

ЛОГИКО-СМЫСЛОВАЯ ГРАММАТИКА АРАБО-МУСУЛЬМАНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОРНАМЕНТА И МИНИАТЮРЫ

Ряд фундаментальных понятий, которыми привыкло оперировать философское мышление: общее, частное, единичное, целое, часть, единство, множественность, — а также производные от них, непосредственно к ним примыкающие и от них зависящие («форма» как выражающая единство, «гармония» как выражающая согласованность частей внутри целого и т.п.), я называю *логико-смысловыми понятиями*. Такое название связано с тем, что эти понятия непосредственно зависят от логико-смысловой процедуры: их содержание едва ли не целиком сводится к выражению (конечно же, косвенному) ее сути. Мною выдвинута гипотеза о вариативности логико-смысловой процедуры (см. [Смирнов 2001а], особенно Гл. III) и показана зависимость «содержания» слов и понятий, или их «значения», от этой вариативности, тогда как прикладные исследования позволяют с достаточной долей уверенности утверждать, что культура, к которой принадлежим мы, и арабо-мусульманская культура построены на разных логиках смысла (см. [Смирнов 2001б]). Я не буду здесь обсуждать логико-смысловую зависимость понятий в теоретическом плане, полагая это известным читателю. Моя цель — вновь продемонстрировать, на этот раз на материале, который оставался пока вне поля зрения логико-смысловых исследований, что всё вокруг нас, о чем мы можем сказать, что оно представляет собой *осмысленность*, подчиняется логико-смысловым законам.

1. Методология и цели исследования

В чем суть исламского искусства? Этот вопрос уже многие десятилетия волнует исследователей и вызывает оживленные споры.

В данном случае, как и во многих, если ли не во всех, когда речь идет о существенных характеристиках арабо-мусульманской культуры, ясно выделяются две несовместимые позиции. Представители первой исходят из универсализма в его традиционном философском толковании, представители второй сконцентрированы на специфике феноменов изучаемой культуры. Философский универсализм в его традиционном толковании не может не быть априорным, сводя специфику к несущественным, по сути дела, добавлениям к тому общему и универсальному, что не может не присутствовать, актуально либо потенциально, в любой культуре и что представлено — в своем рафинированном теоретическом виде — общечеловеческими законами рациональности. Представители второго подхода всерьез относятся к реалиям изучаемой культуры, не имея предзаданного представления об их универсальности или неуниверсальности: такое утверждение служит для них следствием изучения конкретного материала, а не импликацией общетеоретических представлений.

Это верно для понимания не только эстетики, но и других областей теоретического знания в арабо-мусульманской культуре. Речь идет о существенном и устойчивом феномене столкновения двух подходов (назовем их условно «традиционно-философским» и «традиционно-востоковедным») в изучении теоретических областей не-западной культуры. Ни тот, ни другой подход не представляются мне удовлетворительным, и я считаю необходимым и возможным предложить альтернативу обоим. Мне кажется, что можно избежать столкновения традиционного философского универсализма и востоковедного партикуляризма¹, учтя при этом

¹ Конечно, не все востоковеды являются партикуляристами в том смысле, который я подразумеваю здесь, причем по двум причинам: одним вовсе безразлична общетеоретическая подоплека востоковедного исследования, другие сознательно склоняются к универсалистской, а не партикулярист-

безусловно истинные тезисы обоих подходов и держась в стороне от тех, которые не выдерживают критики. Мой подход основан на понимании, во-первых, *роли логико-смысловой процедуры* в формировании смысловых структур и, во-вторых, ее *вариативности*.

Конечно, выделение двух линий, «традиционно-философской» и «традиционно-востоковедной», является схематизацией, упрощающей реальность, однако не упускающей никаких существенных черт этих подходов и в то же время позволяющей понять суть обоих.

С точки зрения представителей первого, традиционно-философского, подхода (его можно назвать также традиционно-универсалистским), никакого противоречия между их точкой зрения и позицией исследователей, представляющих второй подход, нет: изучение специфики *дополняет* универсальные, устанавливаемые для всех культур закономерности, поэтому работа востоковедов-исследователей (а именно так можно обозначить представителей второго подхода), конечно же, важна и интересна, но с теоретической точки зрения подчинена первому, традиционно-универсалистскому подходу, поскольку специфика на то и специфика, чтобы основываться на универсальном, не противоречить ему и иметь ограниченную область применения. Это придает особое звучание противостоянию двух подходов: представители первого априори считают себя вправе игнорировать общетеоретические выводы востоковедов-исследователей. Это, с их точки зрения, совершенно естественно, поскольку универсалистская позиция теоретически, безусловно, сильнее. А что общетеоретические выводы востоковедов-исследователей высказываются в их работах, причем зачастую без претензий на этот общетеоретический статус и порой даже без осознания одного, является довольно очевидным фактом, и такого рода высказывания в общем склоняются к идее глубокой согласованности различных, генетически не связанных феноменов культуры и, в силу этого, их отличия от одноименных феноменов другой культуры. С этой точки зрения, скажем, музыка в арабо-мусульманской культуре будет иметь существенные

ской, позиции. Вместе с тем тенденция, которую я обозначаю как «востоковедный партикуляризм», является реальностью; ниже мы будем говорить об этом более подробно.

общие черты, к примеру, с поэзией и философией в этой же культуре, но будет отличаться столь же существенно от музыки в европейской культуре (и, в свою очередь, поэзия и философия в арабо-мусульманской культуре будут столь же существенно отличны от одноименных феноменов западной культуры). Легко заметить, что эта точка зрения тяготеет к идее «морфологии культуры», высказанной Шпенглером¹, и напрямую противоречит универсалистскому подходу.

Я совершенно уверен в том, что универсализм в принципе сильнее, чем его отрицание, и шпенглеровская позиция не может быть последовательно проведена. Мне это представляется достаточно очевидным, поскольку любой разговор об абсолютной специфичности ведет к разновидности солипсизма и принципиально отрицает возможность как-либо сравнивать две разные культуры.

Однако все дело в том, что и противостоящая этой, специфически-солипсистской, точке зрения позиция традиционного универсализма не менее уязвима, хотя эта уязвимость носит иной характер. Если позиция, которую я условно называю позицией востоковедов-исследователей, уязвима по общетеоретическим соображениям (я подчеркиваю, что речь идет именно об общефило-

¹ Теория «культурно-исторических типов», выдвинутая Н.Я. Данилевским, представляется во многом предпочтительнее концепции Шпенглера. Теоретические положения Данилевского необыкновенно точны, особенно если учесть время их формулировки, а многие из них звучат как нельзя более современно в условиях т.н. «глобализации», суть которой была совершенно ясна уже этому мыслителю [см. Данилевский стр. 425 и др.]. Это не значит, что я согласен со всеми положениями Данилевского; в пересмотре нуждается его основная методологическая посылка, позволяющая ему выделять культурно-исторические типы исключительно по содержательному (искусство для Греции, право для Рима, наука для Европы), а не логическому признаку. Хотя Данилевский подчеркивает самостоятельность основ любой цивилизации, которые, несмотря ни на какие контакты и влияния, не могут быть переданы другому культурно-историческому типу [Данилевский стр. 91 и далее], и говорит о цивилизации как об органистической целостности, он не формулирует саму идею морфологии культуры так, как это делает Шпенглер.

софских импликациях этого подхода, когда они высказываются или подразумеваются, а вовсе не о содержании конкретных исследований): она ведет к солипсизму, а солипсизм не может быть последовательно проведен, — то позиция традиционных универсалистов уязвима в смысле ее очевидного противоречия конкретному материалу арабо-мусульманской культуры, когда она к нему прикладывается и когда он с ее помощью интерпретируется.

Огромная работа, проделанная в арабистике за последнее столетие, позволяет с полным основанием заявить, что универсалистский подход не может объяснить главной, пожалуй, особенности реального развития и функционирования этой культуры. Эта особенность, если ее сформулировать кратко, заключается в «двуаспектности» основных областей теоретического мышления в арабо-мусульманской культуре. С одной стороны, арабо-мусульманская цивилизация восприняла античное наследие и сделала все возможное, чтобы его усвоить и применить для решения стоявших перед ней теоретических задач. Не страдая ксенофобией, представители этой цивилизации, как правило, совершенно искренне расценивали «мудрость» как именно мудрость, независимо от ее происхождения, и сделали все, чтобы античная наука и философия были поставлены на службу делу поиска истины. Эти усилия не были ограничены только начальной эпохой развития арабо-мусульманской цивилизации; скажем, аристотелевская «Поэтика» комментировалась и Ибн Рушдом, последним выдающимся представителем школы фальсафа (арабского перипатетизма), а попытки ввести аристотелевский силлогизм в фикх и заменить им фикховый *қийās*¹ активно предпринимал ал-Ғазālī

¹ *Қийās* означает «соизмерение». Этим термином обозначался и аристотелевский силлогизм в логике, и та процедура поиска юридической нормы для нового казуса на основании установленных норм для известных казусов, которая применялась в фикхе (исламском правоведении и юриспруденции). Во втором случае *қийās* переводят как «суждение по аналогии», что совсем не верно и основывается лишь на том, что сами арабские перипатетики и некоторые другие мыслители (например, ал-Ғазālī), так сказать, переименовали в своих работах фикховый *қийās* в *тамсйл* (букв. «уподобление»; этим термином и обозначалось суждение по аналогии в аристотелевской логике), чтобы отличить «свой», логический *қийās*, т.е. силлогизм, от

(1058—1111). Однако эти усилия, приложенные далеко не последнего разбора интеллектуалами, не принесли желаемых результатов. Грамматика, высокоразвитая теоретическая наука, использовала собственные приемы описания языка, не сводимые к античным¹. Арабо-мусульманским интеллектуалам пришлось развить собственную поэтику, построенную на существенно отличном от аристотелевского принципе объяснения метафоры, для того, чтобы описать свою поэзию, — после того, как внутри самой арабо-мусульманской поэтологии (а не представителями арабского перипатетизма) были предприняты и потерпели неудачу попытки использовать в этих целях аристотелевскую «Поэтику»². В фикхе аристотелевский силлогизм, как выяснилось, не

фикхового *қийāса*. Однако *қийāс* фикха не является ни суждением по аналогии, ни силлогизмом, поскольку опирается на иные, нежели используемые в аристотелевской логике, процедуры смысловывода. Вместе с тем «переименование» фикхового *қийāса* в *тамсил* «суждение по аналогии» не вовсе беспочвенно, поскольку аналогия — самая близкая к фикховому *қийāсу* процедура аристотелевской логики (что совершенно не означает их тождества).

1 Я имел случай частично затронуть этот вопрос: см. [Смирнов 2001в, раздел о категориях '*асл-фар*'], [Смирнов 2001а, «'Асл», «Фар'» в Указателе арабских терминов и словосочетаний].

