленорман составила свою систему гадания на 36 картах, с оригинальной символикой и особыми правилами расклада. Хотя писала она много, записей о ее системе не сохранилось, и ее пришлось восстанавливать ученикам и потомкам.

В целом можно сказать, что XVIII век обозначил новый виток развития религиозной, философской и эзотерической мысли. Идеи и представления, сложившиеся в глубокой древности и возрожденные в начале второй половины эры Рыб, были приведены в соответствие с новым уровнем человеческого сознания вообще и естествознания в частности. Большинство этих идей сохранило свою продуктивность и в наши дни, и даже формулы их выражения, найденные учеными XVIII в., вполне понятны и приемлемы и сегодня.

### Символика религий

К.Г. Юнг называл символ мостом, «ведущим ко всем величайшим достижениям человеческого духа», Мирча Элиаде указывал на первостепенную роль символа в мышлении, как для архаического, так и для любого традиционного общества. А.Ф. Лосев считал, что символ «утверждает человека в вечности». Загадочные, а порой вполне «понятные» и «естественные» символы встречаются нам повсюду. Но особенно широко символизм представлен в религиозных традициях и прослеживается с глубокой древности и до наших дней. Что же представляет собой религиозный символ, какую информацию он несет о той или иной вере, почему он так важен для религиозной жизни?

Символом индуизма является квинтэссенция слова «Ом» или «Аум» — универсальное имя Бога, три буквенных знака которого олицетворяют трех главных богов и сферу их действия — Создание, Поддержание и Разрушение, а также отождествляют три состояния сознания — пробуждение, медитационное погружение и глубокий сон.

Символ буддизма — Дхармачакра или колесо закона. Центр колеса, ступица, символизирует светящуюся точку сознания, излучающую душевный свет. В ее проекции легко угадывается символ «инь-янь» — единство женского и мужского начала, восемь спиц символизируют суть буддийского учения, заключающуюся в следовании восьми принципам: правильная вера, ценности, речь, поведение, достижение средств к жизни, стремления, оценка своих действий и восприятие мира органами чувств и правильная медитация (концентрация внимания на внутреннем состоянии сознания).

Звезда Давида — это шестиконечная звезда, которая традиционно изображалась целиком, без пересечений и линий (то есть не так, как на флаге современного государства Израиль). Смысл ее заключался в том, что она отображала пять основных чувств человека (символизованы пятью концами, кроме верхнего), которые должны были все подчиниться шестому важнейшему чувству — стремлению и послушанию Богу Живому. Такое изображение иногда встречается даже на старинных иконах.

На первых порах знаком христианства было изображение рыбы. Рыба по старо-гречески — ἰχθύς («ихтис (ихтис)»), что соответствует аббревиатуре христианского постулата «Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ» (ΙΧΘΥΣ) — «Иисус Христос — Божий Сын Спаситель».

Православный крест. Согласно христианскому учению, к большой горизонтальной перекладине были пригвождены руки посланника Всевышнего — Иисуса (в Коране — Иса). Верхняя малая горизонтальная перекладина означает табличку, на которой было начертано «Иисус Назарей Царь Иудейский». Косая перекладина означает двух распятых рядом, где конец перекладины направленный вверх означает прощенного разбойника, который по учению попал в рай, а конец перекладины направленный вниз — другого пригвожденного, который попал в ад.

Форма креста в виде двух балок взяла начало в древней Халдее и употреблялась там, а также в соседних странах, включая Египет, как символ бога Таммуза (в виде мистического «Гау», первой буквы его имени). К середине III века н. э. церкви либо отступили от некоторых учений христианской веры, либо исказили их. Чтобы укрепить свои позиции, церкви отступнического христианства, принимали язычников

в свою веру без духовного перерождения и позволяли им сохранять языческие знаки и символы. Таким образом «Тау», или «Т», в наиболее распространенном виде с опущенной перекадиной, был перенят для обозначения креста

У большинства людей изображение полумесяца и пятиконечной звезды ассоциируется с религией ислам. Однако так ли это на самом деле? Где и когда эти символы стали мусульманскими? История появления этих символов полна легенд, одни из которых утверждают, что полумесяц связан с хиджрой Посланника Аллаха, когда он тайно покидал Мекку и отправлялся в Медину. По этой версии в эту ночь на небе был полумесяц. Другие источники относят символ полумесяца к приверженности мусульман лунному календарю, а пятиконечная звезда в их понимании — это пять столпов Ислама или пять ежедневных молитв. Если проследить историю возникновения этих символов, то они появились на несколько тысяч лет раньше прихода Пророка Мухаммада. Еще древние народы Центральной Азии и Сибири, которые поклонялись солнцу, луне и небу, почитали эти древние символы. Попытаемся найти обоснования всем вышеизложенным версиям. Что касается звезды, то версия «звезда – символ пяти столпов ислама, пяти ежедневных молитв» не состоятельна, т.к. в мусульманском мире имеет хождение в качестве символа не только пятиконечная звезда, но и восьмиконечная, семиконечная и шестиконечная. Последняя, кстати, совершенно несправедливо считается символом Иудаизма. История также повествует об использовании полумесяца и звезды в античности для обозначения карфагенской богини Танит или греческой богини охоты Артемиды (в римском варианте – Дианы). Древний Византий (который впоследствии получил название Константинополь, а после овладения им мусульманами – Стамбул) принял полумесяц своим символом еще до появления Христианства. Бытует мнение, что полумесяц был выбран римлянами для Византии в честь богини Дианы. Другие говорят, что этот символ восходит к битве, в которой римляне победили готов в первый день лунного месяца. Как бы там ни было, символика города, ставшего впоследствии мусульманским, была определена задолго до появления в нем представителей ислама. Что касается ислама, то в первые годы и века в мусульманской общине не было никакого общепринятого символа для обозначения их вероисповедания или государства. Во время Пророка Мухаммада над мусульманскими караванами и армиями развевались простые флаги однотонных расцветок – черные, зеленые или белые, которые использовались и более поздними поколениями мусульман для обозначения различных боевых подразделений. Важно заметить, что со времен посланника Аллаха мусульмане не утверждали и не принимали никакую символику, разметку и надписи, пока перехватившие власть в Халифате турки не заняли Константинополь в 1453 году. В связи с этим событием и произошло перенятие у византийцев их флага с символом, на котором была изображена эмблема города – полумесяц. Согласно легенде, основатель Османской империи Осман (или Усман) увидел сон, в котором полумесяц простирался от одного конца земли до другого. Это воспринялось как добрый знак, что сподвигло его на провозглашение полумесяца символом его династии. Таким образом, изначально полумесяц не имел ничего общего с религией единобожия, а был всего лишь символом османской династии. Шли годы, века, этот знак закреплялся в сознании людей как то, что отличает мусульман от немусульман, пока, наконец, окончательно не вошел в стереотипы и не распространился по всему миру как символ ислама и его последователей. Основой ислама является Коран и Сунна, в которых ничего не говорится о символике ислама. Ислам совершенен во всех отношениях, он не нуждается в том, чтобы быть привязанным к каким-либо символам. Мусульмане, знакомые с историей полумесяца, отвергают его, как древний языческий знак. Ведь ислам предостерегает от культивирования кого-либо и чего-либо, и запрещает поклонение кому бы то ни было помимо Аллаха, будь то люди, животные, деревья, небесные светила и т.д., отвергает все языческие традиции. Необходимо отметить, что нововведения запрещены только в некоторых сферах жизни мусульманина, таких как вероубеждение, нравственность и Шариат. В остальном же последователи ислама свободны для всестороннего развития, заимствования того, о чем не упоминается в исламских текстах, опыте, культуре и традициях. Поэтому использовать какой-либо знак в качестве символа той или иной династии, страны, как это сделал султан Осман в отношении полумесяца, не является запретным, если это не противоречит нормам шариата. И именно в этом смысле следует воспринимать использование полумесяца – в качестве символа современной Турции, так же как изображение пальмы и скрещенных сабель – в качестве символа Саудовской Аравии.

### **Символика звездного неба**

Среди загадок, терзающих исследователей египетских древностей, храмов и особенно пирамид, среди вопросов «кто?», «когда?» и «как?» есть вопрос, способный отчасти поставить в тупик современного человека. Это вопрос «зачем?».

Зачем, например, возводить сооружения исполинских размеров с такими тесными коридорами и маленькими камерами внутри? Зачем направлять внутренние шахты на стороны света и звезды с идеальной астрономической точностью, поражая современных исследователей совершенством вычислений и технологий?

Искусство ориентирования построек по звездам существовало с незапамятных времен, когда зодчему, возможно, впервые рассказали о его роли в этом мире. Еще в античные времена помнили об этом искусстве и включали его в ряд обязательных разделов архитектуры. Об этом подробно говорит Марк Витрувий Поллион в своих знаменитых «Десяти книгах об архитектуре», помимо механики и зодчества включая в разделы архитектуры науку гномонику. Эта древняя область строительных знаний отвечала за связь с небесными явлениями, благоприятными сторонами света, дуновениями ветров, движением Солнца, планет и расположением звезд. И есть свидетельства тому, что многие эти знания мастера античности почерпнули из Древнего Египта — колыбели нашей цивилизации. Но очевидно, что колыбель во многом превосходила цивилизацию своих последователей.

Великие пирамиды Древнего Египта на плато Гизы, наверное, ярчайший пример такого превосходства. То, что несколько тысячелетий тому назад сооружение размером двести на двести с лишним метров и весом в шесть миллионов тонн удалось расположить точно по сторонам света, может быть, не так удивительно. Но то, что отклонения размеров и направлений при таких массах не превышают одной десятой процента — это для современных строительных технологий совершенство практически недостижимое. Зачем такая точность?

В попытке ответить можно лишь прийти к констатации, что культура, способная так строить, знала больше нашей. Строители Великих Пирамид знали, зачем размещать их на плато Гизы так, чтобы каждая буквально отражала на Земле расположение «своей» звезды из созвездия Ориона. Они знали, зачем делать массы этих пирамид пропорциональными звездным величинам, — и это стало известно только в наше время, благодаря современной науке. Они знали многое, что нам еще, возможно, только предстоит открыть в будущем.

Совсем недавно под Великими Пирамидами в Гизе был обнаружен целый комплекс подземных храмов, о которых писал Геродот две с половиной тысячи лет тому назад. А ведь еще 10 лет назад над Геродотом посмеивались как над древнегреческим писателем-фантастом.

С позиции архитектуры интересен сам факт проявления забытой науки — гномоники, той удивительной связи композиции и астрономии, которая может натолкнуть нас на разгадку секретов ныне забытого, задавленного проблемами требований и технологий искусства строительства по звездам.

Архитектура — искусство тонкое и, вместе с тем, довольно конкретная наука. Эта наука говорит, что каждый архитектурный проект, еще до воплощения в жизнь, имеет свой образ — некую чувственную и умозрительную модель, включающую в себя основные закономерности и характеристики будущего здания. А основные закономерности отражаются в его архитектурной композиции. Композиция, в свою очередь, призвана объединить собой идею, замысел, законы и воплощаемую форму. Не видимая неусвоенному взору, она, как стержень, нанизывает на себя казалось бы несовместимое — эмоции и технологии, планировочные структуры и религиозные воззрения.

Зодчество Древнего Египта служит прекрасным примером соблюдения этих правил, где все духовные, эмоциональные и физические состояния, по тем же законам архитектуры, должны находить свое выражение в конкретных материальных проявлениях. Благодаря знанию таких взаимосвязей мы можем по воплощенным формам и композиционным законам судить об идеях и вещах менее материальных. Потому, встречая странные сочетания строительных осей и астрономических явлений, стоит также обратить внимание на их философско-символическую сторону.

Как говорят исследователи, звезды в культуре Древнего Египта считались одним из проявлений и обликов божеств. (Зодиак — это тоже древнеегипетская система.) Точнее, каждое божество древнеегипетского пантеона имело свою звезду или созвездие, призванное олицетворять его на небосклоне. Восход или кульминация созвездия служили зодчему ориентиром, знаком и символом для строительства. И уж если египетский храм являлся воплощением пути к Божественному, то этот путь и это Божественное, по законам архитектуры, непременно должны были быть выражены, конкретизированы до уровня зримых и нередко осязаемых образов. Древние египтяне считали, что все видимое и измеримое является тенью Невидимого и Неизмеримого. Присутствие «дыма» всегда говорит о наличии «огня», поэтому в древнеегипетском зодчестве очень важны и конкретная звезда, и конкретная ось храма, ведь именно они и служили критериями правильного пути — правильного действия, движения в верном направлении. Не случайно, наверное, каждый храм в Древнем Египте имеет главную композиционную ось, которая направлена на какое-либо небесное явление. «Беру деревянный колышек, держу шнур с Богиней Сешет; мой взор следит за бегом звезд, око мое направлено на Большую

Медведицу; Бог, указывающий время, стоит возле моей клепсидры; так установил я четыре угла храма», — пишет фараон Птолемей III Эвергет на стенах восстановленного им храма Хора в Эдфу.

Иными словами, уже в момент закладки древнеегипетский храм был связан со звездой, созвездием, Солнцем — образом божества, домом которого он становился в процессе строительства. Образ этот и руководил действиями зодчего на этапах проекта и строительства и в конечном итоге являлся критерием оценки всей его работы. Не исключено, что не только знание небесных законов, но и умение видеть эти образы позволяло древнеегипетским мастерам своим искусством помогать людям приходить к Божественному и, что для современного человека уже мало понятно, помогать Божественному поддерживать связь с человеческим миром.

Храм по представлению древних египтян — отражение образа и физическое тело божества, с помощью которого это божество сможет проявляться и действовать в материальном мире. Свет Солнца, свет звезд как самая высшая ступень существования физической материи являлся для египтян носителем духовной субстанции, и этот свет, собственно, и «жил» в храме, освещал и освящал его части и был «руководителем» главных этапов его создания. Создание храма, подобно родам, давало возможность Духу иметь не только душу в виде света, но и тело в образе храма. Из поколения в поколение египетские жрецы передавали своим ученикам тайные знания о том, как создавать «Кхат-Нетеру»<sup>3</sup> — дома для встречи с невидимыми Принципами и с их видимыми образами на небе. Так, благодаря храмовому строительству, могла осуществляться связь между миром людей и миром архетипов. Живая связь, которая и является основной характеристикой священной архитектуры.

По дошедшим до нас скудным и противоречивым источникам мы мало знаем о священной архитектуре Древнего Египта. Считается, что храмы Египта не были рассчитаны на присутствие множества верующих, что в них не «молились» привычным для нас образом, что это были Великие Дома, древнеегипетские боги обитали там, подобно древним египтянам, жившим в своих жилищах, как в маленьких храмах.

Архитектурная наука в наши дни уже не может отрицать важность влияния небесных явлений на жизнь человека. Дело не ограничивается только лишь правилами и нормативами освещения помещений и психологическим комфортом. Домашние «алтари» и «красные углы» в квартирах — лишь малая часть этой непреходящей тяги человека к священному. Но популярная ныне материальная и нематериальная «экология», разделяя творения зодчих на хороший и плохой фэн-шуй, руководствуется пока что в основном критериями практической пользы в решениях жизненных трудностей и проблем. Нет смысла, наверное, говорить о том, что жизненные трудности и проблемы существовали и в те далекие времена, но, видимо, люди древности к ним иначе относились, а вопрос «зачем?» по-прежнему остается вопросом нашего восхищенного недоумения перед великими загадками древнего мира.

Архитектура — отражение времени. Камни ее, подобно магическим зеркалам, способны показать нам далекие времена, о которых уже давно молчат хроники и легенды. И то, что открывается любознательному взгляду, рассказывает о многом, рождая все новые и новые вопросы.

### Символика знаков Зодиака

Самый известный перевод слова «Зодиак» — «круг животных» или «круг зверей». Однако он не совсем верен, ведь в этом «круге» есть еще Водолей, Дева, Близнецы. А есть и вовсе неодушевленный знак — Весы.

Клавдий Птолемей, один из самых древних астрологов, сравнивал зодиакальный круг с огненной стеной, окружающей Землю и разделенной на 12 частей, у каждой из которых — свои свойства. Солнце и планеты, попадая в ту или иную часть «огненной стены», активизируют эти свойства, причем одно только Солнце при этом не искажает их.

Иногда Зодиак называют космической плацентой, которая защищает нашу планету от вредных внешних вибраций и пропускает только благотворные, необходимые ей для жизни.