2 Подробно об этом см. [Чалисова, Смирнов]. «Двуаспектность» арабо-мусульманской эстетики вербально признает и А.В. Сагадеев, когда пишет, что в поэтике мусульманского средневековья можно выделить два направления: одно — исходящее из античной, преимущественно аристотелевской, традиции, другое — основанное на автохтонных традициях [Сагадеев 1985 стр. 110].

Другое дело, что этот исследователь расставляет акценты не так, как они были расставлены самой арабо-мусульманской культурой, а в соответствии со своими взглядами, согласно которым арабская философия представляет собой «продолжение античных традиций философствования в новых культурно-исторических условиях», и то же, естественно, должно быть характерно и для эстетики. Поэтому первоочередное внимание он уделяет традиции комментирования аристотелевской «Поэтики» арабоязычными перипатетиками (а эта схоластическая традиция находилась в отрыве от собственной арабоязычной поэтической практики), тогда как автохтонная эстетика поставлена у него на второе место, освещена крайне скупо и фрагментарно и, что гораздо существеннее, неадекватно: достаточно сказать, что А.В. Сагадеев ни словом не упоминает принцип *зāхир-бāтин*-соответствия, кото-

смог выполнить те функции, которые выполняет фикховый *қийās*, и мусульманское правоведение, другая высокоразвитая и теоретичная дисциплина, опиралась на собственные процедуры доказательства и вывода. В философии «параллелизм» античного наследия и собственных подходов к постановке и решению философских задач не менее заметен: в самом арабском перипатетизме выдвигались принципиально не-аристотелианские концепции (самым ярким примером может служить концепция «возможного», связанная с теорией разделения самости и существования, и теория интуитивного познания, опирающаяся на категорию «яйность», предложенные Ибн Сīной, хотя это, конечно, далеко не единственный пример), а популярность аристотелевской философии обычно объяснялась ее приверженцами простотой, доходчивостью и приспособленностью к школьным нуждам. Наряду с арабским перипатетизмом, который вовсе не сводился к усвоенному аристотелевско-неоплатоническому наследию, существовали другие направления арабо-мусульманской философии, которые, как мутазилизм, ранний ишракизм и суфизм, были вовсе не-аристотелевскими, либо, как исмаилизм и поздний ишракизм, содержали существенные элементы не-аристотелианской философии. Арабо-мусульманская этическая теория, задававшая реальные этические ориентиры для арабо-мусульманской цивилизации, не основывалась на античной теоретической разработке этики, несмотря на наличие переводов основополагающих этических произведений Аристотеля и комментарии к ним, — эта деятельность, представленная блестящими и всем известными именами, осталась традицией книжников, оторванной от реальной жизни арабо-мусульманского общества.

Причины такой двуаспектности арабо-мусульманской цивилизации необыкновенно интересны, но здесь не место обсуждать их подробно; необходимо лишь сказать, что в каждом случае при-

рый составляет стержень арабо-мусульманской, как он выражается, автохтонной поэтики, и совершенно не обращает внимания на важнейшую для всей арабо-мусульманской филологии, в том числе и поэтики, категорию *ma'nān* «смысл», считая, что *ал-лафз ва ал-ма'нā* — это «слово и мысль» [Сагадеев 1985 стр. 114], что является грубой ошибкой, полностью искажающей суть понимания слова в арабской филологии.

чина заключалась в несовпадении процедур теоретического мышления (построение умозаключения, понимание противоположности, приведение к единству и т.д.), к которым тяготела арабо-мусульманская цивилизация, с теми, что были предложены античностью¹. Суть в том, что сама арабо-мусульманская культура проделала реальную, не теоретическую, сравнительную работу, «примерив» античное наследие на пригодность к решению собственных теоретических задач. Эта культура как будто выступала с тех самых традиционно-универсалистских позиций, которые поддерживают представители названного первым подхода. Тем более знаменателен фактически сделанный ею вывод о том, что процедуры теоретического мышления, разработанные античностью, не годятся для решения стоящих перед нею задач, и необходимо выработать собственные, пригодные для этого. Этот вывод и воспроизводят исследователи-востоковеды (второй подход), когда говорят о неприменимости «западного» теоретического аппарата для исследования тех или иных областей арабо-мусульманской культуры.

Как же относиться к такому противостоянию «философского универсализма» и «востоковедного партикуляризма»? Ни та, ни другая позиция не является верной, и вместе с тем нельзя отрицать обоснованность аргументов и той и другой стороны. Истина, однако, не лежит, как то утверждает обыденное мышление, посередине между этими двумя «крайностями». К сожалению, сравнительные философские исследования в тех нечастых случаях, когда их авторы стремятся всерьез учитывать реалии арабо-мусульманской культуры, тяготеют именно к такой «усредняющей» позиции, которая, естественно, не может не быть противоречивой, поскольку стремится эклектично совместить несовместимое.

¹ В отдельных статьях я имел случай отметить это, с разной степенью подробности и разработанности. В отношении филологии, и особенно поэтики, это сделано в [Чалисова, Смирнов], для фикха вопрос проработан, хотя и не с той полнотой и глубиной, которая сегодня бы удовлетворила меня, в [Смирнов 1998]. Что касается философского мышления, то это сделано в [Смирнов 2000], [Смирнов 2001a], [Смирнов 2001b]. Вместе с тем работа далеко не закончена, скорее она только начата.

В качестве альтернативы я предлагаю стратегию исследования, которую называю стратегией воссоздания смыслового поля интерпретируемой культуры (или ее сегмента) на основе ее логико-смысловой грамматики. О ней шла речь в первой части этой работы.

Метод воссоздания смыслового поля интерпретируемой культуры опирается на одно из центральных положений логико-смысловой теории, которое гласит, что одно и то же логико-смысловое отношение может быть осуществлено с помощью разных вариантов логико-смысловой процедуры. «Осуществить» логико-смысловое отношение означает предложить такие «содержательные единицы», или (назовем их так) «значения», которые будут находиться между собой в данном отношении при данном (т.е. определенном данным вариантом логико-смысловой процедуры) его понимании. Поэтому я и говорю, что уровень логико-смысловой процедуры фундаментальнее, нежели уровень «значения», или «смысла» (здесь эти два термина могут употребляться как синонимы) лексических единиц: способ осуществления логико-смыслового отношения (т.е. тот или иной вариант логико-смысловой процедуры) определяет выбор значений, которые ему удовлетворяют. Поскольку логико-смысловая процедура, осуществляющая логико-смысловые отношения, вариативна, то и значения, связываемые одним и тем же отношением, будут разными в разных логиках смысла.

Вот более подробное изложение этого подхода.

К логико-смысловым отношениям относятся отношение отрицания (как когда мы говорим: *A* не *B*) и его противоположность (как когда мы говорим: *A* — это *B*) и прямо связанное с ними отношение единства (как когда мы говорим: *B* объединяет *A* и отрицание *A*, или: *B* — это единство *A* и его отрицания) и противоположной ему множественности (как когда мы говорим: *B* распадается на *A* и его отрицание).

Логико-смысловые отношения сохраняют свою *тождество* в разных логиках смысла. Эта *тождество* выражается в их номинальном совпадении: например, арабский и западный теоретики говорят об «отрицании» или «единстве», употребляя одни и те же понятия. Но эта *тождество* выходит вместе с тем за пределы чисто

номинального совпадения, поскольку прямо связана с пониманием истины.

Вариативность логико-смысловой процедуры означает, что изменение характера *того же* логико-смыслового отношения протекает *согласованно* с изменением содержания связываемых им смысловых единиц. Поэтому для *того же* логико-смыслового отношения разные варианты логико-смысловой процедуры формируют разное содержание. В результате для разных логик смысла *тем же* (в указанном понимании *тождести*) логико-смысловым отношением (например, отрицанием или единством) будут связаны разные «содержания».

На практике это означает следующее. Обозначим через *A*, *B*, *C*, *G* и *D* некие «содержания», или «значения». Пусть одна культура считает твердо установленным, что *A* и *B* образуют единство, которое она обозначает как *B*. Если другая культура опирается на иную, нежели первая, логику смысла, то это утверждение для нее не будет правильным. Она будет утверждать, что *B* является единством неких *G* и *D* и что, соответственно, *A* и *B* не образуют единство и, более того, никогда не могут его образовать.

Такая ситуация едва ли не повсеместна в арабистических исследованиях, если подходить к ним с открытыми глазами, поскольку всякое исследование другой культуры неизбежно является сравнительным. Исследуя осмысленность любых построений в изучаемой культуре, мы не можем не оперировать логико-смысловыми отношениями, поскольку не можем не устанавливать отношения отрицания, совпадения, единства и множественности между отдельными «смысловыми единицами». Традиционные подходы, будь то философский (универсалистский) или востоковедный, не могут не подходить к интерпретации этих логико-смысловых отношений с позиций инвариантности их осуществления, — ведь в арсенале их приверженцев отсутствуют теоретические средства, которые позволили бы установить *тождество* того или иного логико-смыслового отношения несмотря на вариативность его реализации. Инвариантность осуществления логико-смысловых отношений, молчаливо полагаемая традиционными подходами, означает, что для некого *A* только одним способом можно установить такое его отрицание *B*, что *A* и *B* вкупе будут

давать некое единство *B*. Например, для понятия «разумное» в правильном (направленном на разыскание истины) мышлении в аристотелевской логике можно найти только одно отрицание «неразумное», так что вкуче два понятия дадут единое понятие «живое». Только на этой основе возможны истинные высказывания вроде «любое живое либо разумно, либо не-разумно» и т.п. Представление о безусловной истинности таких высказываний предполагает и безусловную истинность однозначной реализации логико-смысловых отношений для любого данного *A*, а значит, их инвариантность.

Традиционный философский подход, принимая априори неизбежность только что приведенного рассуждения, заранее списывает любые «отклонения» от однозначности осуществления логико-смысловых отношений на специфику культуры или ее «образа мышления», характеризуя последний как угодно, только не как научный или направленный на разыскание истины. Партикуляристский востоковедный подход, напротив, замечает устойчивость иной, нежели в западной культуре мышления, реализации логико-смысловых отношений (конечно, не называя ее именно так), и, принимая ее всерьез, заявляет о внутреннем единстве культуры и ее органичном отличии от западной. И то и другое утверждение возможны только при представлении об однозначности осуществления логико-смысловых отношений. Поэтому я и говорю, что логико-смысловая теория, показывающая вариативность реализации *того же* логико-смыслового отношения за счет вариативности логико-смысловой процедуры, сохраняет преимущества обоих подходов и избегает их ограниченности.

Мне остается ввести еще одно понятие. Культуру, построенную на иной, нежели привычная нам, логике смысла будем для краткости называть *инологичной*¹. Когда исследователь инологичной культуры замечает, что логико-смысловые отношения в ней устойчиво реализуются так, что это не совпадает с его априорными, сформированными родной культурой ожиданиями, он видит

¹ Более подробно о понятии «инологичность» см. [Смирнов 2001а, «Инологичность», «Инаковость», «Инокультурность» в Предметном указателе].

*контраст*¹ феноменов исследуемой культуры с феноменами привычной ему культуры. Контраст, таким образом, — это не любое отличие, а только то, которое обусловлено несовпадением вариантов реализации *тех же* логико-смысловых отношений.

Традиционно-философский и востоковедный подходы различаются своим отношением к тому, что я называю контрастом культур. Представитель первого не принимает его всерьез, относится к «несущественной культурной специфике». Представитель второго замечает его регулярность и задумывается о ее причинах. Естественно, что при этом такой ученый отнюдь не описывает контраст и не формулирует его причины так, как это делаю я, опираясь на логико-смысловую теорию. Однако само ощущение контраста присутствует в наиболее глубоких работах, в чем нам и предстоит убедиться.

Наше внимание будет направлено на исследование осмысленности. Под «осмысленностью» я понимаю содержательность в той мере, в какой она объясняется логико-смысловой процедурой.

Есть по меньшей мере два способа объяснить содержательность через логико-смысловую процедуру, в зависимости от того, имеем ли мы дело с одной или с несколькими логиками смысла и, соответственно, обладаем ли возможностью показать вариативность логико-смысловой процедуры, осуществляющей *то же* логико-смысловое отношение.

В пределах одной логики смысла логико-смысловая процедура инвариантна и, соответственно, инвариантно осуществление любого логико-смыслового отношения с помощью этой процедуры. Тем не менее, если известно, какая именно логико-смысловая процедура характерна для данной логики смысла, мы можем показать зависимость содержания смысловых единиц, связываемых тем или иным логико-смысловым отношением, от процедуры его осуществления в данной логике смысла.

Наши возможности возрастают, когда мы имеем дело с двумя логиками смысла. В таком случае мы имеем возможность сравнить, как *то же* логико-смысловое отношение осуществляется

¹ Более подробно об этом понятии см. [Смирнов 1998], [Смирнов 2001а, «Контраст» в Предметном указателе].

различным образом благодаря разным вариантам логико-смысловой процедуры и, соответственно, связывает разные смысловые единицы.

Легко заметить, что второй случай — это, если можно так выразиться, расширение первого, тогда как первый — своеобразное сужение второго.

Рассмотрим более подробно второй способ исследования. Здесь речь идет о разных логиках смысла, осуществляющих *то же* логико-смысловое отношение. Оказывается, таким образом, что *то же* логико-смысловое отношение может *закономерно* связывать разные смысловые единицы, если под закономерностью понимать правильность осуществления логико-смыслового отношения с помощью того варианта логико-смысловой процедуры, который характерен для данной логики смысла.

Итак, мы будем рассматривать предметы эстетического восприятия как осмысленность. Формирование предмета чувственного восприятия как осмысленности предшествует развертыванию эстетического суждения и эстетической оценки. Вот почему речь пойдет не об эстетике, как эта дисциплина понимается в общем и целом, а об основании, на котором возможно восприятие эстетического объекта. Это, если угодно, не сама эстетика, а только ее фундамент — то, что делает возможным само эстетическое рассуждение. При этом я не говорю, что это основание уникально для эстетики; вовсе нет; напротив, оно роднит эстетическую сферу культуры с ее прочими сегментами. Я только говорю, что вне этого основания нет эстетического чувства у носителей данной культуры и вне понимания этого основания невозможно даже поставить вопрос о том, что такое эстетическое чувство в данной культуре.

Вот почему речь пойдет не о каких-то особых художественных приемах, которые делают исламское искусство отличным от искусства других эпох и народов, и не об особенностях исламского мировоззрения, которые, отражаясь или воплощаясь в искусстве, придают ему особое, неповторимое лицо. То, о чем я буду говорить — это скорее основание любого из художественных приемов, но не сам такой прием; это основание процесса отображения

(или воплощения) мировоззрения в искусстве, но не само такое отображение.

Наше исследование — сравнительное. В простейшем случае сравнительное исследование имеет дело с двумя объектами; сравнивая их, исследователь стремится выполнить поставленную задачу и получить некий результат. Будем для простоты считать, что этот результат выражен в виде какого-то текста. Обычно такой текст ставит целью зафиксировать некую истину, по меньшей мере истину для самого исследователя: ученый формулирует точку зрения, отражающую результат сравнения.

Нам также, говоря упрощенно, придется иметь дело с двумя объектами: арабо-мусульманским и западным искусством. Однако сравнивать их мы будем не с единственной точки зрения, которую считаем выражающей истину (как это бывает обычно в сравнительных исследованиях). Поэтому результат нашего исследования не будет выражен в виде какого-то единственного текста. Каждый из объектов сравнения может быть рассмотрен с позиций любой из логик смысла, лежащих в основании западной и арабо-мусульманской культур, причем результаты такого рассмотрения, как уже говорилось, будут несовместимыми. Читателю следует быть готовым к такой смене позиций (смене логико-смысловых оснований рассмотрения объектов исследования) и, соответственно, смене выводов. Я буду, поелику возможно, оговаривать такую смену всякий раз; и все же от читателя потребуются существенные усилия, чтобы не забывать о том, что любой из объектов исследования мы можем обсуждать с двух разных логико-смысловых позиций.

Сказанное поднимает вопрос об истине. Мы можем сформулировать, говорю я, две разные позиции при обсуждении любого объекта исследования; но какая из них правильна и истинна, вправе спросить читатель? — Ни одна из них; и каждая из них.

Это не парадокс и не игра в слова. Каждая позиция истинна в пределах собственных логико-смысловых допущений. Ни одна из них не истинна постольку, поскольку каждая требует таких допущений, а значит, определенных ограничений, накладываемых на истинность. Между тем истинность не может быть априори ограничиваема, скорее она сама должна служить источником каких-

либо ограничений. В этом смысле ни одна из позиций не является истинной.

И последнее теоретическое замечание. Пытаясь осознать, как протекает эстетическое восприятие, и выразить его суть дискурсивно, мы прибегаем к понятиям, которые не могут не основываться на категориях «единство» и «множественность», «часть» и «целое». Эти понятия «всплывают» при описании эстетического опыта; однако уникальны ли они для эстетического опыта? Основание только ли эстетического переживания составляют эти логико-смысловые отношения, или же дело обстоит так, что в эстетическом переживании, точнее, в описании эстетического переживания осознаются те стороны чувственного восприятия, которые обычно (при обыденном восприятии объектов внешнего мира) остаются в тени, пребывают неотрефлексированными? И если так, то не открывает ли нам рефлексия по поводу эстетического переживания каких-то существенных сторон общего процесса чувственного восприятия? Еще средневековье осознало значение трансценденталий для правильного конструирования понятия объекта внешнего мира. Логико-смысловые отношения — это, конечно, не трансценденталии, ни по сути, ни даже с точки зрения простого их перечня; и тем не менее вовсе отрицать какое-либо сходство было бы здесь преждевременным. Вопрос о том, насколько обсуждение эстетического восприятия в разнологичных культурах важно для понимания процесса чувственного восприятия вообще, я оставляю открытым, поскольку не этот вопрос служит здесь предметом обсуждения; но и вовсе не упомянуть о нем было бы неправильным.

2. Ошибочная правота Л. Масиньона: точка зрения западного исследователя на характер арабо-мусульманского искусства

В своей известной статье «Методы художественного выражения у мусульманских народов» Л. Масиньон рассматривает арабо-мусульманское искусство не как искусствовед, а скорее как

философ, хотя философская заостренность позиции им самим никак не декларирована. Однако, когда он говорит:

Мы рассмотрим отдельные виды искусства, обращая внимание не на детали техники каждого из них, а на то особенное, чем его наделил мусульманин... [Масиньон 1978 стр. 51]¹,

то это «особенное» он предполагает разыскивать именно как основание арабо-мусульманской эстетики. Он понимает искусство в самом широком смысле, включая формы словесного творчества, такие, как поэзия; я продолжаю цитату:

...и что привлекает наш взгляд, когда мы рассматриваем убранство мечети с пустой нишей, к которой обращена молитва, когда мы рассматриваем рисунок ковра, столь отличного от западного, когда мы слушаем мелодию какой-то песни или когда мы размышляем над строением какого-нибудь стихотворения [Масиньон 1978 стр. 51]².

Эта начальная установка известного мэтра арабистики как нельзя лучше выражает «шпенглеровский» подход к культуре. Пусть у Масиньона о Шпенглере, и вообще о философии — ни слова; тем весомее выводы, к которым он приходит: они добыты непосредственной работой над востоковедным материалом, а не являются результатом отвлеченных рассуждений.

Итак, с точки зрения Масиньона, имеется нечто, чем «мусульманин наделил» все артефакты, воплотившие его «художественное мышление». Это «нечто», во-первых, пронизывает все области культуры, во всяком случае, художественной культуры, которая и служит здесь предметом рассмотрения. Во-вторых, это

1 Nous allons passer d'art en art, sans essayer d'approfondir la technique, mais essayer de saisir ce que le musulman y a marqué de particulier... [Масиньон 1921 стр. 14]. Цитируя русский перевод этой статьи, я буду в сносках давать текст оригинала по изданию: *Massignon L. Les Méthodes de Réalisation Artistique des Peuples de l'Islam // Massignon L. Opera minora. Textes recueillis, classés et présentés par Y. Moubarac. Tome III. Paris: Presses universitaires de France, 1969.* Такая ссылка необходима, поскольку порой для нас будут важны даже нюансы масиньоновского текста.

2 ...et qui nous séduit, que nous regardions le décor de la mosquée avec la niche vide où on s'oriente pour la prière, que nous regardions le dessin d'un tapis qui est si différent de la tapisserie occidentale, que nous écoutions la musique d'une chanson ou que nous considérions la disposition d'un poème [Масиньон 1921 стр. 14].

«нечто» отлично от того, что представитель западной культуры может найти «у себя», в аналогичных феноменах своей культуры.

Заметим, что Масиньон считает это «нечто», характерное для арабо-мусульманской культуры, отличным не только от западной, но и от других т.н. «восточных» культур. Он не останавливается на этой мысли особо; однако брошенное вскользь замечание:

Известно, насколько отлична свободная одежда мусульманина с точки зрения покроя и художественного идеала от свободной античной одежды и свободных одеяний Дальнего Востока [Масиньон 1978 стр. 51]¹,

позволяет понять, каковы взгляды французского ориенталиста на сей предмет. Это замечание представляется мне еще более ценным оттого, что показывает, насколько различным и несводимым друг к другу может быть «одно и то же» в своих вариациях: «свобода» остается таковой в античности, в арабо-мусульманской культуре и в культурах Дальнего Востока, но эти три лика свободы имеют неуничтожимые различия, не позволяющие свести их в единство привычными нам рациональными процедурами: ни объединением в род, ни даже формированием класса по методу фамильного сходства.