Современные экстрасенсы считают Зодиак аурой Земли, ее собственными излучениями, отражением ее индивидуальности. И как по разным зонам ауры человека можно судить о его состоянии и воздействовать на него, так же на Землю и ее обитателей можно влиять через различные зодиакальные знаки.

Окультисты называют Зодиак опоясывающей Землю магнетической стеной с 12 дверями — зодиакальными знаками. Каждый из них имеет свою вибрацию, которая под влиянием планеты, проходящей через него, меняется. Знаки Зодиака можно образно представить и в виде разноцветных стекол, а планеты — источников света, тоже разных цветов. И как цвета, смешиваясь, дают новые сочетания, так и планеты придают новые свойства знакам Зодиака. Кроме Солнца: оно проводит их энергию в чистом виде.

Наконец, философы считают Зодиак своеобразным полем, где идет непрерывное сражение за 12



основных Архетипов, 12 частей единого универсального опыта, который должен получить человек. И участником этой символической битвы является каждый из нас; сражаясь на своем уровне, каждый борется за все человечество.

Давайте посмотрим на Зодиак как на единый Универсальный Закон, который состоит из 12 основных законов, символизируемых 12 знаками Зодиака. В астрологической традиции считается, что Зодиак — это своеобразная Небесная конституция, по которой живет и развивается все на Земле. А знаки Зодиака ее 12 «статей», каждая из них важна и сама по себе, и как часть целого.

Зодиакальный знак Овна открывает Небесную конституцию и говорит, каким должно быть начало, первый Импульс в любом деле. Ярким, стремительным, разрушающим старые формы, дающим новую силу и увлекающим своей идеей — да. Но символ Овна — баран, стоящий на краю скалы, его правая нога занесена над пропастью, а голова повернута назад. Перед прыжком он остановился, чтобы взглянуть на тех, кто пойдет за ним, и сделать все, чтобы не погубить их и не погибнуть самому. Следовательно, любой импульс имеет двойную цель — не только «пробить» новое, но и сделать все возможное, чтобы не навредить тем, ради кого это делается.

Живя в проявленном мире, человек связан с его материальными благами. Но при правильном отношении к этим благам владение ими не является зазорным, так как позволяет упорядочивать материальный мир, наполнять его формы духовным содержанием. Телец говорит о правильном Накоплении, помогающем совершенствовать мир и совершенствоваться самому. Символ Тельца — бык, который пытается освободиться из земли. Иногда его изображают крылатым — но взлететь бык сможет, только когда полностью избавится от сковывающей его материи — земли, когда перестанет зависеть от нее. То есть справедливым, законным с точки зрения Небесной конституции будет такое накопление, которое сродни Хранительству — умению владеть и при этом не зависеть от того, чем владеешь.

Мы привыкли находиться в обществе других людей, каждый день «переваривать» большой объем самой разной информации, но порой забываем, что установление Контакта тоже подчиняется законам. О них рассказывают Близнецы. Судьба Кастора и Поллукса, смертного и бессмертного братьев-близнецов, напоминает о важности связей, которые уже есть в нашей жизни или которые еще предстоит создать. Но любые связи должны быть избирательными, так как с этим знаком связан изначальный выбор двух других близнецов — Ормазда и Ахримана, выбор двух путей — служения добру или злу. Следовательно, любой контакт должен стать не просто обменом информацией, а чистой, неискаженной передачей самого главного, ценного, истинного, божественного.

Согласно четвертому закону Небесной конституции, у каждого из нас должен быть свой Дом. О том, что входит в это понятие, рассказывает зодиакальный знак Рака. Его символический образ — рак, находящийся у источника, или рак (краб), который, вращаясь на колесе, создает тем самым вокруг себя защитное поле. Рак, вечно пятящийся назад, напоминает о важности истоков, корней, о необходимости их знать, помнить и защищать.

Ярче всего солнце светит, когда находится в зените; все живое получает при этом максимум тепла и света. Считается, что человек должен открыть и довести до кульминации свои творческие потенциалы, пробудить в себе творца и дать ему работать на благо других. Но Творчество принципиально отличается от самодеятельности: оно должно не только не противоречить существующим в природе законам, но, наоборот, быть полностью созвучным им. Об огромной ответственности, которая лежит на человеке-творце, и наложенных на него ограничениях напоминает цепь, которой Лев на изображении прикован к золотому столбу.

Так или иначе, все знаки Зодиака говорят о том, что человек призван служить не столько себе, сколько другим. Но наиболее подробно о законе Служения говорит шестая «статья» — знак Девы. Его символическое изображение — непорочная дева (душа человека), по одну сторону которой стоит ангел, а по другую — дьявол. Деву также изображают держащей в руке колос — символ кропотливого труда и отбора. Подобно деве на изображении, каждый из нас в любом деле одновременно искушаем корыстью и вдохновляем бескорыстным служением. Выбор всегда за нами. Истинное же служение требует пристального внимания к мелочам, способности отличать добро от зла и неукоснительного следования своему долгу.

О принципах, на которых построена сама Небесная конституция, — принципах справедливого и беспристрастного суда — нам рассказывают Весы, хранящие закон Равновесия. У Весов две чаши, ведь, чтобы достичь равновесия, принять правильное решение, всегда необходимо изучить противоположности, иногда даже крайности. Чаши весов колеблются — но относительно центральной оси, неизменно неподвижной. Это лишний раз напоминает о том, как важно иметь прочный внутренний стержень, критерии, относительно которых уже можно колебаться в поиске нового равновесия. Весы

неслучайно являются единственным неодоушевленным знаком Зодиака — справедливым может быть только беспристрастное суждение.

Согласно легенде, Фаэтону, сыну бога Солнца, удалось на день завладеть колесницей отца. Не умея управлять ею, с трудом удерживая поводья и не зная дороги, он сбился с пути. Неожиданно перед ним возник огромный скорпион, угрожая своим смертоносным жалом. В страхе юноша отпустил поводья, кони понесли, и только вмешательство Зевса спасло Землю от гибели; Фаэтон же был сурово наказан. Словно в память о трагической участи Фаэтона, не сумевшего совладать с собой, в знаке Скорпиона запечатлен закон Преодоления. Символическое изображение — орел, выходящий из тела умершего скорпиона, — объясняет значение этого знака: свои потенциалы невозможно раскрыть без борьбы, без смерти старого не родится новое. А главным противником человека в этой борьбе может стать всеразрушающий страх, который погубил и Фаэтона.

Откуда берутся люди, способные вести за собой других? Как создаются Традиции, которые определяют жизнь и судьбу целых поколений и народов? Понять это помогает закон Стрельца. Стрелец изображается как всадник, летящий над Землей, он объединяет в себе два начала — небесное (всадник) и земное (его лошадь). Чтобы создавать что-то долговременное, чтобы направлять других, нужно самому уметь отрывать от земли, подниматься в небо, подобно Стрельцу, быть мостом между небесным и земным мирами. Другое изображение знака объясняет, как этого достичь: кентавр, стреляющий из лука в небо, — это символ постоянного поиска еще неведомых целей, покорения новых просторов.

А вот закон достижения Цели формулирует Козерог. Это удивительное животное, которого нет в природе, изображается в виде выходящего из морской раковины горного козла с крыльями и рыбьим хвостом. Козерог объединяет в себе четыре стихии — Землю (раковина), Воду (рыбий хвост), Воздух (крылья) и Огонь (устремленная вверх голова с рогами). Этот закон Небесной конституции предписывает прежде всего «выйти из раковины» — освободиться от груза устаревших и поэтому ложных традиций, которые сковывают человека и мешают достижению цели. Но одного этого еще недостаточно. Нужны постоянная устремленность вверх и создание стройной практической системы, основанной на истинных ценностях — единственном, что Козерог забирает из старой раковины.

Почему мы несвободны и как обрести свободу? Нет, наверное, человека, который не задавал бы себе этого вопроса. И если о наших земных обязанностях и свободах говорит конституция государства, в котором мы живем, то о духовной Свободе и пути к ней рассказывает 11-й закон Небесной конституции, сохраненный в Водолее. Наиболее распространенное изображение этого знака — человек, держащий в одной руке сосуд с живой водой, а в другой — с мертвой. Иногда у него на голове может быть третий сосуд — с напитком вечной жизни. Сумей разделить вечное и преходящее, добро и зло, сделай свой выбор, и ты получишь ключ к вечной жизни, к истинной свободе, словно говорит Водолей.

Двенадцатый, последний закон Небесной конституции связан с Тайной бытия, со всем, что скрыто от постороннего взора. Передает этот закон зодиакальный знак Рыб. Согласно мифу, молодые влюбленные Акид и Галатея, спасаясь от циклопа Полифема, прыгнули в море и превратились в двух рыб, связанных лентой — знаком их верной любви. Море символизирует высшую гармонию и тайну, которую невозможно постичь, не погрузившись в нее и не уловив существующих в ее глубине потоков. Рыб неслучайно две: одна из них плывет по течению вверх, к духовной эволюции, другая — в противоположном направлении. Сделать правильный выбор и не поддаться обольщениям поможет любовь к людям.

### **Символика алхимии**

Алхимия родилась в Средние века, хотя правильнее будет сказать возродилась, поскольку она возникла в глубокой древности. Ко временам Средневековья ее таинственные метафизические знания были почти утрачены, но остались практические указания, рецепты, советы, которые нужно было осуществлять, чтобы они могли стать доказательством ее подлинности и действенности.

Поэтому в Средние века мы видим огромное количество экспериментов. Мы находим множество исторических свидетельств об алхимиках, которые сумели довести до завершения свой труд, достичь того, что нам кажется утопией: они сделали золото. И были вознаграждены за это королями. Мы также находим упоминания об алхимиках, которые, несмотря на обещания и огромные старания, не добились успеха. Им не приходилось рассчитывать на милость королей и знати. А есть свидетельства об алхимиках, которые исчезали — вместе со своими лабораториями!

Первое и основное, что приходит на ум, когда говорится об алхимии, — это поиск способа получить золото из менее благородных металлов, чтобы обогатиться и в конечном итоге обрести власть.

Другая цель этой науки — достижение бессмертия. Об алхимиках, людях, посвятивших свою жизнь

алхимическим занятиям, ходило множество странных слухов. Среди прочего поговаривали, будто бы они нашли формулу бессмертия — конечно физического, поскольку в наше время это единственная форма бытия, которая интересует людей: все хотят узнать, как остаться вечно молодыми.

И третья цель алхимии — достижение счастья. О ней молчат философские трактаты, однако думается, что поиски золота, молодости и счастья имеют нечто общее. Алхимики искали одного и того же: счастья, вечной молодости или сказочного богатства (конечно, если не касаться метафизической части их учения).

Алхимики существовали еще в Древнем Китае, и не только в исторический, императорский период. Они были уже в мифические времена, в эпоху первочеловека Паньгу, в эпохи Небесных императоров и легендарных Владык, которые принесли на землю чудесную тайну — Огонь. Тогда появились Братства Кузнецов, владевшие величайшими тайнами, поскольку, работая с металлами, они добивались их изменения, трансмутации и дифференциации.

В эти существовавшие с незапамятных времен практические знания толику духовности и метафизики внес Лао-цзы.

Алхимия существовала и в Индии. Она также имела магиго-практический характер, но не сводилась к изучению металлов, как в братствах Древнего Китая. Главной ее целью был Человек. Труды индийских алхимиков посвящены трансмутации человека, его внутреннему изменению, достижению мистических состояний и всем способам развития, которые возможны при применении этой науки к человеку.

Египетская алхимическая традиция восходит к Тоту, богу мудрости и наук. К нам она пришла через греков. Этимология слова алхимия и имени Гермеса (и то и другое связано с тайной) — так называли Тота в Греции — дает нам основание говорить об алхимии как о герметической традиции, связанной с Гермесом не только как с божеством, но как с принципом таинства, одной из характеристик египетского Тота и греческого Гермеса. Герметические, алхимические знания всегда старались охранять — не из эгоистических стремлений, но из предосторожности, чтобы те, кто недостаточно понимают, не могли употребить их во вред.

Алхимическая традиция Древнего Египта дожила почти до IV-V веков, развиваясь в философских школах Александрии. В VII-VIII веках эту многовековую мудрость, став ее хранителями, у египтян переняли арабы и позже передали Европе.

В Западной Европе возрождение алхимии началось в XI веке, в эпоху Крестовых походов. Люди, попавшие на Восток, увидели совершенно иной мир, наполненный давно забытыми знаниями и рассказами, авторов которых уже никто не помнил. Среди того, что они принесли с Востока, была и алхимия, и ее древо вновь пустило корни в европейском мире, где она уже была известна в давние времена.

Возможно, самим названием алхимия мы обязаны арабам. У них была некая наука Ал-кимийя, видимо имевшая отношение к работе с черной землей. Древнее имя Египта — Кем, Кему или Кеми, то есть «Черный», «Черная земля», «Темная земля», «Темно-красная». По-видимому, арабы в благодарность мудрецам Древнего Египта, своим учителям и вдохновителям, дали своей науке, которая имела дело с черной землей, с материей, с тяжелым, темным, земным, название алхимия. Целью этой науки была великая трансформация, великое открытие, великое превращение.

Все знают, что молекула воды состоит из двух атомов водорода и одного атома кислорода. Если мы соответствующим способом отделим водород от кислорода, то добьемся разделения молекулы воды и получим два разных элемента, которые будут существовать по отдельности. Это химическое явление.

Теперь, чтобы увидеть, что такое алхимическое явление, предположим, что мы взяли атом водорода и с помощью приемов, свойственных алхимии, осуществили его внутреннее изменение, преобразование, в результате которого атом водорода превратился в атом другого элемента. В наше время этот процесс известен как ядерная или атомная реакция, мы называем его расщеплением атома. Но на самом деле это алхимический феномен.

В этих трансмутациях есть глубокий смысл. Он связан с принципом Эволюции: все существующее в природе, во Вселенной движется, развивается, стремится к чему-то, имеет цель и предназначение — и камни, и растения, и животные, и люди.

Целью алхимических экспериментов был поиск того, что могло бы улучшить, ускорить рост, помочь эволюции. Ведь то, что когда-нибудь станет золотом, может быть золотом уже сегодня, поскольку это и есть его истинная суть. А то, что в человеке когда-нибудь станет бессмертным, может быть бессмертным уже сегодня, поскольку это истинная суть человека. То, что когда-нибудь станет совершенным, может быть совершенным уже сейчас. И если есть способ сделать это за минуты, то зачем тратить на это часы?

Таким образом, алхимик, если он хорошо применяет свою науку и философию, превращается в

истинного благодетеля для природы, которой он помогает быстрее развиваться.

Вот смысл трансмутаций, вот то, что во многих случаях именуется золотом. Золото — это символ совершенства, высшей точки развития, то же, что и Солнце. Все должно возвращаться к своему первоисточнику, к своему предназначению. Все должно стать совершенным, все должно прийти к своей высшей точке.

Мы много раз слышали о Великом Делании, которое осуществляется над Первичной Материей, — о ее трансмутации, о превращении ее в Философский камень.

Великое Делание — это и практика, и метафизика.

Если говорить о практической стороне Великого Делания, то она может охватывать абсолютно всё, от тела до Души. Работу необходимо начинать с выделения, отделения Первоматерии (Первичной единой Материи, о которой мы говорили вначале). Как утверждают алхимики, есть возможность распознать, выделить и собрать ее в нашем мире, хотя никто из них не говорит, как это сделать.

В этой Первоматерии, как и во всякой материи, присутствуют в определенном соотношении Сера, Ртуть и Соль.

Первый этап Великого Делания состоит в отделении Серы. Второй — в отделении Ртути. Сера и Ртуть креста — это в действительности то, что интересно разделять. Соль не более чем соединяющий элемент, существование которого имеет смысл, пока существует крест. Так же как существование тела имеет смысл, пока наш дух и наши психофизические элементы объединены, — тогда тело служит средством выражения их единства.

Третья фаза Великого Делания самая тонкая, это новое объединение, «брак» Серы и Ртути, образование того, что алхимики символически называют Гермафродитом, того, кто больше не имеет различий. Этот Гермафродит сначала мертв, лишен жизни.

Алхимики символически описывают, как Душа этого Гермафродита поднимается на Высшие Небеса и просит Бога даровать этому телу новую, отличную от предыдущей жизнь, потому что «брак» Серы и Ртути — это следствие того, что они были разделены, отделены, узнаны и снова объединены.