Итак, есть «нечто», составляющее суть художественных феноменов в арабо-мусульманской культуре. Это «нечто», по выражению Масиньона, и «привлекает наш взгляд», когда мы встречаемся с любым из таких феноменов: данное «нечто» объединяет художественную культуру. Масиньон также говорит об этом «нечто» как об основании, по его выражению,

специфических черт, которые столь многие из нас смутно ощутили при посещении мусульманских стран, но не смогли рационально и связно объяснить. Я не считаю свое объяснение окончательным, но мне бы хотелось, чтобы оно послужило поводом к размышлениям и раздумьям [Масиньон 1978 стр. 50]².

1 Et vous savez combien le vêtement flottant musulman est différent, comme coupe et comme idéal artistique, du vêtement flottant antique ou du vêtement flottant d'Extrême-Orient [Масиньон 1921 стр. 14].

2 ...cette caractéristique que tant d'entre nous, qui ont visité les pays musulmans, ont sentie confusément, sans pouvoir la définir en termes raisonnés et coordonnés. Je ne prétends pas, d'ailleurs, que ma définition soit très poussée, mais je

2.1. Указание на контраст

Масиньон говорит именно о том, что я называю контрастом. Ощущение чего-то «не того», чего-то существенно отличного от фундаментального основания осмысленности, которое мы привыкли встречать в собственной культуре, вызывают феномены инологичной культуры при достаточно серьезном и вдумчивом к ним отношении. Замечание французского ученого как нельзя более удачно иллюстрирует те характеристики *ощущения контраста*, которые я подчеркиваю: контраст чувствуется многими, это ощущение — вовсе не удел одиночек, контраст будет заметен любому, кто с достаточной глубиной постиг феномены изучаемой культуры (конечно, если эта культура — инологичная). Другое дело — концептуализация контраста. Масиньон абсолютно прав, говоря, что это посетившее многих исследователей ощущение они «не смогли рационально и связно объяснить». Поэтому он намерен предложить свое объяснение того загадочного «нечто», что встречается во всех художественных феноменах арабо-мусульманской культуры и отличает их от подобных феноменов культуры западной. Прежде чем проследить за усилиями ученого по его тексту, я дам обобщенный анализ его мысли.

2.2. Универсализм и возможность теоретического осмысления контраста

Как только Масиньон начинает строить свое объяснение, он оставляет точку зрения востоковеда и встает на позиции философа-универсалиста. Не потому, что хочет этого: я допускаю даже, что Масиньон не обязательно отдает себе в этом отчет; но потому, что иначе построить подобное объяснение в парадигме традиционного мышления просто нельзя. Ведь мы по определению не знаем то «нечто», которое разыскиваем; следовательно, иначе

voudrais qu'elle fût matière à réflexion et à ressouvenir pour certains d'entre vous [Масиньон 1921 стр. 13]. «Поводом к размышлениям и раздумьям *для кого-то из вас*»: эти не включенные в русский перевод слова французского классика заслуживают того, чтобы к ним отнестись всерьез.

чем опираясь на аналогичное «нечто» своей культуры, культуры привычного нам мышления, мы разыскать это загадочное «нечто» арабо-мусульманской культуры не можем. Мы, таким образом, обречены на то, чтобы, отыскивая «нечто» арабо-мусульманской культуры, сравнивать его с тем «нечто», что знаем из опыта собственной, и пытаться конструировать искомые черты, отталкиваясь от известных. Но это еще не все. Поскольку мы имеем в своем распоряжении только инструменты своего мышления, свое, так сказать, «нечто», с помощью которого будем измерять арабо-мусульманскую культуру, то разыскиваемое «нечто», лежащее в основании этой культуры, окажется выраженным только и исключительно в терминах того «нечто», которое мы почерпнули из своей собственной и которое составляет ее основу.

Это кажется очевидным, если не тривиальным. Но теперь самое главное. Если эта два «нечто»: то, что составляет основание художественных феноменов нашей культуры, и то, что фундирует арабо-мусульманскую, — так сказать, равновелики, т.е. не соподчинены, то в силу этого они не могут быть выражены в терминах друг друга, редуцированы одно к другому: ведь если подобная редукция возможна, то они не равновелики, не независимы, а соподчинены. Но все дело в том, что единственно возможная стратегия описания разыскиваемого «нечто» арабо-мусульманской культуры, относительно которой мы только что пришли к согласию, как раз такова, что приходится признать подобную соподчиненность. Если же разыскиваемое «нечто» и «нечто» нашей культуры соподчинены, то ощущение контраста, на котором настаивает Масиньон и о котором говорю я, попросту неверно. Ведь в таком случае следует согласиться, что востоковеды, «не сумевшие связно объяснить» это самое загадочное «нечто» изучаемой культуры, просто-напросто не овладели с достаточной полнотой теоретическим аппаратом собственной культуры и не смогли выразить в его терминах изучаемый феномен. Вот почему я и говорю, что позиция философов-универсалистов теоретически, безусловно, сильнее, чем позиция востоковедов — ведь востоковедение просто не имеет теоретического аппарата, с помощью которого могло бы описать то — на мой взгляд, безусловно

правильное — ощущение контраста, которое владеет его представителями.

Только что употребленное понятие «соподчиненность» должно быть раскрыто. «Соподчинены» не значит «соотносятся как частное-общее», как это понималось бы в терминах аристотелевской логики. Я понимаю здесь соподчиненность максимально широко. Если некие две смысловые единицы, два тезиса, два текста соподчинены, значит, они являются переформулировкой друг друга, выполненной с помощью формально-логических средств: через отношение отрицания, единства и т.д. Так могут быть «соподчинены» два вида одного рода: хотя они на одной ступени, не выше и не ниже друг друга, однако любой из них можно выразить как отрицание другого, и в этом смысле они соподчинены.

Такое соподчинение через переформулировку содержания с помощью формально-логических отношений является, кажется, максимально широким пониманием возможности соотнести некие два текста, два «нечто» двух культур — или выразить «нечто» искомой культуры через «нечто» собственной, что и пытается сделать Масиньон. Это все равно что сказать: «нечто» арабомусульманской культуры, на поиски которого отправляется Масиньон в свое интеллектуальное путешествие, нельзя выразить иначе нежели через такую переформулировку.

Мы пришли к парадоксу, необыкновенно важному для постижения сути нашего исследования, для уяснения того, что́ мы, собственно говоря, ищем, — для понимания того, что такое логико-смысловой характер искомого. Г.А. Ткаченко, наш замечательный синолог, столь рано ушедший из жизни, в написанной незадолго до своей кончины работе [см. Ткаченко 2002] сравнил это загадочное «нечто» восточной культуры (для него это была культура китайская) с кэрролловским снарком, а все попытки исследователей даже не то чтобы постичь, а лишь наметить программу его возможного постижения — с уверенными заявлениями охотников за неуловимыми снарками, точно знающими, что усатые снарки царапаются, а пернатые кусаются. Григорий Александрович необыкновенно много сделал для того, чтобы неуловимый снарк основания культуры, определяющей все ее существенные черты, весь ее организм, обрел-таки реальность. Тем большую ценность имеет для меня этот его вывод: основание культуры,

«нечто», составляющее исток ее неповторимости и непохожести на другие культуры, ее несводимости, не может быть выражено в качестве некоего содержательного тезиса, в качестве некоего текста. Ведь такой текст по определению не может не быть каким-то образом сведен к текстам нашей собственной культуры, а значит, заведомо не будет улавливать «нечто» инологичной культуры.

Вот почему «нечто» арабо-мусульманской культуры, в поисках которого находится Масиньон, а вслед за ним и мы, не может быть выражено как некое позитивное содержание, как что-то субстанциональное, как «вот-это», как некий текст. Такое «нечто» можно схватить только как *способ придавать осмысленность*, а не как саму осмысленность. Будем иметь это в виду, наблюдая за исследовательскими усилиями Масиньона: сумеет ли он отправиться в поход не за снарком, а за чем-то реальным?

2.3. Контраст и автохтонность культур

Итак, проследим за тем, как Масиньон выстраивает обещанное объяснение.

Я опускаю его возражения тем, кто считает, будто арабо-мусульманского искусства вовсе не существует, поскольку-де создание изображений запрещено исламом. Это отдельная тема, которая нас здесь не интересует¹. Посмотрим, что Масиньон говорит вслед за этим.

Поскольку арабское искусство все же существует, постараемся выяснить, откуда оно возникло. Мы увидим, что его возникновение обусловлено отнюдь не каким-то иностранным влиянием... [Масиньон 1978 стр. 48]²

¹ Я все же отмечу, что Масиньон разбирает вопрос о «запрете на изображения» некорректно, не различая категорический (*хазр*) и некатегорический (*карāхиййа*) запрет, — а суть проблемы в немалой степени именно в том, к какой категории запрета относится создание изображений, и в фикхе полемика шла именно вокруг этого пункта. Однако эта некорректность не мешает нам здесь, ибо не затрагивает существо обсуждаемого вопроса.

² Si, d'autre part, nous essayons de voir comment l'art musulman, puisqu'il existe, comme nous allons le voir, s'est constitué, nous verrons que ce n'est pas du tout par une influence étrangère [Масиньон 1921 стр. 12].

С этим нельзя не согласиться. В самом деле, если арабо-мусульманское искусство отличает некое характерное «нечто», причем характерное именно для него и составляющее его суть, то никакое «иностранный влияние», сколь бы значительным оно ни было, никак не объяснит нам, что представляет собой арабо-мусульманское искусство. А ведь Масиньон вовсе не в неведении относительно феноменов заимствования в исламском искусстве, но он показывает, что всякий раз такое заимствование подчинялось преобразовывающему влиянию того самого «нечто», которое характеризует арабо-мусульманское искусство. Вот как он описывает процесс такого преобразования:

Вспомним замечательную мозаику в мечети Омара в Иерусалиме, где в переплетениях, равно торжественных и нереальных, видны пшеничные колосья и виноградные гроздья.

Высказывалось вполне вероятное мнение, что там работал византийский художник-христианин, который использовал свои шаблоны образов, связанных с обрядом причащения, обычно применяемые в церквях. Я ограничусь указанием на тот важный с социологической точки зрения факт, что он разрушил привычный порядок форм, прежде чем поместить их на этом мозаичном куполе, который стал фактом мусульманского искусства, перестав быть фактом искусства христианского. Г-н де Вогюэ попытался как раз дать определение мусульманскому искусству, заявив: «Оно так же относится к византийскому искусству, как Коран — к Евангелию». Этого недостаточно [Масиньон 1978 стр. 52]¹.

Так называемая «мечеть Омара» (ее правильное наименование — *Куббат ас-сахра* «Купол над скалой») на Храмовой скале

¹ Rappelons aussi l'admirable mosaïque de la mosquée d'Omar à Jérusalem où se trouvent entrelacés, de façon à la fois solennelle et irréaliste, les épis de blé et les grappes de raisin.

On a dit, et c'est très vrai, que c'était un artiste chrétien, un Byzantin qui avait utilisé là ses cartons, les modèles de l'oblation eucharistique qui lui servaient pour les églises. Il me suffit de reconnaître, et c'est cela qui importe au point de vue sociologique, qu'il a brisé tout le concert habituel de ces formes, avant de les semer sur cette coupole en mosaïque, qu'il a fait de l'art musulman et qu'il n'a plus fait d'art chrétien. M. de Vogüé, essayant de définir en ces lieux mêmes l'art musulman, disait : "Il est à l'art byzantin ce que le Coran est à l'Évangile." Ce n'est pas assez [Масиньон 1921 стр. 16].

в Иерусалиме и в самом деле едва ли не наиболее яркий пример «немусульманского» искусства, или, во всяком случае, практически полного заимствования художественных форм, тем более очевидного, что работы были выполнены не мусульманином, а, по всей видимости (как отмечает Масиньон), византийцем-христианином. Тем не менее интерьер купола этой мечети — факт мусульманского искусства, по Масиньону. Основание этого — в том, что художник «разрушил привычный порядок форм»; дальше увидим, что это негативное по форме заключение — единственное, что Масиньон может сказать о разыскиваемом им «нечто», составляющем суть арабо-мусульманского искусства.

Интересно, что Масиньону практически вторит С.Х. Наср:

Сейчас хорошо известно, что сасанидские и византийские технические приемы и образцы воспроизводились в мусульманской архитектуре, а римские — в планировке городов, и что сасанидская музыка была усвоена музыкантами аббасидского двора. Подобное выяснение взаимосвязей и взаимовлияний разных культур и эпох представляет несомненный интерес для истории искусства, однако оно ни в коей мере не открывает нам происхождение исламского искусства. Ведь исламское искусство, как и любое другое священное искусство — не просто использованный материал; это то, что сотворено из этого материала коллективным религиозным чувством. Никто не поставит знак равенства между византийской церковью где-нибудь в Греции и древнегреческим храмом, даже если при постройке церкви были использованы каменные блоки, прежде составлявшие храм: эти камни превратились в элементы постройки, принадлежащей религиозному универсуму, весьма далекому от древнегреческого. Точно так же мечеть Омейядов в Дамаске наполнена той духовной атмосферой, которая является безусловно исламской совершенно независимо от какой бы то ни было истории происхождения данного здания [Наср¹ стр. 3—4].

Мечеть Омейядов в Дамаске являет собой пример «иноземного влияния» не меньше, чем упомянутая Масиньоном *Куббат ас-сахра*. В этом нетрудно убедиться, взглянув на Рис. 1 и 2:

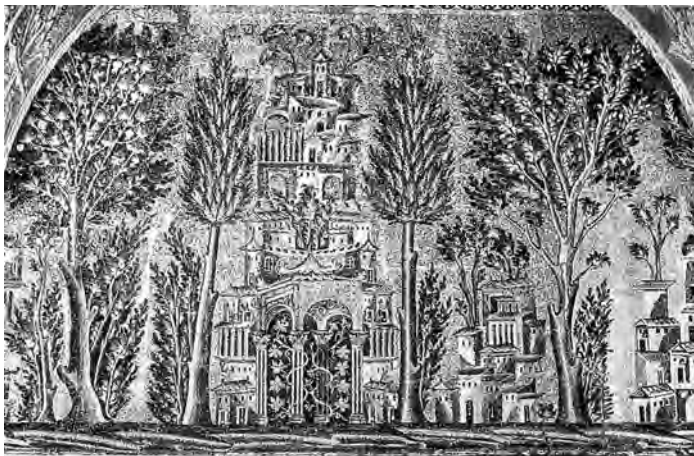


Рис. 1. Мечеть Омейядов в Дамаске. Мозаика западной галереи двора (фрагмент)

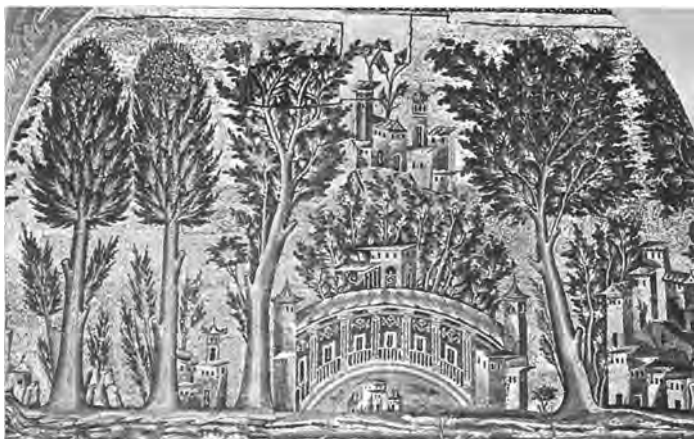


Рис. 2. Мечеть Омейядов в Дамаске. Мозаика западной галереи двора (фрагмент)

Однако Наср категоричен не меньше Масиньона в том, что, независимо от каких бы то ни было заимствований, эта мечеть — феномен сугубо исламского искусства. Даже общее направление поисков этой загадочной сути исламского искусства у двух мыслителей до некоторой степени совпадает, поскольку Наср, как и Масиньон, ищет ее за пределами собственно искусства, в «общем умонастроении» культуры, правда, в отличие от последнего, говоря о культовой, а не метафизической составляющей этого умонастроения:

Вопрос о происхождении исламского искусства, о том, каковы истоки и основания его бытия, следует связывать с мировоззрением ислама, с исламским откровением, одним из прямых порождений которого является священное искусство ислама, косвенно же — все исламское искусство. Причинная связь исламского откровения с исламским искусством подчеркнута и органической согласованностью этого искусства с исламским культом, тем, как в Коране рекомендовано созерцать Божество; она подчеркнута и созерцательным характером этого искусства... [Наср¹ стр. 4].

Масиньон и Наср ориентированы на поиск философского объяснения сути арабо-мусульманского искусства в его отличии от западного, и им могут (как это уже и делалось) поставить в вину «неоправданные генерализации» и отсутствие внимания к много- и разнообразию этапов эволюции исламского искусства, к нюансам его исторического развития. Поэтому важно подчеркнуть, что мысль Масиньона и Насра, которая нас здесь интересует (исламское искусство имеет собственные черты, характерные именно для него и переплавляющие любые влияния и заимствования), признается в полной мере и теми, кого следует отнести к категории историков искусства, занятых именно исторической эволюцией и отнюдь не стремящихся к генерализациям, а скорее сознательно их избегающих. Автор одной из недавних и на настоящий момент наиболее полных книг по истории арабо-мусульманского орнамента Е. Байер утверждает:

Как мы видели, лежащие в основании исламского орнамента мотивы заимствованы либо из иранской и древних ближневосточных культур, либо из поздней античности, откуда они были перенесены в исламский мир при посредстве византийских и коптских памятников. Относительно несложно проследить истоки отдельных мотивов,

будь то растительные, животные или геометрические, а сами эти мотивы, несмотря на постоянные стилистические изменения, узнаваемы на протяжении длительного периода. Вместе с тем уже на ранних стадиях заметен новый подход к орнаменту, постепенно изменивший его характер и придавший ему отличительные черты [Байер стр. 125].

Е. Байер совершенно не склонна разыскивать «несводимость» исламского искусства или его особый характер. Ее исследовательская позиция прямо противоположна, и на протяжении всей книги она подчеркивает историческую связь исламского орнамента с предшествующими культурами и эпохами и едва ли не постоянно указывает на его неоригинальность в этом отношении. Тем больший вес имеет вывод, который она делает в заключение своего исследования, подводя его итог: оказывается, исламский орнамент едва ли не сразу демонстрирует «отличительные черты», явившиеся следствием «нового подхода», по своей сути не зависящего ни от каких заимствований¹.

Я должен также заметить, что замечание Масиньона о том, что возникновение арабо-мусульманского искусства «обусловлено отнюдь не каким-то иностранным влиянием», несмотря на его кажущуюся мимолетность, чрезвычайно важно. Ведь в востоковедении (как и за его пределами) стало чуть ли не аксиоматичным деление «культур Востока» на автохтонные (китайская, индийская) и неавтохтонные (арабо-мусульманская, японская), причем автохтонность понимают как независимость от иноземных влияний и заимствований. Однако подлинная автохтонность — вовсе не в этом; она заключена в том загадочном «нечто», которое и разыскивает здесь Масиньон и которое, если оно наличествует, переплавляет до неузнаваемости любые иноземные влияния; в том самом «нечто», которое составляет несводимое — и до сих пор уклонявшееся, по слову Масиньона, от рационального и связного объяснения — «лицо культуры».

¹ Эxpлицируя эти «отличительные черты», Е. Байер фактически переформулирует известные шесть принципов построения раннего исламского орнамента, предложенные О. Грабарем [Грабарь стр. 187—189], добавляя к ним разве что принцип «повышения статуса второстепенных элементов до главных» [см. Байер стр. 125—129].

2.4. Отсутствие «форм в себе» как основание контраста

Итак, арабо-мусульманское искусство, согласно Масиньону, автохтонно, причем не только в том, что касается его сути, но и в части возникновения — в том смысле, что (я продолжаю прерванную некоторое время назад цитату):

...мусульманское понятие искусства является производным от основных постулатов мусульманской метафизики, первым примером которой является Коран [Масиньон 1978 стр. 48]¹.

Эта фраза маститого исламоведа заставляет задуматься. Здесь искомое загадочное «нечто» — основание арабо-мусульманского искусства — начинает приобретать зримые черты. Оказывается, это «метафизика»; но такая, «первым примером» которой служит Коран.

Конечно, Масиньон далек от того, чтобы объявить Коран философской книгой или метафизическим учением. Он подразумевает, что в Коране были высказаны отдельные идеи, которые затем были развиты и составили некое «метафизическое» учение. Это учение и обосновывает особый взгляд на мир, отражающийся в арабо-мусульманском искусстве и отличающий его ото всех прочих:

Мусульманское искусство строится на базе определенной теории вселенной, основанной на том представлении о мире, которое упорно отстаивали все ортодоксальные мусульманские философы, не подвергшиеся греческому влиянию [Масиньон 1978 стр. 49]².