Бог нисходит с Душой, дает ей войти в тело Гермафродита, и это тело рождается второй раз. Если бы нам надо было выразить это не так символично, а более простыми словами, то мы бы сказали: родилось сознание, человек пробудился. Вот что имели в виду древние, когда называли своих посвященных Дважды рожденными.

Конечной целью Великого Делания алхимики называли Философский камень. Это очень глубокий символ, под которым можно понимать и универсальную панацею, превращающую людей в богов, а солнца в огромные вечные звезды, и трансформацию простого свинца в золото.

Почему же тогда некоторые алхимики так стремятся соблюсти тайну, сохранить знания в кругу посвященных, закрытыми, чтобы никто не смог приблизиться к ним и тем более понять их? Почему Книга алхимии нам недоступна? Почему алхимию, как и все древние эзотерические знания, называют обоюдоострым оружием?

Потому что это оружие опасно для тех, кто не умеет владеть самим собой, своими страстями, земными потребностями. Оно опасно для тех, кто ведом эгоизмом, кто использует эти знания только для собственной выгоды, но не ради природы и других людей. Именно поэтому алхимические знания так тщательно охраняются и стали тайными, закрытыми, так что нужно много времени, чтобы суметь дойти до их сути. Столько времени, что, как говорил Платон, когда уже к старости мы начнем понимать что-то, мы станем таким спокойными, переживем столько всего, что, возможно, у нас появится естественное внутреннее намерение работать и создавать, не отчаиваясь и не желая власти любой ценой.

### **Символика цвета**

Цвет несет в себе важную информацию о чувствах. Принято считать, что теплые цвета передают силу, властность, активность, радость. Холодные цвета - спокойствие, нежность, апатичность, грусть...

Отношение к различным цветам не остается постоянным, однако у каждого из нас существуют определенные предпочтения.

Символика цвета имеет давнюю историю. Люди с незапамятных времен придавали особое значение чтению «языка красок», что нашло отражение в древних мифах, народных преданиях, сказках, различных религиозных и мистических учениях. Так, в астрологии лучи Солнца, разложенные в спектр и дающие 7 цветов, соответствовали 7 основным планетам: красный — цвет Марса, синий — цвет Венеры, желтый — цвет Меркурия, зеленый — цвет Сатурна, пурпурный — цвет Юпитера, оранжевый — цвет Солнца, фиолетовый — цвет Луны. При этом краски символизировали не только планеты и их влияние, но и социальное положение людей, их различные психологические состояния. Это проявлялось в подборе

одежды определенных цветов, народных поговорках, обрядах и т.д. У разных народов сложилась определенная символика красок, дошедшая до наших дней.

**Белый** - божественный цвет. Символ света, чистоты и истины. В большинстве стран (в странах Европы, Китае, Египте и др.) белый - цвет траурных одежд. Белыми одеждами умершего посвящали в новую жизнь.

Это цвет радости и праздника.

Противоречивый символ. Сочетающий в себе с одной стороны свет и жизнь, а с другой старость, слепоту и смерть. В Китае белый цвет ассоциировался одновременно и с вероломством и с чистотой.

Скандинавская богиня смерти Хель, обитающая в ледяном (белом) мире смерти Хель, имеет мертвенно-белое лицо.

Выражение "белая ворона" известно всем, а вот что такое "белый слон"? Это выражение пришло к нам из древнего Сиама. Чтобы избавиться от неудобного придворного, король Сиама дарил ему большого белого слона. Стоимость прокорма животного быстро разоряла придворного, а избавиться от царского подарка было невозможно. С тех пор большое, внушительное, но бесполезное приобретение называют "белым слоном".

"Печень цвета лилии" ("белая печень"). Выражение произошло из убеждения, что печень трусов не имеет крови.

"Показать белое перо" - проявить трусость. Выражение пришло из петушиных боев. Было замечено, что петухи с красной и черной окраской вырывают перья из хвостов более трусливых белых петухов.

Интересно, что слово "кандидат" происходит от латинского "candidus" ("ослепительно белый").

**Символика желтого** цвета во многом зависит от его тона. Теплые желтые тона - символ нерушимого брака, а холодные - символ супружеской измены (цвет роконосцев во Франции).

Желтый цвет - цвет золота, символ солнца и божественной власти.

В греческой мифологии желтый - цвет Аполлона. В Китае желтый - цвет императора. Во времена династии Цин, одежду желтого цвета имел право носить только император.

Кроме того, желтый - это цвет предательства, ревности, трусливости, лжи. В некоторых странах Европы желтым мазили двери домов преступников и предателей. Иуда и Каин обычно изображаются с желтыми бородами. Во время второй мировой войны, в оккупированных нацистами странах, евреям предписывалось носить желтые "повязки позора". Желтый цвет был выбран Гаутамой Буддой как символ смирения.

Желтый цвет - цвет болезни. Желтый крест ставили на чумных домах. Желтый флаг на борту судна обозначал, что на борту есть инфекционные больные. Теперь желтый флаг поднимают, когда хотят сказать, что больных на судне нет (при заходе в иностранный порт).

В футболе и в правилах дорожного движения желтый - предупреждение.

**Голубой**, как и белый, - это божественный цвет. Голубой ассоциируется с Юпитером, Юноной, Амоном-Ра, Вишной и другими богами.

В Китае голубой цвет - символ Дао. Священный Путь, принцип сущего.

Как и белый, голубой - это цвет истины, верности, целомудрия и правосудия в христианской традиции.

Светло-голубой цвет - символ непостижимого и чудесного.

**Зеленый** - цвет весны, созревания, нового роста, плодородия, природы, свободы, радости, надежды. Зеленый часто символизирует непрерывность и бессмертие (например, "вечнозеленый").

Зеленый представляет собой смесь желтого и синего. Зеленый связывает природное и сверхъестественное.

Цвет денег у многих народов - зеленый. С другой стороны, зеленый - цвет банкротства. В некоторых европейских странах банкротов обязывали носить шляпу зеленого цвета.

Зеленый флаг в морской символике - символ кораблекрушения.

С другой стороны, зеленый - это знак разложения и плесени. Осирис, покровитель и судья мертвых изображался зеленым. В европейском фольклоре это цвет эльфов (цвет непослушания и проказа).

Зеленый - символ молодости.

Зеленый - священный цвет в Исламе.

Зеленый цвет различных экологических движений ("Зеленые").

**Красный** цвет символизирует кровь, огонь, гнев, войну, революцию, силу и мужество. Кроме того, красный - цвет жизни. Доисторический человек кропил объект, который хотел оживить, кровью.

В Древнем Риме красный цвет символизировал божественность. Это цвет знати, патрициев и императоров Рима. Символ верховной власти, который позже перешел к кардиналам. После победы римские полководцы красили лицо (в честь Марса) в красный цвет.

Красный флаг в Британском военно-морском флоте существует с 17 века и символизирует "вызов на бой".

Красный флаг использовался во время Парижской коммуны 1817г, в нашей стране во время восстания 1905г, революции 1917г и последующие несколько десятков лет. Термин "красные" часто употребляется по отношению к коммунистам.

Красный - цвет анархии. Сторонники итальянского национального лидера Джузеппе Гарибальди (1807-1882) назывались "краснорубашечниками", так как в знак неповиновения властям носили красные рубахи.

Красная роза - символ любви и красоты. Выражение "красный день календаря" произошло от обычая помечать дни святых и другие церковные даты красными чернилами.

Этот цвет используют для предупреждения об опасности (например, дорожные знаки).

Район, где находятся публичные дома, называется районом "красных фонарей", так как именно такие фонари раньше висели перед подобными заведениями.

**Синий** - Цвет неба и моря, символ высоты и глубины. Постоянство, преданность, правосудие, совершенство и мир.

В древнем Египте синий использовался для обозначения правды. Синий - цвет Зевса (Юпитера) и Геры (Юноны).

Широкою темно-синюю ленту имеет Орден Подвязки, высшей рыцарский орден Британской короны.

Орден был учрежден в 1348 году Эдуардом III.

Синий - цвет королевской власти и благородного происхождения.

Выражение "голубая кровь" для людей высокого происхождения произошел из убеждения, что вены у испанских аристократов "более синие", чем у простых людей.

Выражение "синий чулок" по отношению к ученой даме восходит к 15 веку, когда в Венеции собиралось общество мужчин и женщин, занимающихся изучением наук, синие чулки были их отличительным атрибутом одежды. Этот обычай был позаимствован парижскими интеллектуалами в 1590-х годах. Сам термин возник в Англии в 1750 годах.

Синий цвет британской консервативной партии.

В христианстве синий символизирует искренность, благоразумие и набожность.

**Черный** - символ ночи, смерти, раскаяния, греха, тишины и пустоты. Поскольку черный поглощает все другие цвета, он так же выражает отрицание и отчаяние, является противостоянием белому, и обозначает негативное начало. В христианской традиции черный символизирует горе, оплакивание и скорбь.

Обычай надевать черное в знак скорби и на похоронах произошел из предрассудка. Люди полагали, что при этом дух умершего не может их узнать и потому причинить им вреда. Вуаль на лице была призвана смутить демонов и не позволить им утащить в ад еще одну душу.

Обычай надевать черную повязку на левый рукав в знак скорби восходит к рыцарским временам, когда дама сердца надевала повязку на руку рыцаря в знак того, что он служит ей. Позднее повязка стала знаком верности по ушедшей супруге.

В Японии черный - цвет радости.

В британском суде квадраты черной материи судья разрывал при произнесении смертного приговора.

"Черная смерть" - название эпидемии бубонной чумы, уничтожившей в 1348 году примерно 25 000 000 человек только в Европе.

Как цвета создают настроения, так они сами также приспособляются к настроениям и обстоятельствам. Живые, бойкие нации, например французы, любят усиленные цвета, особенно активной стороны; умеренные, англичане и немцы, любят соломенно - и красно-желтый цвет, с которым они носят темно-синий. Нации, стремящиеся показать свое достоинство, как итальянцы и испанцы, носят плащи красного цвета с уклоном в пассивную сторону.

По характеру цвета одежды судят о характере человека. Так, можно наблюдать отношение отдельных цветов и их сочетаний к цвету лица, возрасту и положению.

Древняя символика красок и их интерпретация в различных культурах находит свое подтверждение в современных теориях взаимосвязи цвета и эмоционально-волевых состояний не только отдельного человека, но и целых общностей. Соответствие цвета и доминирующего психологического состояния изучали М. Люшер, И. Гете и другие психологи.

Сегодня символика цветов широко используется в бизнес-рекламе. Психологи установили, что синий, золотой, белый, черный, красный — цвета, которые можно использовать для отождествления товара с элитным сегментом, поскольку это — «дорогие» цвета, испокон веков отождествляющиеся с элитой общества. И действительно, в товарах верхнего ценового диапазона очень распространено сочетание синего или черного с золотым. Черный цвет позволяет эффектно выделить логотип (выполненный,

например, золотом) или изображение самого продукта. Это делается для того, чтобы сконцентрировать внимание потребителя не на упаковке, а на самом продукте, показать его значимость и престижность. Например, этот прием используют многие производители дорогих спиртных напитков, в частности — виски Johnny Walker и Black Label, коньяк Comus или Martell. Таким образом выделяется название товара и подчеркивается, что перед вами — элитный напиток. Этот же подход практикуется при создании дорогих духов и одеколонов для мужчин.

В настоящее время учеными делаются активные попытки использовать влияние цвета на психофизиологию человека в коммерческих и бытовых целях. При этом, как уже отмечалось, каждый человек воспринимает цвет по-своему. Поэтому декораторы и дизайнеры, конструируя интерьер помещений, всегда должны учитывать социально-демографические особенности — пол, возраст, профессию и т.д. Однако имеются и некоторые общие характеристики воздействия цветов на человека. Преобладание какого-либо цвета (или сочетания цветов) в оформлении помещения создает определенную эмоционально-деловую среду. Немногие бизнесмены знают, что цветовая гамма интерьера воздействует на подсознание человека. Причем не только на работоспособность сотрудников, но и на результаты деловых переговоров.

### Символика звука

Всю массу звуков возможно подразделить на три принципиально отличных друг от друга типа: изначальный Звук, природные шумы и звук порожденный человеком. Первый из них не может быть воспринят непосредственно и во всей своей полноте, но лишь через посредство своих проявлений в звуковой картине мира и человеческом творчестве.

Многие традиционные учения полагают звук первым элементом в процессе материального проявления, положившим начало всем другим созданным вещам и явлениям мира, начиная со света (или воздуха и огня). Примером тому может служить гимн из "Poimandres" Гермеса Трисмегиста: Священный звук (или Слово, Логос - в мистической традиции) имеет созидательную силу и служит символом божественной власти. Для индоевропейца же в нем заключался универсальный вселенский закон (рита, рота, арета), пронизывающий все стороны бытия. Вероятно, отголосок этого Первородный Гул слышится в трубном звуке (гласе) индуизма, иудаизма и христианства, где он служит выражение божественной мощи или гнева. А может быть он слышен в звуке "А" исполненном большой мистической силы и магического действия.

Раскаты грома - во множестве культур воспринимался как мощные звуки, порожденные небесными жителями, богами. В силу мощи этих проявлений бог грома, молнии и погоды часто выступал и верховным властелином неба (Зевс или Перун). Гроза воспринималась как голос космической энергии, взаимодействие полярных сил Космоса. Завывание ветра, плеск воды, другие шумы, входящие в великую симфонию Природы, воспринимались как голос, членораздельная речь живого и одушевленного Мира.

Изначальная сакральность звука объясняет то значение, которое имеет в культовой практике мантровая работа или молитва. Многократное повторение священных текстов - это своего рода причащение к Космосу, непосредственное включение в ритм, вибрацию Вселенной, позволяющее говорящему вбирать духовную энергию.

Тесная связь речи и письма служит причиной взаимопроникновения символики букв и звуков. Будучи порождением и отображением космогенезиса письменные системы воспринимались и строились как сакральные перечни наиболее важных составляющих мира. Устанавливались соотношения букв и звуков со знаками Зодиака, числами, периодами обращения Солнца и Луны. Такие, буквенные по преимуществу, соответствия играют значительную роль в гностицизме и культе Митры. Система пифагорейцев, напротив, построена на звуковых, а не буквенных аналогиях. Один из ранних отцов церкви, Ипполит, цитирует замечание, приписываемое пифагорейцу Марку: Семь небесных сфер произносят в отдельности семь гласных и все вместе эти гласные образуют единый хвалебный гимн Богу, звук которого, опускаясь ниже, становится творцом...

В 1911 году Сент-Ив д'Альвейдр в своей "Археометрии" предпринял попытку широкого изучения и обобщения буквенного символизма, хотя его заключения достаточно спорны. Вот, например, его высказывание о букве М: - она соответствует природному первоначалу, которое, в свою очередь, дает начало всем временным формам существования. Ее число - сорок. Ее цвет - цвет морской волны; ее знак - Скорпион: ее планета - Марс; ее музыкальная нота - ре.

В противовес многим природным звукам, воспринимаемым как проявления стихийности и хаоса, музыка всегда служила символом мистического космического порядка и обычно связывалась с происхождением самой жизни. Примитивная музыка, основанная на ритме и имитации звуков животных

и природы, была не столько отражением Космоса, сколько попыткой установить контакт с миром духов, одной из важных составляющих магического воздействия на мир. За музыкой признавалось влияние на живые существа и неживую материю: так неусыпный Аргус спит под звуки дудочки Меркурия, Орфей умиряет животных, а лира аполлона помогает возводит стены Трои. Появление более сложных инструментов и гармоничных сочетаний сделало символом космического порядка, а в Китае и Древней Греции связало с символикой чисел и планетами (вспомните выражение «музыка сфер»).

Символизм звуков в музыке вряд ли может быть исчерпывающе описан, будучи крайне зависим от индивидуального восприятия. Наиболее полной работой, где была предпринята попытка такого анализа музыкального символизма, можно признать "Музыкальное начало символов" Шнайдера. По его мнению границы музыкальной символики столь широки, что, пожалуй, все символические значения в своей основе являются музыкальными или, по крайней мере, имеют дело со звуками. В целом, высокие и пронзительные звуки соотносятся с женским принципом, а низкие по тону — с мужским.

Ряд явлений и объектов приобретает дополнительное значение и символическую значимость в связи со своей способностью звучать. Таковы, например, Звучащие камни к которым могут быть отнесены и Колоссы Мемнона, и установленный Гераклом на могиле Калаида и Зета камень, издающий долгие печальные звуки при северном ветре. Но более известны, пожалуй, камни, которые играли важную роль в древних обрядах коронации. Считалось, например, что такие камни издавали громкие звуки, если их касался истинный король (Древняя Ирландия). В трактат по магии Псевдо-Плутарха "О реках" встречается описание другого, наделенного голосом минерала: в Пактоле находят камень, называемый аргюдофюлакс, сходный с серебром. Его трудно увидеть, ибо он смешан с зернами золота, которые река катит в песке. У этого камня особое свойство. Богатые лидийцы, которые одни только в состоянии его купить, помещают его на порог помещения, где хранятся их богатства, и сохраняют таким образом свое золото, ибо как только приближаются воры, тот камень издает звук трубы.

Всю массу звуков возможно подразделить на три принципиально отличных друг от друга типа: изначальный Звук, природные шумы и звук порожденный человеком. Первый из них не может быть воспринят непосредственно и во всей своей полноте, но лишь через посредство своих проявлений в звуковой картине мира и человеческом творчестве.

Многие традиционные учения полагают звук первым элементом в процессе материального проявления, положившим начало всем другим созданным вещам и явлениям мира, начиная со света (или воздуха и огня). Примером тому может служить гимн из "Poimandres" Гермеса Трисмегиста:

Священный звук (или Слово, Логос - в мистической традиции) имеет созидательную силу и служит символом божественной власти. Для индоевропейца же в нем заключался универсальный вселенский закон (рита, рота, арета), пронизывающий все стороны бытия. Вероятно отголосок этого Первородный Гул слышится в трубном звуке (гласе) индуизма, иудаизма и христианства, где он служит выражение божественной мощи или гнева. А может быть он слышен в звуке "А" исполненном большой мистической силы и магического действия.

Раскаты грома - во множестве культур воспринимался как мощные звуки, порожденные небесными жителями, богами. В силу мощи этих проявлений бог грома, молнии и погоды часто выступал и верховным властелином неба (Зевс или Перун). Гроза воспринималась как голос космической энергии, взаимодействие полярных сил Космоса. Завывание ветра, плеск воды, другие шумы, входящие в великую симфонию Природы, воспринимались как голос, членораздельная речь живого и одушевленного Мира.

Изначальная сакральность звука объясняет то значение, которое имеет в культовой практике мантровая работа или молитва. Многократное повторение священных текстов - это своего рода причащение к Космосу, непосредственное включение в ритм, вибрацию Вселенной, позволяющее говорящему вбирать духовную энергию.

Тесная связь речи и письма служит причиной взаимопроникновения символики букв и звуков. Будучи порождением и отображением космогенезиса письменные системы воспринимались и строились как сакральные перечни наиболее важных составляющих мира. Устанавливались соотношения букв и звуков со знаками Зодиака, числами, периодами обращения Солнца и Луны. Такие, буквенные по-преимуществу, соответствия играют значительную роль в гностицизме и культе Митры. Система пифагорейцев, напротив, построена на звуковых, а не буквенных аналогиях. Один из ранних отцов церкви, Ипполит, цитирует замечание, приписываемое пифагорейцу Марку:



Семь небесных сфер произносят в отдельности семь гласных и все вместе эти гласные образуют единый хвалебный гимн Богу, звук которого, опускаясь ниже, становится творцом...(9).

В 1911 году Сент-Ив д'Альвейдр в своей "Археометрии" предпринял попытку широкого изучения и обобщения буквенного символизма, хотя его заключения достаточно спорны. Вот, например, его высказывание о букве М:

Она соответствует природному первоначалу, которое, в свою очередь, дает начало всем временным формам существования. Ее число - сорок. Ее цвет - цвет морской волны; ее знак - Скорпион: ее планета - Марс; ее музыкальная нота - ре.

В противовес многим природным звукам, воспринимаемым как проявления стихийности и хаоса, музыка всегда служила символом мистического космического порядка и обычно связывалась с происхождением самой жизни. Прimitивная музыка, основанная на ритме и имитации звуков животных и природы, была не столько отражением Космоса, сколько попыткой установить контакт с миром духов, одной из важных составляющих магического воздействия на мир. За музыкой признавалось влияние на живые существа и неживую материю: так неусыпный Аргус спит под звуки дудочки Меркурия, Орфей умиряет животных, а лира аполлона помогает возводит стены Трои. Появление более сложных инструментов и гармоничных сочетаний сделало символом космического порядка, а в Китае и Древней Греции связало с символикой чисел и планетами (вспомните выражение «музыка сфер»).

Символизм звуков в музыке вряд ли может быть исчерпывающе описан, будучи крайне зависим от индивидуального восприятия. Наиболее полной работой, где была предпринята попытка такого анализа музыкального символизма, можно признать "Музыкальное начало анималистских символов" Шнайдера. По его мнению границы музыкальной символики столь широки, что, пожалуй, все символические значения в своей основе являются музыкальными или, по крайней мере, имеют дело со звуками. В целом, высокие и пронзительные звуки соотносятся с женским принципом, а низкие по тону — с мужским.

Ряд явлений и объектов приобретает дополнительное значение и символическую значимость в связи со своей способностью звучать. Таковы, например, Звучащие камни к которым могут быть отнесены и Колоссы Мемнона, и установленный Гераклом на могиле Калаида и Зета камень, издающий долгие печальные звуки при северном ветре. Но более известны, пожалуй, камни, которые играли важную роль в древних обрядах коронации. Считалось, например, что такие камни издавали громкие звуки, если их касался истинный король (Древняя Ирландия). В трактат по магии Псевдо-Плутарха "О реках" встречается описание другого, наделенного голосом минерала: в Пактоле находят камень, называемый аргюдофюлаксом, сходный с серебром. Его трудно увидеть, ибо он смешан с зернами золота, которые река катит в песок. У этого камня особое свойство. Богатые лидийцы, которые одни только в состоянии его купить, помещают его на порог помещения, где хранятся их богатства, и сохраняют таким образом свое золото, ибо как только приближаются воры, тот камень издает звук трубы.

**ПАЛЕОАЗИЯ** В шаманизме ритм, служащий костяком мелодии, соотносится с костяком человеческого тела, что делает и барабан (как и скелет) символом силы и жизненности тела, естества природы. Барабан трансформирует сакральную энергию шамана в ритм и звук.

**АНТИЧНОСТЬ** Доэллинские богини-матери изображались с лирами в руках, имеющими то же значение, что и флейта Кришны.

Для образного мира поздней античности характерно воззрение о том, что буквы, звуки и слова образуют элементы мироздания. Платон полагал, что музыкальные и математические законы сформированы космосом и что планеты, двигаясь и взаимодействуя друг с другом, создают божественную гармонию так же, как высота звуков меняется в зависимости от того, какие струны музыкального инструмента вибрируют. (Бозций. Музыка сфер.)

Гностики, утверждавшие, что владеют знанием тайн Вселенной, использовали гласные греческого алфавита в качестве священных слогов. Каждая из них ассоциировалась со сферой, планетой, определенным цветом (11) и одним из семи звуков греческой лиры (семиструнной кифары) которую

использовали в своих обрядах. Теми же гласными определялись семь направлений пространства (шесть лучей трехмерного креста, плюс центр). Соотнесение греческих и древнееврейских звуко-букв с числовыми величинами открыло двери космогоническим умозаключениям, которые составили ядро "умозрительного гносиса" в еврейском эзотерическом учении (каббала).

**ГРЕЦИЯ** Эол - бог ветров и всех музыкальных инструментов, издающих звуки с помощью движения воздуха.

**ЕГИПЕТ** У Хатор свой культовый инструмент — систр, связанный с папирусом. В честь богини срывали и встряхивали ритуальным движением пучок зонтиков папируса, извлекая из него шуршащий звук, прогоняющий силы тьмы.

Пта — бог города Мемфис (первоначально бог ремесла), занявший во времена пирамид место творца, своими созидательными органами имел сердце и язык. Могущество слова он создал мир. Лишь при каждом ударе сердца и при каждом звуке открывается творческая сила бога.

Уродливый Бес — духом защиты, отклоняющий зло, для чего он кроме "са" и ножа имел музыкальный инструмент, звук которого отпугивал злых духов.

В представлениях о Тоте подчеркивается связь между письменностью и звуками: Тот обладал магической возможностью передавать написанное адекватной ему устной речью. Главная же сила Тота - в синтезе с помощью письма того, что сказано: "Ра изрек, и Тот записал" - такова обычная формула, определяющая роль бога-писца.

**ТИБЕТ** Тибетцы часто используют мантру ОМ МАНИ ПАДМЕ ХУМ в магических целях как профилактическое средство: заклинание пишут на амулете и погружают его в воду; окрашенный им напиток затем выпивают.

**КИТАЙ** В Китае звуки (как и многое другое) были распределены (вплоть до полутонов) между началами «инь» и «ян». Таким образом, мелодия становилась символом единства противоположностей, считавшегося основой всего сущего и духовного.

Ветер Конг (нота до), звук которого напоминает мычание быка, предвещает счастливый год.

Ветер Чанг (ре), похожий на топот лошадей, свидетельствует о скорой войне.

Ветер Че (соль), звучащий, подобно стае птиц, предупреждает о засухе.

Ветер Ю (ля), звук которого идентичен грохоту промокшего барабана, предвещает наводнение.

А ветер Кио (ми), такой же шумный, что и толпа из тысячи человек, — плохой год.

Особое отношение сложилось к чистому и прекрасному звуку тонких пластинок из нефрита. При ударе он издает исключительно мелодичный звук, - отголосок невыразимой божественной музыки, выражение счастья, который поэты Китая называют голосом влюбленного. Писатель Хиу-Чин приписывает нефриту пять достоинств из которых мелодичный звук соответствует познанию наук. Для религиозных церемоний применялись тонкие нефритовые пластинки, которые подвешивались на золотых цепочках или шелковых шнурках.

**МЕЗОАМЕРИКА** Кетцалькоатль и Хуракан создали мир произнесением слова «Земля».

**АВСТРАЛИЯ** У племен юго-восточного побережья Австралии с божеством и/или культурным героем Дарамулуном связан звук гуделки, символизирующий его голос. Он воспринимается как дух, превращающий мальчиков в мужчин.

**ИНДУИЗМ** Звук флейты Кришны явился магической причиной рождения мира.

В индуизме и буддизме Слово как Дхарма - невыразимо. Звук означает нисхождение чистого Духа в материю, служит символом Эго, или высшего Манаса. Доктрина утверждает, что звук уже сам по себе есть вибрация Космоса (космической энергии) и созидательная сила присуща любому звуку. В учении мимансы существует также положение о бессмертии предвечное существующего звука. (Ср. представления о букве в позднеиудейской традиции).

Вся эта вселенная - лишь порождение звука.  
(Вакья-падия).

Первичный Звук, положивший начало чувственному миру — священное звуко- и буквосочетание АУМ или мантра мантр. Три его фонетических элемента (АА-УУ-ММ) символизируют триаду

индуистского пантеона — Брахму, Вишну и Шиву или представляемые ими принципы созидания, поддержки и разрушения. От идеи сотворения мира от Изначального Звука происходят и некоторые атрибуты этих богов. Корова, женский аспект Брахмы, известна также как "поющая Корова", что идет от идеи сотворения звука в мире. Вишну несет раковину моллюска, символ океана, а также первого жизненного дыхания и дыхания Вишну, от которого вибрирует вселенная. Шивы несет барабан, соотносимый со звуком творения и ритмом космического танца Натараджи.

Представление о том, что вибрация священного первородного звука сделала задуманный мир явным, встречается во многих традициях.

**БУДДИЗМ.** По одной из версий имя бодхисатвы Авалокитешвары (санскр. Avalokitesvara), восходит к форме "avalokitasvara" — "наблюдающий за звуками", поскольку именно такая форма встречается в древних рукописях Центральной Азии. В ранних китайские переводах буддийских сутр Авалокитешвара имеет название Гуань-инь — "наблюдающий за звуками" или Гуань-ши-инь — "наблюдающий за звуками мира".

**СИНТОИЗМ** Звук гонга призывает на верующих к молитве.

**БИБЛИЯ** В книге Бытие говорится, что мир был создан Словом Божьим.

В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог.

[Иоанн 1:1]

Трубные крики Давида, пляшущего перед скинией.

И проведи для народа черту со всех сторон и скажи: берегитесь восходить на гору и прикасаться к подошве ее; во время протяжного трубного звука, [когда облако отойдет от горы,] могут они взойти на гору.

[Исх 19:12-13]

**ИУДАИЗМ** Священник должен был носить золотые колокольчики по краю одежды, дабы слышен был от него звук, когда он будет входить во святилище пред лице Господне и когда будет выходить, чтобы ему не умереть [Исх 28:34-35].

С трубного звука (от которого он и получил название) начинался юбилейный год, возвещая рабам освобождение. Древнееврейский шофара звучал также при переходе евреев через пустыню, при приближении врагов, и при божественном откровении на горе Синай. Он однажды оповестит о воссоединении пропавших и согрешивших.

Буква, согласно позднеиудейской традиции, сакральна сама по себе и бессмертна (как звук по учению мимансы): можно сжечь свиток, но буквы неуничтожимы.

**ХРИСТИАНСТВО** В изображениях Страшного суда ангелы, трубя в тромбоны, возвещают о конце света. В интерпретациях художников конца эпохи Возрождения показывается, как от звуков труб ангелов разверзаются могилы и оттуда восстают мертвецы. Михаил, Архангел Судного Дня, трубит в трубу, возвещающую о Страшном Суде.

Спаситель - это воплощенное Слово (Logos), Альфа и Омега.

Возглас "Аминь", "Amen" - (евр. — "правдиво", "истинно"); играет в христианстве роль схожую с мантрой Ом - воплощение в звуке божественного духа, призываемого на помощь молящимся.

Чудо ксеноглоссии [Деяния 2:3-4]. Глоссололия — "экстатическое бормотание, представляющее собой бессмысленный набор звуков", "лепечущие уста" [Исайя 28:11].

### Символика чисел

Математика, как учат нас в школе, появилась из насущных потребностей людей: надо было как-то считать членов племени, добычу, домашний скот (так появилась арифметика), а потом — измерять участки земли (отсюда пошла геометрия). И кажется, что это естественно — считать мамонтов поштучно или измерять площадь квадратиками. И никакой загадки здесь нет.

Математика — наука о несуществующем, точнее, о невидимом. Ведь нет такой вещи, которая называется «число»: его нельзя потрогать, увидеть... Это лишь идеальная сущность, абстракция, нечто объединяющее многие разрозненные восприятия окружающего нас мира. Это же относится и к геометрическим фигурам, хотя и в меньшей степени, потому что точку или отрезок прямой можно если не

нарисовать, то хотя бы представить как зримый образ. Реальная точка на бумаге, в отличие от математической, имеет хотя и достаточно малый, но все же ненулевой размер, так что нарисовать математическую точку действительно нельзя.

В этом смысле математика — наука о мире идей, а не о мире вещей. Из-за этого многие даже отказывают ей в праве называться наукой, считая, что она лишь специальный язык, всеобщий язык, на котором все-таки можно изъясняться и объяснять, как устроен мир. Как может математика — наука об идеальном — все-таки описывать мир существующих вещей? Этот вопрос мучил еще многих мудрецов античности и продолжает волновать умы современных ученых.

Пифагор, например, считал, что миром правят числа. Вот уж точно удивительно: почему числа, а не боги, не законы природы, не цари, президенты, парламенты? Одно из наиболее известных математических правил нашего мира известно как теорема Пифагора: в любом прямоугольном треугольнике сумма квадратов катетов равна квадрату гипотенузы. Он нашел правило, принцип. Закон природы или Бога. Он научился размышлять подобно Богу, и эти размышления оказались математическими, идеальными. А наш мир — «только тени от незримого очами».

Но не одни лишь арифметические и геометрические правила виделись мудрецами античности как основа мира. Числа «один», «два», «три» символизировали великие принципы Единства, Двойственности, Троичности.