Масиньон вполне последователен: если искомое «нечто» представлено метафизикой, то ее, конечно, должны создать философы. Если это «нечто» — особенное для мусульманского искус-

¹ ...les conceptions musulmanes de l'art dérivent des postulats fondamentaux de la métaphysique musulmane. Le Coran est un premier exemple de cette métaphysique musulmane [Масиньон 1921 стр. 12].

² L'art musulman dérive d'une théorie de l'univers; c'est la théorie de la représentation du monde que tous les philosophes musulmans orthodoxes non influencés par la Grèce ont soutenue mordicus, la théorie dogmatique de la théologie musulmane [Масиньон 1921 стр. 12]. Последняя часть фразы: ...la théorie dogmatique de la théologie musulmane, — выпала в русском переводе, но это не меняет смысл.

ства и несводимое к «нечто» других культур, такие философы должны быть «ортодоксальными» и «не подвергшимися греческому влиянию». Конечно, выражение «ортодоксальный философ» несколько странно: уж если что не бывает ортодоксальным, так это философия. Под «ортодоксальностью» Масиньон имеет в виду, конечно же, тот факт, что основу для этой метафизики составили идеи, содержащиеся в Коране; верность этим идеям и выражается как «ортодоксальность». Таким образом, если оставить в стороне терминологические особенности масиньоновского языка, высказанная им мысль выглядит так: арабо-мусульманское искусство основывается на особой, глубинной и характерной черте того взгляда на мир, который был высказан еще в Коране и развит в собственной, автохтонной традиции умозрения в арабо-мусульманской культуре.

С этим высказыванием в общей, пока еще не конкретизированной форме опять-таки трудно не согласиться: в арабской философии заимствование античного философского материала соседствовало с развитием собственных учений, не сводившихся и (что более важно) не сводимых к античным (и вообще западным) парадигмам философствования. Конечно, на деле картина была куда более сложная и богатая, чем то рисует Масиньон: автохтонность и неавтохтонность могли совмещаться в одном лице (как у Ибн Сйны или ас-Сухравардй-ишракита), а автохтонность вовсе не была связана с верностью кораническим идеям (и уж во всяком случае невозможно «вывести» автохтонную арабскую философию из Корана). Но в данном случае это детали, в принципе же Масиньон прав. Заметим, как он подчеркивает всеобщность этой автохтонной линии: ее отстаивали «все» самобытные мыслители, да еще и «упорно». Так и должно быть, коль скоро речь идет о «нечто», составляющем некое основание культуры: оно не может не заявлять о себе очень властно.

Теперь мы наконец подходим к тому, чтобы конкретизировать искомое «нечто» и вслед за Масиньоном содержательно определить его. «Нечто», обрисованное в общем, с точки зрения своих функций, своего места в культуре, своего происхождения, должно теперь предстать перед нами само, в своей, так сказать, плоти. Момент волнующий: мы на пороге того, чтобы прикос-

нуться к сокровенной тайне арабо-мусульманского искусства (а может быть, и всей культуры). И хотя Масиньон, соблюдая академические приличия и осторожность, оговаривается, что его объяснение «не окончательное», оно все же является объяснением, коль скоро он предлагает его публике в качестве повода для «размышлений и раздумий».

Итак, вот в чем это объяснение состоит (я продолжаю цитату):

Согласно этой теории, в мире нет форм в себе, образов в себе, один только бог имеет постоянное бытие [Масиньон 1978 стр. 49]¹.

Этот тезис — первый из двух, которые можно считать у Масиньона выражающими характерные особенности «нечто» арабо-мусульманской культуры. Второй, касающийся роли центра в организации пространства, высказан им несколько вскользь (в связи с вопросом об устройстве сада), тогда как этот, первый, занимает ведущее место в его рассуждениях и иллюстрируется едва ли не всем обсуждаемым в его статье материалом. Поэтому, хотя и второй тезис заинтересует нас, мы более подробно остановимся на этом.

Рассмотрим его сначала с точки зрения способа его построения, а затем — по существу высказанной в нем мысли.

2.4.1. Тезис об отсутствии «форм в себе» как чистая негативность

Я говорил, что востоковедение не имеет в своем распоряжении теоретических средств, чтобы сколько-нибудь удовлетворительно выразить свою точку зрения относительно инаковости изучаемых культур, и что в рамках традиционных взглядов любая попытка теоретического обоснования этой идеи заставляет фактически занять противоположные позиции традиционного универсализма. То, что делает Масиньон, прямо подтверждает это. Загадочное «нечто» исламского искусства, составляющее его суть, сводится, по мнению ученого, к «отсутствию форм и образов в себе».

¹ Cette théorie est que, dans le monde, il n'y a pas de formes en soi, il n'y a pas de figures en soi, Dieu seul est permanent [Масиньон 1921 стр. 12].

Этот тезис сформулирован как негативный. Исламское искусство отрицает «формы в себе», говорит Масиньон. Оно, иначе говоря, не таково, каково античное или европейское искусство, для которого форма в себе — предмет созерцания. Исламское искусство не делает того, что делает античное и европейское искусство, говорит Масиньон; но что же оно делает взамен?

Масиньон опирается на категорию, выражающую «ничто» западного искусства, и утверждает, что эта основа отсутствует в исламском искусстве. Пусть мы согласимся с этим; но что найдем взамен такого отсутствия? Забегая вперед, скажу, что Масиньон так и не отвечает на этот вопрос, не отвечает вовсе: его рассуждения — лишь иллюстрация тезиса об отсутствии в исламском искусстве «форм в себе».

Вряд ли стоит подвергать сомнению правоту Масиньона постольку, поскольку он считает «форму в себе» столь существенной, если не сказать фундаментальной, категорией для понимания сути западного искусства. В самом деле, Э. Панофски говорит о средневековом художнике, что

искусство было для него лишь материализацией формы, не зависящей от реального объекта и не создающейся впервые деятельностью реального субъекта, а предсуществующей в душе художника в качестве *vorgängendes bilde* (предсуществующего образа) [Панофски стр. 37]¹.

Эта «форма» получается, как замечает Панофски, в результате длительного процесса, который захватил античность, средневековье и Новое время и в результате которого платоновское понятие идеи было сближено с аристотелевской умопостигаемой формой [Панофски стр. 6—7]. Истоком же, можно сказать, основанием эстетического Панофски считает платоновскую «идею», и не случайно это понятие он рассматривает как стречневое для западного искусства, исследуя в одном из своих капитальных трудов его эволюцию. Так, он говорит, что

¹ Впрочем, и Возрождение вовсе не отрицало значение формы как таковой; оппозиция принципам средневекового искусства строилась скорее как нахождение такой формы и ее реализации вовне, в природе, а не в душе художника.

Платон... обосновал метафизический смысл и значение красоты в общезначимой для всех времен форме... [его] учение об идеях становилось все более важным также и для эстетики изобразительных искусств [Панофски стр. 3],

и Масиньон нимало не сомневается в этой «общезначимости» основания искусства и красоты, найденного Платоном и затем приближенного к понятию аристотелевской формы. У. Эко говорит о средневековых западных теориях искусства, что они

всегда стремятся стать теориями формотворческой композиции, а не простого выражения чувств [Эко стр. 58]¹.

2.4.2. Тезис об отсутствии «форм в себе» с точки зрения своего содержания

Перейдем к существу тезиса о том, что «в мире нет форм в себе, образов в себе, один только Бог имеет постоянное бытие», который, по мнению Масиньона, выражает суть автохтонной исламской метафизики. Этот тезис необходим нашему ученому для обоснования его представления о «нечто» исламского искусства, и только этим я могу объяснить тот факт, что маститый исламовед допускает столь вольную, мягко говоря, интерпретацию того, что он называет «исламской метафизикой» и что представляет собой учение о субстанциях и акциденциях, о времени и о пространстве, развитое в мутазилизме и частично воспринятое в ашаризме.

2.4.2.1. Длятся ли вещи? Точка зрения Масиньона

Масиньон пишет:

В то время как греки полагали, что существуют естественные вещи в себе, которые длятся во времени, ибо бог счел возможным придать им постоянство, допустить их зарождение и воспроизведение по типу кристаллизации и равновесия, в исламе эта концепция низведена к нулю глубокой, доминирующей идеей бога, управляющего всем. Всякое творение, даже простой стол, не длится во вре-

¹ О значении аристотелевского понятия формы для развития эстетических представлений см. также [Эко стр. 37—40].

мени для мусульманского теолога, как мутазилита, так и ашарита [Масиньон 1978 стр. 49]¹.

Это утверждение совершенно ошибочно. Мутазилиты и ашариты различали субстанции и акциденции. Конечно, «субстанция» для них — вовсе не то же, что для перипатетиков, поскольку они в самом деле фактически не признавали понятие субстанциальной формы, однако они определяли субстанцию (*джавхар*) как «само-стоятельное» (*ка'им би-нафси-хи*) и отличали ее от акциденции (*'арад*) как не-само-стоятельного. Стол-то как раз длится во времени для мутазилита и ашарита, поскольку является субстанцией; что не длится, так это его акциденции.

Различение субстанций и акциденций было введено мутазилистами с целью объяснить источник изменений в мире. Если бы им в самом деле было достаточно «глубокой, доминирующей идеи Бога, управляющего всем», как то полагает Масиньон, совершенно ни к чему было бы прикладывать столь значительные интеллектуальные усилия, изобретая весьма сложное и очень рационально устроенное объяснение того простого на вид факта, что вещи меняются, возникают и уничтожаются; если бы мутазилиты в самом деле удовлетворились названным тезисом о всемогуществе Бога, то их можно было бы называть «теологами» с полным правом, как это делает Масиньон: они бы тогда просто заявили, что Бог создает, изменяет и уничтожает вещи, когда и как пожелает. Но это совсем не так. Бог действительно, с их точки зрения, составляет первоисточник изменений в мире — но, во-первых, не единственный, а во-вторых, лишь потому, что действие (*фи'л*) может быть в полном смысле приписано только разумным живым существам, т.е. человеку и Богу. Человек, как то ясно каждому из простого самонаблюдения, не может быть агентом

¹ Au lieu de la conception grecque qu'il y a en elles-mêmes des choses *naturelles* qui durent parce que Dieu a trouvé beau de les faire se perpétuer, s'engendrer, se reproduire suivant des types de cristallisation et d'équilibre, en Islam l'idée profonde, l'idée dominante du Dieu qui manie tout, interdit cette conception. Toute créature, même cette table que nous voyons, ne dure pas pour le théologien musulman, motazilite ou acharite [Масиньон 1921 стр. 12].

всех изменений в мире, следовательно, по меньшей мере за часть таких изменений ответствен Бог.