Единство — единое начало, источник всего сущего, великая изначальная сила, рождающая Вселенную. Эти представления характерны как для мифологического, так и для современного способа восприятия мира. С Единством связан и древнегреческий Хаос, и Парабрахман индийских Вед, и Дао китайской философии. В современных научных космогонических теориях единое начало нашло свое отражение в теории Большого взрыва, «единую силу» ищут сейчас физики в теории, объединяющей четыре известных типа взаимодействий: сильное, электромагнитное, слабое и гравитационное. В мифологии Единое скрыто, не проявлено, недоступно для нашего понимания. В науке причина также скрыта: физика не в силах объяснить, почему произошел Большой взрыв, почему именно так проявляются те или иные фундаментальные взаимодействия, зато достаточно точно описывает, как они проявляются.

Двойственность возникает, как только мир начинает проявляться «из ничего». Возникает противоположность «проявленное — непроявленное». Более развитый мир мы также воспринимаем через противоположности: в нем существуют добро и зло, свет и тьма, тепло и холод, идеальное и материальное...

Однако мир разорвется в противоречиях и не сможет существовать, если эти противоположности не окажутся соединенными, связанными между собой, чем-то уравновешенными. Это Третье, уравновешивающее противоположности путем гармоничной связи, выражается принципом Троичности и символически связано с числом «три». Троиединство Бога прослеживается в триадах египетской религии, в индуизме (Тримурти), в христианстве. О необходимости третьего элемента для разрешения двоичного противостояния противоположностей говорит профессор Р. Баранцев: «Внимательно изучая семантические свойства системных триад, сложившихся в самых разных культурных традициях, можно увидеть следующую закономерность: в одном из элементов любой триады доминирует аналитическое начало, в другом — качественное, в третьем — субстанциальное. Источник этой закономерности кроется, вероятно, в триединой природе человека, в его способности мыслить одновременно и понятиями, и образами, и символами». Элементы, из которых состоит системная триада, Баранцев называет интуицию, эмоцию и рацию. Противоположности эмоциональности и рациональности могут уравновеситься интуитивностью, как, например, философия или религия может дополнить и тем самым уравновесить противоположности науки и искусства. Примером системной триады является и сама математика: она состоит из аксиом, определений и теорем. Здесь определения имеют эмоциональную окраску, так как выражают вкусы и предпочтения исследователя, теоремы связаны с логически выверенными доказательствами и являют рациональную составляющую, а аксиомы есть истины, постигаемые интуитивным путем.

Таким образом, с числами «один», «два», «три» связаны динамические принципы, определяющие пути и способы становления Космоса как упорядоченного мира (космос в переводе с греческого «порядок», «организованный мир») из Хаоса как первопричины.

Космос этот строится в мире пространства и времени, с которым символически связано число «четыре». В пространстве в разных традициях выделяются четыре направления (восток — запад и север — юг), а во временных циклах четыре символических этапа: «утро», «день», «вечер» и «ночь».

Первые четыре числа пифагорейцы называли Тетраксисом. Он символизировал все самые сокровенные тайны мира и считался священным: именем Тетраксиса клялись, и эта клятва была нерушима. Немалую роль играло и то, что из этих чисел путем сложения можно получить и все

оставшиеся числа первой десятки:  $10 = 1 + 2 + 3 + 4$ . А число «десять» служило символом завершённого этапа, после которого следовало рождение новой формы Космоса, подчиняющееся тем же принципам Единства, Двойственности и так далее.

Во все времена считалось, что идеальное расположено на небе, именно оно демонстрирует непреложный порядок чередования дня и ночи, движения небесных созвездий и других светил. По свидетельству Пифагора, идеальные гармонические пропорции, основанные на законах Тетраксиса, то есть на отношениях 1:2, 2:3 и 3:4, присущи как звучащей струне, так и строению Космоса. Считалось, что между землей и небом натянуты невидимые струны, и планеты в своем движении заставляют их звучать, образуя небесную музыку сфер. Однако эта музыка недоступна физическому уху, но лишь «уху внутреннему», «уху души».

Представление о том, что мир живет по законам математики, характерно и для Средневековья. В это время широкое распространение получило сочинение Клавдия Птолемея «Великое математическое построение по астрономии в 13 книгах», созданное во II веке, более известное под своим арабским названием «Альмагест». В нем утверждалось, что небосвод имеет идеальную форму — форму сферы, форма Земли также идеальна, это шар, помещенный в центр мира; с помощью набора идеальных круговых движений объясняется видимое движение планет. Форма, выбранная для описания законов неба, умоглядная, она предложена из соображений красоты и симметрии, а не получена экспериментально.

Издавна считалось, что математика — язык, который в наилучшей степени может помочь нам понять законы прекрасного. Источником красоты является гармония, упорядочивающая все части, вообще говоря различные по природе, согласно совершенным соотношениям. Человек может стать счастливым, стремясь к красоте, которую он чувствует душой.

Математику пытались использовать не только для описания основных принципов развития мира и человека, но и для познания Бога. Так, Николай Кузанский, исходя из того, что божественное присутствует везде, дал начало исследованиям по интегральному и дифференциальному исчислениям, пытаясь из бесконечно малых дифференциалов сложить единый интеграл. Формально эта схема была воплощена в трудах Ньютона и Лейбница.

Широко известно высказывание Лейбница «Cum Deus calculat, fit mundus», что значит: «Как Бог вычисляет, так мир делает». Вслед за философами Средневековья, такими, например, как Фома Аквинский, Лейбниц считал, что Бог не может действовать вопреки законам логики, но он может повелеть все, что логически возможно, и это предоставляет ему величайшую широту выбора.

Ученые, благодаря трудам которых произошли колоссальные сдвиги в естествознании XX века, также отдавали должное математическому устройству мира. Анри Пуанкаре всеобщий характер математических законов выразил во фразе: «Математика — это искусство называть разные вещи одним и тем же именем». Арнольд Зоммерфельд, один из творцов квантовой механики и современной математической физики, утверждал: «Платоновское выражение, что Бог является геометром, сегодня кажется более истинным, чем когда-либо. Мы все яснее видим, что наиболее общая математическая формулировка одновременно является и физически наиболее плодотворной». Схожим образом рассуждал и Поль Дирак: «Ситуацию, вероятно, можно было бы описать, сказав, что Бог является математиком очень высокого ранга и что он при построении Вселенной использовал математику высшего уровня». О необыкновенной силе и красоте математики размышлял Юджин Вигнер: «Математический язык удивительно хорошо приспособлен для формулировки физических законов, это чудесный дар, который мы не понимаем и которого не заслуживаем. Нам остается лишь благодарить за него судьбу и надеяться, что и в своих будущих исследованиях мы сможем по-прежнему пользоваться им».

Существует глубокая традиция, связывающая устройство мира и нашу способность его познания с математическими понятиями. Причина такой связи скрыта от нас, таинственна, часто она побуждает ученых прибегать при описании этого феномена к терминологии далекой от той, что характерна для научных текстов, а более свойственна текстам религиозным. Думается, что причина этого не в стремлении лидеров теоретического сообщества «освятить» эти принципы, «убедить в недоказуемом», а в искреннем удивлении перед тайной.

### Символика в литературе

В символе может быть выражена система соответствий между разными сторонами действительности (миром природы и жизнью человека, обществом и личностью, реальным и ирреальным, земным и небесным, внешним и внутренним).

Символ тесно связан по происхождению и принципам образного претворения действительности с

другими видами иносказаний. Но, в отличие, например, от образного параллелизма или сравнения (эти иносказательные образы, как правило, состоят из двух частей, то есть двучленны), образ-символ является одночленным. В символе, опять-таки в отличие от образного параллелизма и сравнения, тождество или сходство с другим предметом или явлением не является очевидным, не закреплено словесно или синтаксически.

В отличие от метафоры, образ-символ многозначен. Он допускает, что у читателя могут возникнуть самые разнообразные ассоциации. Кроме того, значение символа чаще всего не совпадает со значением слова-метафоры. Понимание и толкование символа всегда шире уподоблений или метафорических иносказаний, из которых он складывается.

Символический образ может возникнуть как результат использования самых разнообразных образных средств: метафор, образных параллелизмов, сравнений. В некоторых случаях образ-символ создается без использования каких-либо других видов иносказаний.

Образы-символы широко используются в литературных произведениях: в лирике, в эпосе и драматургии. Правильное толкование символов способствует глубокому и верному прочтению художественных текстов. Непонимание символической природы образов, напротив, может привести к грубым ошибкам в истолковании текста, к искажению авторского замысла. Символы всегда расширяют смысловую перспективу произведения, позволяют читателю на основе авторских «подсказок» выстроить цепь ассоциаций, связывающую различные явления жизни. Писатели используют символизацию (создание образов-символов) для того, чтобы разрушить иллюзию жизнеподобия, нередко возникающую у читателей, подчеркнуть многозначность, большую смысловую глубину создаваемых ими образов.

Символизация, создание символов на основе самых разнообразных ассоциаций — яркая черта романтической литературы. Однако и писатели-реалисты используют символы, создавая многозначные образы-обобщения, связанные с различными сторонами жизни людей.

Образ-символ вишневого сада — основа пьесы А.П.Чехова «Вишневый сад». Этот символ раскрывает представления персонажей и автора о жизни, о судьбе, о времени, становится образным «эхом» духовного мира героев. Кроме того, вишневый сад — философский символ, который подчеркивает связь времен, взаимопроникновение различных пластов жизни, судеб бывших и новых хозяев сада, молодого поколения, устремленного в будущее.

Можно выделить два основных типа символов. К первому типу можно отнести символы, имеющие опору в культурной традиции. Они — часть культуры, для их построения писатели используют язык культуры, в принципе понятный более или менее осведомленному читателю. Конечно, каждый такой символ приобретает индивидуальные смысловые оттенки, близкие писателю, важные для него в конкретном произведении.

Таковыми «культурно-историческими» символами являются образы-символы «моря», «корабля», «паруса», «дороги», «пути», «сада», «неба», «метели», «огня», «венца», «щита» и «меча», «розы», «креста», «соловья» и многие другие. Символами могут стать ранее созданные культурой образы, герои, сюжеты. Например, библейский образ пророка, образ сеятеля и притча о сеятеле из Евангелия, средневековые образы-символы Прекрасной Дамы и ее рыцаря, образ Одиссея и его скитания («одиссея»), образ Ариона — мифического певца, спасенного дельфином, и т. д. Это как бы готовые символические конструкции, которые писатели могли дополнять, переосмысливать, создавая на их основе новые вариации символических образов. В русской литературе особенно часто источником новых символов служила античная мифология, а также библейские образы и сюжеты.

Ко второму типу можно отнести символы, создававшиеся без опоры на культурную традицию. Такие символы возникали на основе смысловых отношений внутри одного литературного произведения или ряда произведений. Таковы символы вишневого сада в пьесе А.П.Чехова, барса в поэме М.Ю.Лермонтова «Мцыри», дуба «уединенного», «патриарха лесов», в стихотворениях А.С.Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Когда за городом, задумчив, я брожу...», бешено мчащейся «Руси-тройки» в поэме Н.В.Гоголя «Мертвые души».

Особенно часто индивидуальные символы создавались писателями-символистами, считавшими их не просто одним из видов иносказательных образов, а важнейшей категорией художественного мировоззрения.

Представления о символе у русских символистов конца XIX — начала XX в. не совпадают с традиционными. Для них символ был не только художественным образом, способным выразить обобщенные представления о мире и человеке. Символ для них — важнейший «инструмент» в их особом способе постижения реальности. Это средство познания-проникновения в мир мистических «сущностей» через мир простых и ясных, чувственно воспринимаемых «вещей». Символ рассматривался писателями-символистами в одном ряду с такими эстетическими категориями, как «прекрасное», «безобразное»,

«трагическое», «комическое». Но и широкое эстетическое восприятие символа казалось недостаточным. Многие символисты считали символ категорией «сверхэстетической», категорией мировоззрения, элементом мифологического восприятия мира.

### Символика в искусстве

Большинство понимает символ как просто пустой и условный знак любого предмета, так что этот знак может быть и одним, и другим, и третьим и вообще каким угодно. Можно ли стоять на такой точке зрения? Конечно, можно, но тогда те смысловые функции, которые мы нашли в символе, придется приписывать другим категориям. В этом смысле говорят, например, о том, что настоящий художественный образ должен быть реалистическим. Но тут оставляют без разъяснения то, как понимать художественность, а реализм понимают как отражение действительности. Все это, однако, совершенно не отвечает требованиям науки. Ведь художественность еще надо определить, потому что обывательское определение ее в качестве мышления в образах никак нельзя считать удовлетворительным. Ведь и наше самое обыкновенное мышление всегда пользуется образами.

Что же касается определения реализма как отражения действительности, то это определение и устарело и потеряло свой смысл. Ведь и всякий фотоаппарат тоже отражает действительность. Приходится художественный реализм противопоставлять фотографии, а это не так просто сделать. Главное же, тот реализм, который мы считаем подлинным, вовсе не есть только отражение действительности, но и воздействие на самое действительность, (263) то или иное переделывание ее. Но переделывание действительности при помощи художественного образа опять является только общей фразой и требует точной логической формулировки. Словом, понимая символ как пустой и условный знак и отбрасывая весь наш анализ символа, необходимо символические функции навязывать вообще художественному реализму. Но художественный реализм есть известная точка зрения на действительность, а именно понимание ее как непрерывно-революционной, когда художественный образ оказывается не просто образом действительности, но именно ее символом в нашем понимании этого слова. Художественный реализм невозможен без той или иной идейности, а это и есть художественная образность как символика.

Имеется много охотников трактовать символ как обязательно нечто мистическое. Можно ли это делать? Ни в коем случае нельзя этого делать, потому что существуют математические символы, в которых нет никакой мистики.

Можно ли отбросить понятие символа на том основании, что уже и всякий художественный образ символичен? Можно, но во избежание путаницы понятий придется *давать* новую и необычную характеристику художественного образа. Не обладая точным понятием символа, невозможно ни бороться против «искусства для искусства», ни тем более давать ему точное определение, хотя это «искусство для искусства» очень часто и возникает в обыкновенной и фактической истории искусства.

Современная и в подлинном смысле слова передовая теория искусства и литературы, во-первых, должна уметь точно проанализировать, в чем заключается художественность этих областей. Во-вторых, нам необходима не только художественность, но и художественность идейная. В-третьих, отнюдь не всякую идейно-художественную образность мы можем считать реалистической, в четвертых, для реализма в искусстве и литературе необходимо а) изображение жизни в ее последовательном становлении, в ее назревании, в ее процессуальности. Кроме того, реализм возможен только там, где б) становление жизни рисуется вместе с ее скачками при переходе от одного качества к другому. Для реализма необходимо также в) установление в каждом изображенном историческом явлении как предыдущих моментов, его обусловивших, так и будущих моментов, которые в нем заложены и которыми оно заряжено. Далее, для реализма необходимо также и установление той линии развития, без которой невозможен никакой исторический подход к действительности. В конце концов реализм для нас невозможен там, где нет чувства здоровой и прогрессивной линии жизненного развития и где г) нет веры в окончательное достижение идеала, в мир во всем мире. Поэтому отнюдь не всякая идейно-художественная конструкция является для нас реалистической, но только та, которая содержит в себе указанные нами сейчас четыре момента изображаемой действительности. Наконец, реалистическим искусством мы считаем не только такое, которое отображает жизнь, пусть хотя бы даже весьма идейно, пусть хотя бы весьма художественно и пусть хотя бы с изображением всех указанных четырех сторон действительности, необходимых для здоровых форм искусства и литературы. Подлинно реалистическое искусство и подлинно реалистическая литература вовсе не есть только отражение жизни и вовсе не есть ее, пусть хотя бы самое глубокое, изображение. Реалистическое искусство должно не только отражать действительность, но и, в-пятых, еще и переделывать ее, взывать к преодолению обветшавших сторон

действительности и к творческому созиданию новых и передовых порождений жизни — и личных, и общественных, и политических.

Теория искусства и литературы, повторяем, может пользоваться какими угодно терминами и как угодно их комбинировать. Но передовая теория возможна только там, где соблюдаются указанные у нас необходимые пять моментов, благодаря которым и возможен реализм в искусстве и литературе. Эти пять основных моментов здорового реализма мы и пытались выше обнять в учении о символе. Он с самого начала объявлен у нас и как функция самой действительности и как такая функция, которая способна вновь отобразиться на действительности, но уже в целях ее не хаотической и слепой трактовки, но в целях ее закономерного конструирования для разумного как эволюционного, так и революционного ее переделывания и преобразования.

Символ художественный (от греч.)- знак, опознавательная примета) - универсальная категория эстетики, лучше всего поддающаяся раскрытию через сопоставление со смежными категориями образа, с одной стороны, и знака - с другой. Беря слова расширительно, можно сказать, что символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа. Всякий символ есть образ (и всякий образ есть, хотя бы в некоторой мере, символ); но если категория образа предполагает предметное тождество самому себе, то категория символ делает акцент на другой стороне той же сути - на выхождении образа за собственные пределы, на присутствии некоего смысла, интимно слитого с образом, но ему не тождественного. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты), но и разведенные между собой и порождающие между собой напряжение, в котором и состоит сущность символа. Переходя в символ, образ становится «прозрачным»; смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан именно как смысловая глубина, смысловая перспектива, требующая нелегкого «вхождения» в себя.

Символ - это "отливка", "отпечаток" "внутренне-переживаемого опыта человечества". При этом художественная символика есть отпечаток личного творчества, а религиозная - "индивидуально-расового".

**Символизм** - первое литературно-художественное направление европейского модернизма, возникшее в конце XIX в. во Франции в связи с кризисом позитивистской художественной идеологии натурализма. Основы эстетики Символизма заложили Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме. Символизм был связан с современными ему идеалистическими философскими течениями, основу которых составляло представление о двух мирах - кажущемся мире повседневной реальности и трансцендентном мире истинных ценностей. В соответствии с этим символизм занимается поисками высшей реальности, находящейся за пределами чувственного восприятия. Здесь наиболее действенным орудием творчества оказывается поэтический символ, позволяющий прорваться сквозь пелену повседневности к трансцендентной красоте. Наиболее общая доктрина символизма заключалась в том, что искусство является интуитивным постижением мирового единства через обнаружение символических аналогий между земным и трансцендентным мирами.

Как художественное течение символизм публично заявил о себе во Франции, когда группа молодых поэтов, в 1886 сплотившаяся вокруг С.Малларме, осознала единство художественных устремлений. В группу вошли: Ж.Мореас, Р.Гиль, Анри де Реньо, С.Мерриль и др. В 1890-е годы к поэтам группы Малларме присоединились П.Валери, А.Жид, П.Клодель. Оформлению символизма в литературное направление немало способствовал П.Верлен, опубликовавший в газетах «Пари модерн» и «Ла нувель рив гош» свои символистские стихотворения и серию очерков Проклятые поэты, а так же Ж.К.Гюисманс, выступивший с романом «Наоборот». В 1886 Ж.Мореас поместил в «Фигаро» Манифест символизма, в котором сформулировал основные принципы направления, опираясь на суждения Ш.Бодлера, С.Малларме, П.Верлена, Ш.Анри. Спустя два года после публикации манифеста Ж.Мореаса А.Бергсон выпустил в свет свою первую книгу О непосредственных данных сознания, в которой была заявлена философия интуитивизма, в основных принципах перекликающаяся с мировоззрением символистов и дающая ему дополнительное обоснование.

Принципиальное отличие символа от художественного образа - его многозначность. Символ нельзя дешифровать усилиями рассудка: на последней глубине он темен и не доступен окончательному толкованию. На русской почве эта особенность символа была удачно определена Ф.Сологубом: «Символ - окно в бесконечность». Движение и игра смысловых оттенков создают неразгадываемость, тайну символа. Если образ выражает единичное явление, то символ таит в себе целый ряд значений - подчас противоположных, разнонаправленных. Поэт и теоретик символизма В.Иванов высказывал мысль о том,



что символ знаменует не одну, а разные сущности, А.Белый определял символ как «соединение разнородного вместе». Двуплановость символа восходит к романтическому представлению о двоемирии, взаимопроникновении двух планов бытия.

П.Верлен в известном стихотворении Поэтическое искусство определил приверженность музыкальности как основную приметку подлинного поэтического творчества: «Музыкальность - прежде всего». В представлении Верлена, поэзия, как и музыка, стремится к медиумическому, невербальному воспроизведению реальности. Так в 1870-е годы Верлен создал цикл стихотворений под названием Песни без слов. Подобно музыканту, поэт-символист устремляется навстречу стихийному потоку запредельного, энергии звучаний. Если поэзия Ш.Бодлера вдохновляла символистов глубокой тоской по гармонии в трагически раздвоенном мире, то поэзия Верлена поражала своей музыкальностью, трудноуловимыми переживаниями. Вслед за Верленом идея музыки использовалась многими символистами для обозначения творческой тайны.

В поэзии гениального юноши А.Рембо, впервые употребившего верлибр (свободный стих), воплощалась взятая символистами на вооружение идея отказа от «красноречия», нахождения точки скрещения между поэзией и прозой. Вторгаясь в любые, самые непоэтические сферы жизни, Рембо достигал эффекта «естественной сверхъестественности» в изображении реальности.

имволизм во Франции проявился и в живописи (Г.Моро, О.Роден, О.Редон, М.Дени, Пюви де Шаванн, Л.Леви-Дюрмер), музыке (Дебюсси, Равель), театре (Театр Поэт, Театр Микст, Пти театр дю Марионетт), но основной стихией символистского мышления всегда оставалась лирика. Именно французскими поэтами были сформулированы и воплощены основные заветы нового движения: овладение творческой тайной посредством музыки, глубокое соответствие различных ощущений, предельная цена творческого акта, установка на новый интуитивно-творческий способ познания действительности, на передачу неуловимых переживаний. Среди предтеч французского символизма осознавались все крупнейшие лирики от Данте и Ф.Вийона, до Э.По и Т.Готье.

Одной из самых влиятельных фигур европейского символизма был норвежский писатель и драматург Г.Ибсен. Его пьесы Пер Гюнт, Гедда Габлер, Кукольный дом, Дикая утка объединяли конкретное и абстрактное. «Символизм - это форма искусства, которая одновременно удовлетворяет и наше желание видеть воплощенную реальность, и подняться над ней, - определял Ибсен. - У реальности есть оборотная сторона, у фактов есть скрытый смысл: они являются материальным воплощением идей, идея представлена через факт. Реальность - это чувственный образ, символ невидимого мира». Ибсен разграничивал свое искусство и французский вариант символизма: его драмы строились на «идеализации материи, преображении реального», а не на поисках запредельного, потустороннего. Ибсен придавал конкретному образу, факту символическое звучание, поднимал его до уровня мистического знака.

В английской литературе символизм представлен фигурой О.Уайльда. Тяга к эпатажу буржуазной публики, любовь к парадоксу и афоризму, жизнетворческая концепция искусства («искусство не отражает жизнь, а творит ее»), гедонизм, частое использование фантастических, сказочных сюжетов, а позже и «неохристианство» (восприятие Христа как художника) позволяют отнести О.Уайльда к писателям символистской ориентации.

С символизмом связывают также творчество Р.М.Рильке, С.Георге, Э.Верхарна, Г.Д.Аннунцио, А.Стринберга и др.

Предпосылки возникновения символизма - в кризисе, поразившем Европу во второй половине 19 в. Переоценка ценностей недавнего прошлого выразилась в бунте против узкого материализма и натурализма, в большой свободе религиозно-философских исканий. Символизм явился одной из форм преодоления позитивизма и реакцией на «упадок веры». «Материя исчезла», «Бог умер» - два постулата, начертанные на скрижалях символизма. Система христианских ценностей, на которых покоилась европейская цивилизация, была расшатана, но и новый «Бог» - вера в разум, в науку - оказался ненадежен. Потеря ориентиров рождала ощущение отсутствия опор, ушедшей из-под ног почвы. Пьесы Г.Ибсена, М.Метерлинка, А.Стринберга, поэзия французских символистов создавали атмосферу зыбкости, переменчивости, относительности. Стиль модерн в архитектуре и живописи расплавлял привычные формы (творения испанского архитектора А.Гауди), словно в воздухе или тумане растворял очертания предметов (картины М.Дени, В.Борисова-Мусатова), тяготел к извивающейся, изогнутой линии.

В.Брюсов, основоположник символического движения в России, мечтал о создании всеобъемлющей художественной системы, «синтезе» всех направлений. Отсюда историзм и рационализм поэзии Брюсова, мечта о «Пантеоне, храме всех богов». Символ, в представлении Брюсова, - универсальная категория, позволяющая обобщать все, когда-либо существовавшие, истины, представления о мире. Сжатую программу символизма, «заветы» течения В.Брюсов давал в стихотворении Юному поэту:

Юноша бледный со взором горящим,  
Ныне даю тебе три завета:  
Первый прими: не живи настоящим,  
Только грядущее - область поэта.  
Помни второй: никому не сочувствуй,  
Сам же себя полюби беспредельно.  
Третий храни: поклоняйся искусству,  
Только ему, безраздельно, бесцельно.

В рамках символистской традиции с новой остротой было осмыслено творчество Толстого и Достоевского, Лермонтова (Д.Мережковский Л.Толстой и Достоевский, М.Ю.Лермонтов. Поэт сверхчеловечества), Пушкина (статья Вл.Соловьева Судьба Пушкина; Медный всадник В.Брюсова), Тургенева и Гончарова (Книги отражений И.Анненского), Н.Некрасова (Некрасов как поэт города В.Брюсова). Среди «младосимволистов» блестящим исследователем русской классики стал А.Белый (книга Поэтика Гоголя, многочисленные литературные реминисценции в романе Петербург).

Символизм - сложное и неоднозначное явление в художественной культуре рубежа 19-20 вв. В нём выразилось предчувствие и ожидание грандиозных социальных исторических перемен и одновременно - страх перед ними, острое неприятие буржуазного миропорядка («страшного мира») и мотивы декадентства, принятие революции и религиозно-мистические устремления. Влияние Символизм испытали разнообразные художественные течения 20 в. (экспрессионизм, сюрреализм, отчасти футуризм и др.). Его эстетическая доктрина осталась достоянием истории; но художественная практика крупных поэтов-символистов вошла живым наследием в искусство 20 в. Символизм положил начало модернистским течениям в культуре 20 в., стал обновляющим ферментом, давшим новое качество литературы, новые формы художественности.

### **Символика театра**

Искусство – это один из путей познания мира, причем, путь, по которому идут не те, кто уже нашел, а те, кто ищет. Это путь, отмеченный «зарубками» духовных достижений, путь творчества и сотворчества, и он неизбежно символичен. Если заглянуть вглубь истории, можно убедиться, что новая волна в искусстве всегда начиналась с поэтического слова, новой философской мысли, новых музыкальных ритмов, проникала вслед за тем в живопись и архитектуру, и лишь затем достижения всех видов искусства плодотворно смешивались в театре, вступая в информативно-смысловой диалог со зрителем. Таким образом, театр и сейчас оказывается своеобразной школой подготовки сознания передовых масс к восприятию нового качества информации, ведь театр во все времена посещает лишь определенная часть общества, нуждающаяся в опыте эстетического или иного переживания.

Если символизм на рубеже XIX–XX веков делал ставку на символистскую драму, то современное стремление театра к метафизике, максимально уходя от текста драматурга, требует формирования нового языка. Цель метафизического театра – создание спектакля-мифа, которым становится вторичная система отношений между означающим и означаемым, высвобождая смысловой потенциал символа. На пути создания спектакля-мифа режиссер проходит собственный путь познания, который реализуется в символизации: поэтапном процессе воплощения идеи (т.е. прообраза) в визуально-акустические формы сценического действия. В формировании символических связей участвуют два плана: план содержания (означаемое) и план выражения (означающее). Связь между ними может быть устойчивой или коррелятивной.

Устойчивая связь подразумевает сохранение рудимента естественной связи между означающим и означаемым, откладывающимся в памяти культур. Символ в этом случае можно назвать традиционным. Традиционная европейская корона, как символ власти, благодаря своей форме несет иную информативную нагрузку, чем традиционная древнеегипетская или китайская. Восприятие традиционного символа предполагает, что совокупность значений уже существует в сознании зрителя в силу сложившихся социально-культурных традиций и требует для своего выявления рационального использования аналогий и ассоциаций. Согласно Р.Барту, «смысл театрального произведения... обусловлен не суммой авторских намерений и «находок», но тем, что можно скорее назвать интеллектуальной системой означающих». Эти значения в большей мере касаются символики цвета, религиозных традиций, этнических и культурных особенностей, а также исторических, мифологических и сказочных (фольклорных) сюжетов общего порядка.

Коррелятивная связь предполагает, что объект символизации может обнаруживать символический смысл только в рамках спектакля в совокупности связей с другими элементами, подчиненными символической концепции. Такой объект символизации может быть назван условным символом, так как является субъективным символом

познания режиссера-философа.

Символ возникает в представлении зрителя в зависимости от характера физических смысловых действий, производимых актерами в связи с объектом (предметом или персонажем). Поэтому зритель воспринимает не сам объект, а перспективу значений, предложенных в процессе его символизации. Условный символ будит творческое начало в зрителе, обостряет внимание к происходящему и возбуж-

дает интерес к смыслу, спрятанному за гранью видимых форм.

Традиционный и условный аспекты демонстрируют полярность театрального символа, которая открывается несколькими гранями. Прежде всего, это способность символа объединять рациональное и мистическое значения в одной визуальной форме. Во-вторых, это процесс означивания символа и символизации знака. Акцентируя внимание зрителей на одном из множества возможных значений традиционного символа, режиссер превращает его в знак. Наоборот, нейтральный объект, определенным образом взаимодействуя с другими элементами спектакля, аккумулирует множество значений и трансформируется в символ. Эти свойства символа послужили причиной разногласия в его определении, балансирующем между знаком и образом.

Ю.Лотман истолковывает символ, как «знак, значением которого является некоторый знак другого ряда или другого языка».

Этому определению противостоит традиция истолкования символа как «некоторого знакового выражения высшей и абсолютно незнаковой сущности», тем самым, указывая на двойственную природу символа, где означаемое может быть выражено в двух планах одновременно, обнаруживая и рациональное и мистическое значение. «В первом случае символическое значение приобретает подчеркнуто рациональный характер и истолковывается как средство адекватного перевода плана выражения в план содержания. Во втором – содержание иррационально мерцает сквозь выражение и играет роль как бы моста из рационального мира в мир мистический» [5,211].

Однако остается неизученным, каким образом знаковая природа переходит в символическую.

Ведь в случае традиционного символа мы наблюдаем дуальную основу плана выражения, который может быть проявлен и как знак и как символ одновременно, когда знак в процессе символизации становится символом, а символ в процессе означивания превращается в знак. Но теория полярности театрального символа значительно расширяется, если предположить, что тот аспект символа, который заявлен как условный, имеет в театральной практике более непосредственное отношение к образу, чем традиционный аспект символа.

Символ является одновременно универсальным и специфическим средством выражения. Для восприятия традиционного символа зрителю достаточно быть образованным в рамках религии и культуры, к которой он принадлежит, но частое использование в театральной практике схожих объектов для достижения одних и тех же значений характеризуется как возникновение символов-стереотипов. Стереотипы нейтрализуют явление символа, и он становится знаком. Однако по инерции зритель, и даже театральный критик, продолжают называть такой объект символом, что противоречит сути символизации. Напротив, восприятие условного символа развивает абстрактное мышление зрителя в поиске всех возможных значений объекта, представленного в спектакле под разным углом зрения, повернутого разными гранями, отчего поиск смысла становится актом эстетического наслаждения.

Символы, которые создаются посредством театра, концентрируют в себе субъективное познание универсальных понятий, и сами объекты символизации служат инструментом познания. Процесс дешифровки смысла делает зрителя соучастником общего развивающего процесса и включает способность познания в первую очередь себя и своего восприятия мира. В идеале, условные символы создают предпосылку

для возникновения символического образа (метасимвола), который рождается в представлении зрителя и является мощной действующей силой, энергией, формирующей и обновляющей сознание.