Далее, изменение — это привхождение некой акциденции в субстанцию или покидание ее. Субстанции могут обладать акциденциями, однако акциденции не могут иметь акциденций. Поскольку «пребывание» (*бақā'*) и «уничтожение» (*фанā'*), т.е. длящееся существование и разрушение, являются акциденциями, субстанции, получая такие акциденции, длятся во времени (вопреки Масиньону) или уничтожаются. Однако сами акциденции не могут длиться во времени наподобие субстанций, поскольку «пребывание» — акциденция, а акциденция (например, цвет) не может обладать другой акциденцией (это вело бы к регрессу в бесконечность). Вот почему акциденция должна уничтожаться и возникать так, чтобы при этом не длиться. Именно это и происходит в каждый атомарный момент времени (*замāн фард, вақт фард*): два события, «низведение в несуществование» (*и'дām*) и «придание существования» (*ūdжāд*), совершающиеся в атом времени, составляют такой способ наличия акциденций. Поэтому акциденции в самом деле не длятся: они уничтожаются и возникают ежемгновенно, в каждый атом времени. Однако причина, вызвавшая появление этой теории, — вовсе не доминирование идеи всемогущего Бога, как полагает Масиньон, а невозможность иным образом рационально объяснить «привхождение» (*турӯ'*) акциденций в субстанции: если бы акциденции были ддящимися сами по себе, они бы, во-первых, не отличались от субстанций, а во-вторых, вещи бы не менялись, поскольку такие акциденции уже не могли бы уничтожаться. Другое дело, что «давать существование» акциденциям должен действитель (фā'ил), обладающий соответствующей «способностью» (*иститā'a*), или «могуществом» (*қудра*). Для тех мутазилитов, которые считали, что человек способен творить акциденции (как правило, «в себе», т.е. воздействовать на самого себя), Бог вовсе не был абсолютно всемогущим и человек действовал самостоятельно; для тех, кто этого не признавал, исключительным источником изменений был Бог.

Итак, процитированное последним утверждение Масиньона попросту неверно, поскольку не соответствует фактам. Дело обстоит ровно наоборот: для мутазилитов и ашаритов имелись ве-

щи, постоянные и длящиеся, — это вовсе не отличает «не поддавшихся греческому влиянию» арабских самобытных философов от самих греков¹. Я уже не говорю о том, что мутазилистами (конечно, не всеми) были выдвинуты идеи естественной причинности, над которой не властно желание Бога: Бог не может соединить фитиль и огонь так, чтобы не было горения, поскольку такова природа вещей, или не может окрасить ткань в желтый цвет, если той не свойственно принимать такую акциденцию (см. [Ашари стр. 314, 405—406]).

2.4.2.2. Длятся ли вещи? Логико-смысловое объяснение

Интерес, однако, представляет не эта неточность французского востоковеда сама по себе, а причина, которой она вызвана, и та общая мысль, которая с ее помощью иллюстрируется. Ведь Масиньон говорит, что для исламского (=автохтонного) философа нет «форм в себе», то есть для него вещи не длятся, не пребывают. Первостепенное значение для нас, как и для самого Масиньона, имеет соединение этих двух тезисов: в его статье эти две мысли высказаны друг за другом, без перерыва (так я их и цитирую). Для французского исследователя совершенно очевидно, что одно сводится к другому: нечто может длиться, только будучи «фор-

¹ Интересный историко-философский факт: Ибн ‘Арабī критикует ашаритов (хотя мог бы с тем же успехом критиковать и мутазилистов) именно за те взгляды, которые я только что реконструировал. Он пишет, что, определяя субстанцию, они указывают признаки, которые являются акциденциями, а значит, субстанция в их понимании — не более, чем совокупность акциденций. Раз так, то она должна изменяться, т.е. возникать заново, каждое мгновение, как и акциденции, и ошибка ашаритов, согласно Ибн ‘Арабī, в том, что они этого не признавали (см. [Ибн Араби стр. 125—126]). Если бы Масиньон был прав в своей трактовке «исламской метафизики», эта критика Ибн ‘Арабī в адрес ашаритов была бы попросту лишеной основания. До Ибн ‘Арабī позицию отрицания субстанциальных форм занимал ас-Сухравардī-ишракиит, и соотношение субстанции и акциденции, развитое им в *Хикмат ал-ишрāқ* «Мудрости озарения», напоминает трактовку этого вопроса в каламе в том отношении, о котором здесь идет речь, хотя в прочем позиции раннего ишракизма и калама, конечно же, несхожи.

мой в себе», поскольку пребывание принадлежит форме, тому, что Платон называл «идеей» и что научное мышление обнаруживает как «формальные» законы, сохраняющие постоянство несмотря на изменение конкретного содержания, под них подводится. Искусство характеризуется тем, что схватывает такую «форму» как чувственно постигаемую, но между этой доступной чувству формой и формой теоретического мышления («формой в себе») вовсе нет непроходимой границы. Напротив, их скорее следует считать разными сторонами одного и того же, признавая вслед за Платоном, что Истина и Красота не могут не совпадать.

Подобный ход мысли и объясняет, почему Масиньон столь грубо искажает взгляды мутазилитов и ашаритов, представляя их как «собственную исламскую метафизику», лежащую в основе исламского искусства. Для исламского искусства характерно отсутствие форм в себе; такое же отсутствие форм в себе Масиньон, как он считает, замечает в собственно-исламской теоретической мысли, после чего для него не составляет труда объявить второе основой первого:

Как в области науки природа для ислама не существует, являясь всего лишь произвольной целью событий и атомов, не имеющей протяженности во времени, точно так же в искусстве мы видим, что это отрицание постоянства образа и формы является основой тех специфических черт, которые столь многие из нас смутно ощутили при посещении мусульманских стран... [Масиньон 1978 стр. 49—50]¹

Нельзя сказать, что французский востоковед вовсе неправ. Философия мутазилитов и ашаритов в самом деле *не* построена на исследовании «форм в себе», — здесь с Масиньоном нельзя не согласиться. Однако он совершает ошибку, переходя от этого к констатации крайнего окказионализма в «исламской науке» и отрицания самостоятельности вещей в «исламской метафизике».

¹ De même qu'au point de vue scientifique, la nature, pour eux, n'existe pas, mais est simplement une série arbitraire d'accidents et d'atomes qui n'ont pas de durée, de même, en art, nous verrons que cette négation de la permanence de la figure et de la forme est précisément le principe de cette caractéristique que tant d'entre nous, qui ont visité les pays musulmans, ont sentie confusément... [Масиньон 1921 стр. 13].

Все дело в том, что *можно* иметь основание устойчивости, длящегося существования и закономерности, не будучи при этом «формой в себе».

Здесь мы подходим к поворотному пункту исследования. Я укажу на эту возможность, описав ее в категориях, которыми оперировало само арабо-мусульманское теоретическое мышление; позже, подводя итог, я проанализирую тот же материал в собственных терминах логико-смысловой теории.

Если что в арабо-мусульманской мысли составляет функциональный аналог «формы в себе», то это — взаимная согласованность явной (*зāхир*) и скрытой (*бāтин*) сторон вещи. Когда отношение «явное-скрытое» выстроено правильно, вещь обладает устойчивостью — тем, что в классической исламской мысли было осознано как «утвержденность» (*субūt*). Как для западной мысли форма и есть сама вещь (все остальное — привходящее и преходящее, то, что может быть игнорировано), так для арабо-мусульманской мысли утвержденность и есть сама вещь (*шай'*).

Мне приходилось описывать особенности этого соотношения довольно подробно¹, поэтому я ограничусь здесь конспективным изложением сути. Явное и скрытое переходят друг в друга, будучи отличными друг от друга и внеположными друг другу. Благодаря возможности взаимного *перехода* они согласованы и находятся в балансе. Явное и скрытое — «равноправные» стороны вещи (это никак не явление и сущность), и вещь создана их взаимным *переходом*, создана как устойчивость их взаимного соответствия, как «утвержденность», возникающая благодаря этому переходу.

Переход между явным и скрытым, таким образом, отражает тот способ смыслополагания, который, как я думаю, универсален для арабо-мусульманской культуры. Это отражение — достаточно точное, хотя, конечно, оно сформулировано не в терминах логико-смысловой теории; и тем не менее тот вариант процедуры смыслополагания, который характерен для логики смысла, опре-

¹ См. [Смирнов 2001а, «Явное-скрытое» в Предметном указателе]; НФЭ, статья «Явное».

деляющей формирование и функционирование смысловых структур в арабо-мусульманской культуре, находит в этом представлении о согласованности и взаимном переходе между явным и скрытым достаточно адекватное (хотя и не единственно возможное) отражение. Этого, во всяком случае, будет достаточно для нас в данной работе.

2.4.2.3. Время. Точка зрения Масиньона

Тот же вариант процедуры смыслополагания, что концептуализируется как соотношение «явное-скрытое», ответственен и за смысловое наполнение понятия «атом времени» у мутазилитов. Я чуть выше говорил о роли этой концепции в объяснении основания изменений в мире. Безусловно, само понятие атома времени, образованного двумя событиями, следующими одно за другим и тем не менее не создающими длительности и неразделимыми, представляется для западного мышления парадоксальным; тем не менее оно вполне рационально и поддерживалось в арабской философии едва ли не всеми философами, избежавшими, по выражению Масиньона, греческого влияния, а точнее, не принявшими античной концепции времени. Масиньон явно не понял сути этого понятия, поскольку говорит:

Для мусульманского теолога время не имеет протяженности. Для него существуют только мгновения, причем не обязательно расположенные в необратимой последовательности. Мусульманская теология очень быстро пришла к мысли о том, что время может быть обратимо. Для нее существует только последовательная цепь мгновений, которая может быть разорвана или обращена вспять, если того пожелает бог [Масиньон 1978 стр. 49]¹.

¹ Il n'y a pas de durée dans la théologie musulmane, il n'y a que des instants et ces instants n'ont même pas un ordre de succession nécessaire. Les théologiens musulmans sont arrivés très vite à la théorie que le temps peut être réversible. Pour eux, il n'y a que des suites d'instantes, et ces suites d'instantes sont discontinues et réversibles, s'il plaît à Dieu [Масиньон 1921 стр. 12].