### **Язык символа**

"Я считаю, - пишет Э.Фромм, - что язык символов - это такой иностранный язык, которым должен владеть каждый из нас. Умение понимать этот язык позволяет соприкоснуться с глубинным уровнем нашей собственной личности. Фактически это помогает нам проникнуть в специфически человеческий пласт духовной жизни, общий для всего человечества, как по содержанию, так и по форме"

Во время гонений христиане создали для себя особый символический язык. Найденные и описанные до сих пор символические изображения первых веков относятся отчасти к ереси (напр., гностицизму), но

главным образом - к древней христианской церкви. Уже Апокалипсис содержит в себе массу символов, изображающих отношения первобытной церкви к тогдашнему римскому государству, и наоборот. Язык символов древний метаязык культур, выражение внутренней красоты и смысла космического целого. Происхождение многих символов коренится в глубине тысячелетий, в архаичных культурах и древних цивилизациях, органичным элементом которых они являлись. Символы можно рассматривать как язык, выражающий размышления о мире и бытии человека в нем, дошедший до нас от времени, когда концептуальные понятия еще не были выработаны. Однако появление последних отнюдь не отменяет символ, не лишает его существование смысла, поскольку символы не идентичны концепциям, их роль и функция различны. Все происходящее на трех уровнях бытия — в Космосе, на Земле, в человеке — символы раскрывают как проявление единой жизни. Взаимозависимость символа и его проявлений в различных контекстах не следует понимать как монотонное повторение одного и того же значения: напротив, в каждом контексте символ раскрывает нечто новое. Благодаря установлению с помощью символики взаимозависимости между структурами человеческого и космического бытия человек не чувствовал себя одиноким во Вселенной: он был открыт миру, который ощущал близким себе. Для древнего сознания внешняя красота вещи была неотделима от внутренней, определявшей ее положением вещи в стройной системе мироздания. Подобно слову, символ несет в себе туго свернутое, как росток, мифологическое и философское содержание. Бесконечное множество вещей и явлений приводится к неким общим знаменателям — символам, которые, соединяясь друг с другом, образуют в различных культурах более или менее стройную картину мироздания: ее суть — в неразрывном взаимопереплетении божественного, природного и человеческого миров. В этих трех планах и могут трактоваться важнейшие символы, и прежде всего те, которые относятся к разумно устроенному пространству, противостоящему хаосу, библейской “тьме внешней” — город, храм, жилище. При посредстве символов устанавливаются аналогии между воссозданием космоса из хаоса и устройством отгороженного от мира дикой природы освоенного человеком культурного пространства: например, “срединной крепости” Мидгард скандинавской мифологии, противостоящей как миру внешнему, необжитому — Утгарду, так и миру небожителей — Асгарду. Такой же космогонической аналогией становится и восхождение самого человека от природного состояния к высшим ступеням сознания, высвобождение в человеке его истинной сущности из хаоса инстинктов и страстей. Это символизировалось в выражениях “дважды рожденный” на Востоке и “альма матер” — “благая мать”, “мать-кормилица” на Западе, в названии университета.

Любая вещь может быть наделена символическими значениями, которые варьируются от культуры к культуре и могут меняться с течением времени. Усложненные, “ученые” картины мира древних и средневековых художников и философов не противоречат народным представлениям, а скорее раскрывают их. Так или иначе, но издревле существовал универсальный язык для передачи космологического содержания, относящегося к миру и к человеку в мире — язык букв (*священный алфавит как система космособразующих принципов*), чисел и геометрических фигур, приводивших к общим знаменателям бесконечное разнообразие мифологических персонажей и в человеческом, и в зверином облике.

О сущности и смысле символического восприятия и описания действительности существует огромная литература, от древности до наших дней. Она восходит к именам не только мифического Тота — Гермеса Трисмегиста, но также Платона и Пифагора. На рубеже античности и средневековья с особым вниманием отнеслись к разработке концептуальных основ символики раннехристианские мыслители, переосмысливая древние символы в соответствии с христианским верованием.

Изучение древнего и средневекового искусства было бы весьма поверхностным без понимания его символической природы. Проявление чувства сакрального в искусстве и роль языка символов в его передаче вылилась в современном религиоведении в особое направление.

Огромную роль в сознании архаического человека играли символы, позволявшие мгновенно, интуитивно устанавливать связь между сакральным и профанным, между небесным “прототипом” и его земным аналогом.

### **Коллапс символа в знак, эмблему, метафору, ассоциацию**

“**Метафора** — фигура речи, где слово или выражение применяется к человеку, идее или предмету, к которым они не могут быть применены в своем буквальном смысле. Метафора — это скрытая аналогия, которая образно идентифицирует две вещи. Метафора — один из тропов, механизм, при помощи которого автор переворачивает или искажает значение слова”.

“**Метафора** — подмена одного предмета другим, или приравнивание двух вещей, относящихся к

разным мыслительным рядам”.

Древняя риторика приводит в качестве основного вида метафоры замену рода видом, целого частью или наоборот, и при этом заметно, насколько эта форма метафоры непосредственно происходит из духовной сущности мифа. Но одновременно обнаруживается, что в самом мифе речь идет о чем-то совершенно отличном и гораздо большем, чем простая «замена», чем риторико-языковая фигура; то, что кажется при нашей позднейшей рефлексии простым переносом, является для него подлинной и непосредственной идентичностью.

И в символе, и в метафоре идея вещи и образ вещи пронизывают друг друга, и в этом их безусловное сходство. Но в метафоре нет того загадочного предмета, на который ее идейная образность только указывала бы как на нечто ей постороннее”. “Когда поэты говорят о грустных ивах, о плакучих ивах, о задумчивых кипарисах, о стонущем море, о буйной буре ветров, о том, как прячется в саду малиновая слива, о том, как ландыш приветливо кивает головой, то никакая из этих метафор резким образом не разделяет образа вещи и какой-то еще самой вещи, для которой поэтические образы и связанные с нею идеи были бы пока еще символами. Впрочем, лермонтовская малиновая слива и ландыш, приветливо кивающий головой, уже не есть только метафора, но содержат некоторый символический момент, поскольку последняя строфа данного стихотворения говорит об исчезновении тревоги в душе поэта, о разглаживании морщин на его челе и т. д.

Можно понимать символ как обыкновенную метафору. Но тогда придется метафору нагрузить той смысловой нагрузкой, которую мы нашли в символе. Ведь метафора, в собственном смысле слова, есть перенос значения одного предмета на другой предмет, и эти два предмета, переносимый и воспринимающий новое значение, понимаются как единое целое. Метафора, в собственном смысле слова, ни на какой другой предмет не указывает, как только на самое себя; и метафора нравится нам сама по себе, доставляя художественное удовольствие независимо ни от каких других предметов. Конечно, можно представить себе всадника на коне среди бушующей стихии и считать, что это есть метафора Петра I. Но «Медный всадник» Пушкина вовсе не есть только метафора, и, чтобы проанализировать соответствующую поэму Пушкина, придется далеко выйти за пределы метафоры, придется кроме этой метафоры представить себе еще весьма длинный ряд разного рода образов, на которые этот памятник Петру I, по мысли Пушкина, указывает; этот памятник тут же перестанет быть просто метафорой Петра I. Другими словами, отбросив всякую символику и оставив только одно метафорическое объяснение художественного образа, придется эту метафору нагрузить совсем неметафорическим содержанием. Ведь когда поэты говорят, например, что «заря догорает», то это действительно есть некоторого рода метафора, потому что при заходе солнца никто и ничто не горит и, следовательно, не догорает. И, строго говоря, тут совершенно нет ничего символического.

**Символ и метафора.** - Путаница наличествует и здесь, хотя метафора, как тип знака, действительно очень близка к символу. Метафора в широком смысле определяется как вид тропа, образованного по принципу сходства. Что это значит? Слово "метафора" буквально означает "перенос". К ней прибегает, в частности, художник для усиления своей задачи, осуществляя как бы мгновенное смещение ракурсов видения вещи, "перенос" вещь из одного ракурса в другой, как правило, неожиданный, новый, порою даже кажущийся абсурдным.

Символическая природа метафоры несомненна. Можно сказать, что она - всегда символична, т.е. символ является уже не потенцией ее, но актуальностью. И, тем не менее следует, подчеркнуть: символ несводим и к метафоре. Во-первых, метафора есть лишь одна из форм его проявления, и во-вторых, метафора может иногда довлеть себе и ограничиваться внутритропным ей содержанием, что мешает ей *полностью* воплотить в себе символ, который - мы отмечали уже - никогда не равен себе, интернационален и заперделен.

**Символ** - универсальная эстетическая категория, раскрывающаяся через сопоставление со смежными категориями — *образа* художественного, с одной стороны, знака и *аллегии* — с другой. В широком смысле можно сказать, что Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и что он есть знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа. Предметный образ и глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немислимые один без другого (ибо смысл теряет вне образа свою явленность, а образ вне смысла рассыпается на свои компоненты).

“Принципиальное отличие символа от аллегии состоит в том, что смысл символа нельзя дешифровать простым усилием рассудка, он неотделим от структуры образа, не существует в качестве некоей рациональной формулы, которую можно «вложить» в образ и затем извлечь из него. Смысл символа объективно осуществляет себя не как наличность, но как **динамическая тенденция**; он не дан, а задан. Если мы скажем, что Беатриче у Данте есть символ чистой женственности, а Гора Чистилище есть символ духовного восхождения, то это будет справедливо; однако оставшиеся в итоге “чистая женственность” и

“духовное восхождение” — это снова символы, хотя и более интеллектуализированные, более похожие на понятия”.

Символ не имеет никакого условного, точно зафиксированного и конвенционального значения. И поэтому хотя всякая эмблема есть символ, но отнюдь не всякий символ есть эмблема”.

**Символ и знак.** - Эти два термина смешиваются довольно часто. Необыкновенная распространенность "знака" за последнее время нисколько, однако не способствовала сколько-нибудь внятному пониманию того, что это такое. Что касается символа, он не только путается с термином "знак", но и часто отождествляется с ним. Пример типичного "англо-американского" решения проблемы являет нам Британская "Философская энциклопедия", где символ отождествляется со "знаком", а в статье "знак" вместо строгого определения самого понятия знака дается четырнадцать примеров употребления соответствующего термина: 1. учащенный пульс есть *знак* повышенной температуры; 2. подобный шум *значит*, что имеется плохой контакт в электропроводке; 3. осколки посуды есть *знак* человеческих поселений; 4. если он начинает работать по ночам, это *значит*, что он устал от вас; 5.

это *диаграмма* двигателя внутреннего сгорания; 6. это *картина* тетушки Сюзанны; 7. в вашем сне паук есть *символ* вашей сестры; 8. слон *представляет* республиканскую партию; 9. этот свисток *означает*, что поезд должен тронуться; 10. поднимая руку, он *показывает*, что все прекрасно понял; 11. у этой бригады "45"-*сигнал* для последнего запуска; 12. "пинокль» - *название* игры; 13. "термометр" *обозначает* инструмент для измерения температуры; 14. "Винни" *прозвище* Уинстона Черчилля.

Оставляя анекдоты, заметим следующее. Бесспорно, как и символ, всякий знак является смысловым отражением вещи. Но далеко не всякий знак модельно порождает вещь. Для выяснения того, что понимается под модельным порождением, обратимся к А. Ф. Лосеву: "Символ вещи,- пишет он,- есть ее отражение, однако не пассивное, не мертвое, а такое, которое несет в себе силу и мощь самой же действительности, поскольку однажды полученное отражение перерабатывается в сознании, анализируется в мысли, очищается от всего случайного и несущественного и доходит до отражения уже не просто чувственной поверхности вещей, но их внутренней закономерности. В этом смысле и надо понимать, что символ вещи порождает вещь".

Возвращаясь к знаку, мы повторим: всякий знак является смысловым отражением чего-то, но не всякий знак модельно порождает что-то. Это значит: символ всегда есть знак в аспекте своей морфемы, но не всякий знак есть символ в смысле наличия метаморфемы, - хотя всякий знак *может* стать символом. Число 666, полученное в результате простейших арифметических действий, имеющих практическое значение, есть только знак; в известном контексте оно становится мощным символом. Отсюда вытекает, что символ, будучи *модальной* категорией, проявляется в знаке как таковом *гипотетически*. Символ есть потенция знака, могущая в нем актуализироваться; принципиально же символ несводим к знаку.

**Символ и аллегория.** - Термины эти исторически наиболее родственны; до Гёте, романтиков и Шеллинга они мало различались меж собой. Символ не есть аллегория, хотя и в этом случае обоим терминам присущ ряд общих характеристик. Аллегория-иносказание, выражающее идею через образ именно здесь, как нигде, проявляется истина старой латинской поговорки: "Когда двое говорят одно и то же, они никогда не говорят одно и то же". В аллегории связь между идеей и образом носит механический, рассудочно-намеренный и только иллюстративный характер. Взаимодействие их лишено динамики диалектического конфликта, в результате которого они могли бы породить некое качественно новое синтетическое единство. Так, например, ряд известных аллегорий: лиса выражает идею хитрости, заяц- трусости, тыква-глупости, весы- правосудия и т.д. подтверждает сказанное. Аллегии эти, во-первых, исключительно иллюстративны; ни лиса, ни заяц, ни тыква, ни весы не преследуют какой-либо иной цели. С другой стороны, связь их именно механична, провидена намерением, тенденцией, дидактикой, и не пресуществляется в синтез; тыква остается тыквой, а глупость-глупостью. Аллегория, будучи специфически-смысловым отражением объективно данного, остается только отражением без возможности выхода в сферу творческой активности. В этом и коренится отличие ее от символа, который, являясь также изображением идеи, Глубоко диалектичен и синтетичен. В символе идея не только отображается в образе, но и преобразуется в нем. Образ в символе "восходит" до идеи; в аллегории он остается подражающим идее.

### Символы в наше время

Символы обладают одним общим свойством: они указывают на то, что находится вне их самих. Красный цвет на перекрестке указывает на приказ остановить движение машин на определенное время. Красный цвет и остановка машин сущностно не связаны между собой, однако они объединены

условно до тех пор, пока это условие в силе. То же самое истинно и в отношении букв, цифр и даже слов. Они указывают на то, что находится вне их самих, - на звуки и смыслы. Этой особой функцией они наделяются условно внутри какой-либо страны; либо это может происходить и по международным условиям, как, например, в случае с математическими знаками. Иногда такие знаки называют символами; однако это неудачное название, потому что оно затрудняет различение знаков и символов. Решающее отличие состоит в том, что знаки не соучаствуют в той реальности, на которую указывают, а символы соучаствуют. Следовательно, знаки можно заменить, исходя из целесообразности или условия, в то время как символы заменить невозможно.

Из этого следует второе свойство символа: символ соучаствует в том, на что он указывает. Флаг соучаствует в могуществе и достоинстве страны, которую он представляет. Поэтому замена флага может произойти только в результате исторической катастрофы, которая изменит действительное положение страны, им символизируемой. Проявление неуважения по отношению к флагу ощущается как неуважение по отношению к величию группы, которая считает этот флаг своим. Такого рода неуважение оценивается как кощунство.

Третье свойство символа состоит в том, что он обнажает те уровни реальности, которые, как правило, скрыты от нас. Всякое искусство творит символы того уровня реальности, достичь который невозможно никаким другим путем, кроме символического. Картина и стихотворение открывают те элементы реальности, к которым невозможно приблизиться научным путем. В произведениях искусства мы встречаем такое измерение реальности, которое мы не можем обнаружить без этих произведений.

Четвертое свойство символа состоит в его способности не только обнажать те измерения и элементы реальности, которые иначе были бы недоступны нам, но и отпирать те измерения и элементы нашей души, которые соответствуют этим измерениям и элементам реальности. Какой-нибудь хороший спектакль не только дает нам новое видение картины человеческой жизни, но и обнажает скрытые глубины нашего собственного бытия. Именно поэтому мы оказываемся способны воспринять то, что этот спектакль открывает для нас в реальности. Внутри нас присутствуют измерения, подобно тому, как мелодии и ритмы присутствуют в музыке, но осознать эти измерения без помощи символов мы не способны.

Преднамеренно создать символы невозможно: таково пятое свойство символа. Они рождаются в индивидуальном и коллективном бессознательном и способны действовать, лишь, если их примет бессознательное измерение нашего бытия. Символы, исполняющие особую социальную функцию, как, например, политические и религиозные, творятся или, по крайней мере, принимаются коллективным бессознательным той группы, в которой они возникают.

Шестое и последнее свойство символа - следствие того, что символы невозможно изобрести. Подобно живым существам, они рождаются и умирают. Они рождаются, когда ситуация благоприятствует им, и они умирают, когда эта ситуация изменяется. Символ «короля» родился в особую историческую эпоху, и он умер в большинстве стран в наше время. Символы рождаются не потому, что люди желают этого, и они умирают не под воздействием научной или практической критики. Они умирают потому, что не способны более отвечать на вопросы группы, в которой они впервые были выражены.

Таковы основные свойства всякого символа. Настоящие символы создаются в различных сферах человеческого творчества.

Многое в истории постсоветских стран пересматривается во имя “истины” и “объективности”, резонно задаться вопросом о том, может ли историческое сочинение вообще быть объективным, а если да, то до какой степени. И следует признать, что историкам бывает очень непросто абстрагироваться от идеологии, или групповых, этнических, национальных интересов. Так было и тогда, когда историческая наука только еще формировалась, так происходит и в наше время. Вот почему историческим дисциплинам бывает трудно сохранить полную объективность, и это, в особенности, свойственно тем построениям, которые затрагивают насущные этнические интересы люди выстраивают и конструируют прошлое, во-первых, исходя из окружающей их социо-политической

действительности и связанных с ней интересами, а во-вторых, для того, чтобы, опираясь на это интерпретированное соответствующим образом прошлое, выдвигать проекты на будущее. Мало того, апелляция к отдаленному прошлому, самобытному историческому пути и тесно связанной с этим концепции национального характера позволяет действующим политикам и чиновникам отвести от себя обвинения в бессилии, неумении исправить современное положение дел и даже злоупотреблениях властью. Ведь легче сослаться на особенности “национального духа” и неумолимые “законы истории”, чем признаться в своих собственных промахах. Да и современным людям, привыкшим, благодаря школьному историческому образованию, мыслить в широких категориях, такое объяснение нередко кажется вполне естественным и удовлетворительным. В итоге научные по видимости произведения многих наших современников имеют зримые черты социальной конструкции и по ряду параметров весьма близки мифологии. Мифология, о которой идет речь, создается в наши дни на наших глазах. Это предоставляет исследователю уникальную возможность изучить процесс такого рода мифотворчества и его этнополитический контекст.

Миф, во-первых, играет инструментальную роль он обслуживает совершенно конкретную современную задачу, будь-то территориальные претензии, требования политической автономии или стремление противодействовать культурной нивелировке и сохранить свое культурное наследие. Ведь совершенно ясно, что, в глазах немалой части наших современников, апелляция к древней государственности, например, облегчает борьбу за повышение политического статуса. И напротив, тем, чьи предки таковой не обладали, вести эту борьбу оказывается неизмеримо труднее. Во-вторых, миф не признает различий и отвергает вероятность нескольких равнозначных гипотез; он основан на стереотипизации окружающей прошлой или нынешней действительности. Следовательно, в-третьих, миф сознательно упрощает действительность и прибегает к неправомерным (с научной точки зрения) обобщениям на основе единичных и зачастую весьма неоднозначных фактов. И понятно почему - именно в силу своей инструментальной роли. Ведь действующего политика, национального лидера мало устраивают рассуждения ученого о сложностях интерпретации более чем скупой, информации о древней истории, о том, что порой она дает право выдвинуть несколько несходных гипотез для освещения одной и той же исторической проблемы. Никакая политика не может строиться на столь шатком основании. Поэтому политику нужно четкое и однозначное решение, которым его и соблазняют заангажированные специалисты или подвизающиеся рядом с наукой дилетанты.

Подобно архаическому мифу, современная этноцентристская мифология призвана объяснять мир и определенным образом направлять действия своих приверженцев. В частности, миф создает почву для возникновения символов и ритуалов, которые в соответствующих социальных и политических обстоятельствах приобретают для людей огромное значение. Миф обращен в прошлое и в будущее, полностью или почти полностью игнорируя настоящее, которое кажется ему тусклым и лишенным внутреннего смысла. Апеллируя к прошлому, он фактически строит внеисторическую схему, представляющую народ вечной и неизменной целостностью. В особенности, постоянными объявляются черты “национального характера”, или “национального духа”, которые неизменно ставят данный народ выше всех других. Так как современная эпоха видится временем упадка и морального разложения, а героика и великие деяния связываются с отдаленным прошлым, то такой подход способствует расцвету иррационального, мистического восприятия истории, согласно которому героическое прошлое автоматически должно обеспечить народу славное будущее.

Нетрудно заметить, что в истории каждого народа есть ключевые моменты, с которыми он склонен, прежде всего, отождествлять себя и свою судьбу. Например, для португальцев непреходящее значение имеет эпоха Великих географических открытий, испанцы добавляют к ней реконкисту, греки несут в своем сердце образ античности и всегда помнят о походах Александра Македонского, монголы и тюрки с неменьшим энтузиазмом говорят об империи Чингиз-хана, аналогичным образом арабы чтут пророка Мухаммеда и гордятся арабскими завоеваниями в VIII-IX вв., венгры вечно будут благодарны своим предкам за обретение родины (в 1996 г. по всей Венгрии проходили торжества по случаю тысячелетней годовщины этого события), для грузин Золотой Век связан с царствованием царицы Тамары. История некоторых народов отягощена трагическими событиями, и тогда историческая версия делает акцент на два момента - расцвет данного народа и катастрофу, приведшую его в упадок. Так, армяне помнят не только об эпохе Тиграна Великого, но и об армянской резне 1915 г.; поляки равным образом выделяют период возникновения единого польского государства (XIV в.) и расчленение Польши в конце XVIII в. Ключевыми моментами своей истории евреи считают



строительство Первого храма (X в. до н.э.), разрушение Второго храма и уничтожение государства Израиль римлянами в I в. н. э., Холокост XX века.

Определенное отношение к рассматриваемой теме имеет процесс формирования новой национальной символики в ходе процесса суверенизации - выработка флага, герба, гимна, введение общенациональных ритуалов и праздников, создание списков героев и врагов нации. Ведь эта символика черпается из тех ресурсов, которые предоставляют не только традиционная этническая культура и этническая история, но и этноисторический миф. В ней отражается представление народа или, что правильнее, его элиты о его месте в мире и о тех ценностях, которые он разделяет и которыми руководствуется в своей жизнедеятельности. Скажем, в Лондоне бросаются в глаза многочисленные памятники героям в средневековых латах и в современных генеральских мундирах, напоминающие о великом имперском прошлом Великобритании. Сходную, по сути "монументальную пропаганду" можно встретить и в центральной части Вашингтона. Напротив, Женева изобилует совершенно другими памятниками, поставленными в честь ученых, поэтов, философов, религиозных деятелей. За этим скрываются разные жизненные установки и принципы былого имперского отношения к миру у англосаксов и акцент на непреходящую ценность духовности и культуры у швейцарцев.

Поэтому для современных народов так важны списки официально признанных героев и врагов, великих деятелей и тех, кого нация хотела бы вычеркнуть из своей памяти. Так, в последние годы в Казахстане всех остальных великих предков уверенно потеснил образ Чингисхана, а в Узбекистане столь же бесспорно лидирует Тамерлан, памятник которому торжественно возвели в 1994 г. в Ташкенте на месте снесенного памятника Карлу Марксу. Вместе с тем, выбор образов героев и недругов - это очень острые вопросы, которые сейчас с жаром дискутируются во всех новообразованных государствах на территории бывшего СССР. В Латвии, например, еще недавно бурно обсуждали, кому отдать предпочтение - красным или белым латышским стрелкам, в Киеве - кого называть патриотом - Мазепу или Богдана Хмельницкого. Дело доходит до борьбы за право включать в число своих предков наиболее знаменитых древних полководцев и завоевателей. Например, у многих народов, от украинцев до казахов и туркмен, наблюдается стремление национализировать вождя гуннов Аттилу.

Давние посягательства узбеков на великих ученых и поэтов персидской традиции (ибн-Сина, аль-Фараби, Рудаки, Беруни и др.) всегда вызывали негодование у таджиков. Башкиры и татары никак не могут поделить между собой целый ряд выдающихся просветителей и деятелей культуры XIX в. В свою очередь в последние годы русские с недоумением наблюдают как древнерусские князья-Рюриковичи и летописец Нестор превращаются на Украине в "украинцев" Можно представить себе, как армяне воспримут заявление чеченского автора о том, что знаменитый просветитель и создатель письменности Месроп Маштоц имел нахское, а не армянское происхождение.

Особым источником для изучения националистического видения прошлого служит иконография, представленная на бумажных деньгах, монетах, памятных медалях, марках, этикетках и т.д. Это блестяще продемонстрировал израильский историк Э.Сиван, привлечший внимание к тому, насколько большой популярностью в Египте, Сирии и Ираке пользуются изображения монументов доисламского и даже доарабского прошлого. Из этого он совершенно справедливо заключает, что речь идет о целенаправленной выработке идеологии коренизации, о стремлении доказать неотъемлемое право современного населения этих стран на их территорию, которое как бы легитимизируется установлением исторической преемственности, идущей от древнейших государств Древнего Мира. Совершенно иную эволюцию иконографических изображений можно проследить на бумажных купюрах Республики Беларусь первой половины 1990-х гг. Знаменитые "зайчики" символизировали открытость, мирные намерения и экологическую ориентацию нового демократического режима. Зато сменившие их изображения по-чиновничьи строгой городской архитектуры Минска знаменовали переход к авторитарному режиму. Портретные изображения киевских князей-Рюриковичей и воспроизведение их княжеского знака, "трезубца", на украинских деньгах выражают стремление Украины подчеркнуть древность своей государственности, связав ее напрямую с Киевской Русью.

В то же время изображение различных российских городов, причем в иерархическом порядке (на сотенных купюрах - Москвы, на пятидесятирублевках - Петербурга, и т.д.), на российских деньгах, во-первых, подчеркивает географическую ширь России, которая, как известно, всегда была для нее более значимой, чем историческая глубина, а во-вторых, воспроизводят, пусть и символическую, идею

иерархического построения власти в Российской Федерации. Этому вовсе не противоречит тот факт, что на пятисотрублевых купюрах изображен Архангельск. Ведь он представлен там памятником Петру I и российским флотом, что должно символизировать величие России и ее глобальные интересы.

Совсем другая идея заключена в современном гербе Казахстана, где на фоне синего неба изображены крылатые кони и шанырак - круговое навершие купола юрты с перекрещивающимися там тройными жердями. В этом, как ни в чем другом, выражается стремление казахов продемонстрировать свою неразрывную связь со степными кочевниками и их трехчленной жузовой социальной организацией. И хотя кочевой образ жизни уже давно ушел в прошлое, “ностальгия по номадизму” еще долго будет преследовать казахов, для которых кочевой образ жизни является важнейшим компонентом этнической идентичности и символом самобытной культуры и истории.

Современные казахские государственные символы сознательно дистанцируются от мусульманской символики и стремятся делать акцент на общечеловеческие ценности.

Если современные казахские государственные символы дистанцируются от мусульманской символики и стремятся делать акцент на общечеловеческие ценности, то герб и флаг Республики Туркменистан, напротив, включают мусульманский полумесяц и смотрящие на него пять звезд. Вместе с тем, и здесь ярко выражена “ностальгия по номадизму”, представленная изображениями традиционных ковров и скакуна-ахалтекинца. Правда, они дополнены изображениями хлопка и пшеницы, подчеркивающими местоположение Туркменистана на границе между кочевым и оседлым мирами. В туркменском флаге оттеняется, пусть и символическая, приверженность традиционной социальной организации - ведь пять звезд ассоциируются с пятью племенами.

Таким образом, государственная символика оказывается нагруженной глубоким смыслом и подчеркивает то, каким данному народу видится его место в мире и в каком образе он хотел бы предстать перед мировым сообществом.

Символика и ее переосмысление также могут стать почвой для конфликта будь-то межэтнический или конфессиональный. Вот характерный пример. Известно, что изображение христианского креста нередко включает в себя полумесяц, который находится в нижней части этого изображения. Недавно председатель Духовного управления мусульман Центрально-Европейского региона России муфтий Равиль Гайнутдин обратился с просьбой к Русской православной церкви видоизменить эту символику и не воздвигать такие кресты над строящимися церквями и монастырями. Он объяснил это тем, что для мусульман изображение полумесяца под крестом несет негативный смысл, представляющий ислам религией, поверженной в прах христианством. Однако здесь мы встречаемся с явной реинтерпретацией символа, порожденной современной действительностью. На самом же деле, как объясняет представитель православной церкви, изображение такого креста не имеет никакого отношения к борьбе христианства с исламом. То, что ныне воспринимается как полумесяц, изначально изображало якорь, служивший ранним христианам символом надежды, знаком защиты от бед и несчастий. Еще апостол Павел говорил о “якоре безопасности для души”. Иногда об этом прямо свидетельствовала греческая буква “ε” (“надежда”), которую наносили на поперечную перекладину. Такие изображения крестов встречались в катакомбах первых христиан, на древних афонских храмах. Такой крест можно видеть на Дмитровском соборе во Владимире, построенном в домонгольское время, когда о борьбе с исламом не было и речи.

Националистический миф может найти отражение и в искусстве мелкой пластики, как это случилось с творчеством Карла Гетца, известного изготовителя бронзовых медалей в Германии эпохи Первой мировой войны и Веймарской республики. Своими медалями Гетц как бы создавал новый националистический миф, восхвалявший Великую Германию во главе с Бисмарком и бичующий кайзера Вильгельма за предательство национальных интересов, вспоминая о былом величии германцев и обличающий беспомощность Веймарской республики, рисуя распятие Германии в Версале и призывающий к мести своим обидчикам.

В ряде случаев музеи участвуют в присвоении чужого прошлого, что нередко происходит в современном мире. Так, скажем, хотя начало готической архитектуре было положено во Франции, Германия ее национализировала до такой степени, что она стала считаться символом Германии.

Мы все давно осознали, что мы не винтики системы и не выхолощенная вереница цифр в чьей-то статистике, мы, в первую очередь, живые существа, мыслящие, любящие, испытывающие определенные эмоции и ощущения, мы не квадратные «ячейки общества», мы люди. Теперь, после этого осознания настало время изменять пространство вокруг себя, уничтожить старую квадратную форму и стремиться к кругу, к совершенству сферы. Вернадский не случайно назвал всё живое замечательным словом Биосфера, для него была очевидна форма проявления жизни – это круг. Разница между квадратной и круглой формой очень хорошо фиксируется у человека на подсознательном уровне, и мы почти каждый день используем эти символы, не подозревая об их противопоставленности. Например, все мы пользуемся приборами для воспроизведения видеоизображения: видеоплееры, магнитофоны, CD-плееры и др., и на пульте к таким приборам есть кнопки «стоп» и «запись». Кнопка «стоп» выглядит как чёрный квадратик, который говорит: «Я останавливаю, убиваю изображение, делаю так, чтобы оно исчезло», кнопка «запись» выглядит как красный кружок, который как бы сообщает нашему подсознанию: «Я даю начало новому изображению, с меня начинается новое видео». Это различие для нас очевидно, более того, оно присутствует в нас на подсознательном уровне, просто мы никогда не задумывались, почему именно эти формы символов так идеально подходят для выполнения таких команд.

### Рекомендуемая литература

1. Трессиддер Дж. Словарь символов / Дж. Трессиддер; Пер. С. Палько – М.: ФАИР - ПРЕСС, 1999.
2. Бауэр В., Дюмоц И., Головин С. Энциклопедия символов. - М.: КРОН-ПРЕСС, 1995
3. Фоли Джон. Энциклопедия знаков и символов. - М.: Вече-АСТ, 1997
4. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. - М.: Искусство, 1995.
5. А. Ф. Лосев, Философия имени, М., 1927,
6. А. Ф Лосев, История античной эстетики.
7. Похлебкин В.В. Словарь международной символики и эмблематики. - М.: Международные отношения, 1994.
8. Елена Сикирич Язык символов - язык вечности
9. Померанцева Н.А. Символика вечности в Древнем Египте. // Восток. 2004.
10. С.С.Ванеян Тело символа
11. К.А. Свасьян Проблема символа в современной философии
12. П.С. Гуревич. Философия человека
13. Ю. М. Лотман СИМВОЛ В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ (Лотман Ю.М. Избранные статьи.) Т. 1. - Таллинн, 1992.
14. Е.Н.Панов Знаки, символы, языки.
15. Рудольф Кох Книга символов. Эмблемата

16. Рене Генон СИМВОЛИКА КРЕСТА
17. Е. Я. Басин, Семантическая философия искусства
18. Большаков А.О. Мир древнеегипетских богов
19. П. Д. УСПЕНСКИЙ Новая модель Вселенной
20. Татьяна Шарова Астрологическая символика в христианстве. Древо, Древо жизни
21. А. Белый, Символизм
22. Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976,
23. Э. Кассирер, Познание и действительность

-