2.4.2.4. Время. Логико-смысловое объяснение

Здесь неверно едва ли не все. Вопреки Масиньону, время для мутазилитов имеет протяженность, хотя верно, что протяженность «создана» из мгновений, лишенных длительности. Конечно же, это представляется западному мыслителю очевидной нелепостью — поэтому Масиньон мыслит по принципу «или-или»: или протяженность, или набор недлящихся мгновений. Между тем мутазилилы отлично знали, что сумма нулей не составляет число и что, следовательно, нельзя получить длительность сложением недлящегося¹. Но в том-то и дело, что мгновения вовсе не складываются у них в сумму: их соположение, как то видно на примере теорий движения², использует все тот же характерный для арабо-мусульманской культуры механизм смыслополагания, где сочетание двух элементов дает третий, не входивший в смысловое поле ни одного из исходных³. Что касается «обратимости» временной последовательности, то мне трудно сказать, что именно имеет в виду Масиньон. Скорее всего, он подразумевает рассуждения о возможности «воспроизведения» (*u'āda*) действий или акциденций. Эти теории, однако, не имели никакого отношения к идее поворота временного потока вспять, как ее трактует Масиньон, и развивались в совсем другом метафизическом контексте⁴.

Итак, Масиньон допускает, мягко говоря, очень существенные передежки в изложении той «исламской метафизики»⁵, ко-

1 См. об этом более подробно [Смирнов 2000, стр. 207—209].

2 См. [Смирнов 2000].

3 Так временной атом возникает в соположении двух событий, ни одно из которых не обладает темпоральностью. Точно так же в теориях пространства соположение двух лишенных некоего пространственного измерения частиц вещества (например, двух двумерных структур, лишенных третьего измерения) продуцирует данное пространственное измерение (из их соположения получается *джисм* «тело», обладающее тремя измерениями), причем это верно для всех трех измерений.

4 См. [Смирнов 2001а стр. 323].

5 Обсуждаемая статья опубликована в 1921 г., и можно было бы предположить, что искажения объясняются молодостью исследователя и могли быть впоследствии исправлены. Однако и в статье, написанной 30 лет спустя,

торая, по его мнению, обосновывает искомое им «ничто» исламского искусства и объясняет его отличие от других художественных традиций. Означает ли это, что Масиньон вовсе не прав? Дело обстоит не столь однозначно.

С моей точки зрения, французский исследователь совершенно прав, говоря, что исламское искусство не построено на созерцании «форм в себе». Однако это негативное утверждение само по себе — бессмысленно. Ведь мало сказать, что в исламском искусстве нет того, к чему так привыкло западное мышление со времен греков. К этому следует прибавить, что же имеется в исламском искусстве такого, чего нет в западном и что играет ту же роль, что созерцание «форм в себе» для западного мышления. Однако именно этого Масиньон сделать совершенно не в состоянии. Вместо этого он выдает за такую позитивную формулировку то, что является чистым отрицанием. Поскольку это к тому же неверно по сути, Масиньону приходится существенно искажать учения мутакаллимов, чтобы представить их в форме, согласующейся с его взглядами.

На деле же роль такого позитивного начала, совершенно проигнорированного Масиньоном, играет механизм смыслополагания, который описан мной теоретически и который концептуали-

Масиньон воспроизводит те же положения (см. [Масиньон 1952]). Разворачивая в этой работе свою аргументацию относительно мусульманской концепции времени, состоящего из мгновений, а не представляющего собой континуум априорной формы созерцания вещей (по Канту), Масиньон апеллирует к религиозно-мифологическим сюжетам Корана и хадисов и вовсе не цитирует то, что в первую очередь следовало бы цитировать: тексты самих мутазилитов и ашаритов. Он стремится доказать, что в обсуждаемых им религиозных концептах время *стягивается* в мгновение: такое мгновение аккумулирует в себе всю напряженность события, всю значимость, которая не растекается по безразличной бесконечности стрелы времени, а собирается в одной точке, которая и привлекает наше внимание. Его объяснение скорее психологическое, нежели основанное на анализе мусульманских теорий. К тому же Масиньон просто не видит того, что даже если признать атомарность времени (а ее не просто признают, но ставят во главу угла мутазилиты), то это вовсе не отрицает его континуальность и бесконечную продолжительность; правда, одно не противоречит другому только в той логике смысла, которая характерна для арабо-мусульманской культуры, но никак не для западной мысли.

зировав в арабо-мусульманской мысли в разных ее областях как механизм *zāḥir-bāṭin*-соположения и соотнесения. Масиньон совершенно прав в своем желании найти в арабо-мусульманской теоретической мысли основание (или, может быть, лучше сказать: тождественное инобытие) того «нечто», которое составляет несводимое основание исламского искусства. Однако это свое желание он реализовать не может: механизм соположения «явное-скрытое» остается для него непонятым. И не только для него: в своем существе этот механизм «не замечается» западной теоретической мыслью, поскольку реализует иной вариант процедуры смыслополагания, нежели тот, что составляет основу западного мышления. Этот механизм, иначе говоря, *инологичен*, и именно инологичность делает его ускользающим от схватывания традиционным мышлением, о чем мне приходилось писать и что я не буду повторять здесь¹. Логико-смысловая теория, основывающаяся на представлении о вариативности логико-смысловой процедуры, дает возможность адекватно понять инологичное смыслополагание.

2.4.2.5. Пространство. Точка зрения Масиньона

Итак, Масиньон прав в части негативного утверждения (в арабо-мусульманском искусстве нет форм в себе), но не может предложить позитивную формулировку, компенсирующую это отсутствие, а потому заполняет образующееся зияние совершенно неверными утверждениями. Надо сказать, что он очень последователен в этой своей абсолютно противоречащей фактам настойчивости. Так, он говорит:

Нет форм и нет фигур. Там, где греки приходили в восторг при виде, например, восьмигранника, в котором для них воплощалась, помимо числа «восемь», также и структура, сама по себе наделенная красотой, а не простое восьмикратное повторение единицы, там, где они были прежде всего геометрами, восхищавшимися многогранником и сферой, мусульманин считал, что нет ничего, кроме совокуп-

¹ См. библиографические ссылки в примеч. 1, стр. 90 и примеч. 1, стр. 115, а также [Смирнов 2001б].

ности чисел, что нет ничего, кроме единиц, сгруппированных на одно мгновение богом по пять, шесть, семь, восемь элементов, что нет геометрических фигур, а есть лишь соединение атомов в каждый данный момент. Линия для него — не что иное, как многократно повторенная точка [Масиньон 1978 стр. 49]¹.

Дело опять-таки обстоит ровно противоположным образом. Линия для «мусульманина», как выражается Масиньон (он имеет в виду философов — обычных мусульман вряд ли интересовали такие вопросы), вовсе не является совокупностью точек, во всяком случае, совокупностью в том смысле, какой вкладывает в это слово Масиньон: простой агрегат, набор, лишенный континуальности. Совсем не так. Скорее всего, французский ученый имеет в виду развитые еще в мутазилизме атомарные теории пространства. Верно, что, согласно этим теориям, одномерное пространство («линия» — то, что арабы называли словом *хатм*) возникает из лишнего измерения («точки» — *нуқта*), а не наоборот, как то утверждал Аристотель. Однако «линия» для мутазилитов не является «многократным повторением точки», причем по меньшей мере по двум причинам. Во-первых, одномерному пространству («линии») соответствует особое состояние вещества, не являющееся простой суммой безмерных частиц, а обладающее собственными свойствами, не сводимыми к сумме составляющих его единиц. Это можно только косвенно показать для безмерного и одномерного пространства, но это очевидно при сопоставлении без-, одно- и двумерного пространства (и соответствующих им состояний вещества), с одной стороны, и трехмерного пространства (и соответствующего состояния вещества, именуемого «телом» — *джисм*), с другой: только второе может «существовать»

¹ Il n'y a pas de formes et il n'y a pas de figures. Là où les Grecs s'extasiaient, comme dans l'idée par exemple de l'ogdoade où, au lieu du nombre 8, c'était pour eux une composition qui était belle en elle-même, et non pas la simple répétition 8 fois de l'unité, de même qu'ils ont été des géomètres avant tout, admirateurs des polyèdres et des sphères, au lieu de cela, le musulman considère qu'il n'y a pas de collection de nombres, qu'il n'y a que des unités que Dieu groupe à 5, 6, 7 ou 8 pour un moment, qu'il n'y a pas de figures, mais qu'il y a, à un moment donné, un assemblage d'atomes; et la ligne, pour eux, n'est qu'un point qui se déplace [Масиньон 1921 стр. 12].

(*вуджуд*) и иметь «отделенность» (*инфирād*) от всего прочего, т.е. может быть выделено в качестве некой единицы и онтологически, и гносеологически, тогда как названные первыми состояния являются в полном смысле слова конструктом, поскольку, как утверждали некоторые мутазилиты, не существуют ни «вовне», т.е. в мире, ни в мысли. Во-вторых, «линия» возникает из «точки» не благодаря ее «повторению», т.е. механическому наращиванию количества.

2.4.2.6. Пространство. Логико-смысловое объяснение

Здесь задействован тот механизм смыслополагания, что концептуализирован в арабской теоретической мысли как *зāхир-бāтин*-соположение. Именно благодаря его действию возникающее новое большее измерение пространства является самостоятельной смысловой единицей, не сводимой к сумме исходных. Тот же механизм смыслополагания задействован в концептуализации проблематики движения у мутазилитов, благодаря чему их теории оказываются несоизмеримыми с античными представлениями о движении (подробнее см. об этом [Смирнов 2000]). Этот механизм является инологичным в отношении того, который фундирует западное мышление со времен античности. Поэтому с ним несовместимы аристотелевские теории пространства и времени — однако не так, как они несовместимы с античными же представлениями о конечной делимости (атомарности) времени. Арабский пространственно-временной атомизм не представляет собой, в отличие от аналогичных античных теорий, противоположность аристотелевского континуализма благодаря тому, что является инологичной теорией, поскольку использует иной, нежели античные теории (равно континуалистские и атомистические), механизм смыслополагания. Когда аристотелизм стал, усилиями арабских перипатетиков, элементом школьной мудрости, в его составе излагалось и аристотелевское понимание континуальности пространства и времени. Хотя обычно констатировалось, что эти теории направлены против тех, кто выступал за конечную делимость вещества, пространства и времени, эта аристотелевская

теория не могла опровергнуть построения мутазилитов просто потому, что говорила совсем не о том, о чем говорили они, и опаривала совсем не их мнение. Поэтому атомистическая концепция времени осталась фактически не опровергнутой в арсенале арабской теоретической мысли и пережила блестящее возрождение в философском суфизме.

Все это Масиньон просто сбрасывает со счетов, говоря о «многократном повторении точки», якобы образующем «линию». Что может служить лучшим свидетельством недостаточности профессиональной востоковедной компетентности (а вряд ли кто не согласится, что Масиньон обладал ею в наивысшей степени) для понимания инологичной культуры, нежели этот пример¹? Трудно сомневаться в том, что причина столь грубых искажений — не незнание материала, не недостаток позитивной информации о предмете изучения, а инологичность изучаемой культуры. Масиньону не хватает не информации, а владения адекватными механизмами ее обработки. Эти механизмы опять-таки можно было бы узнать из материала изучаемой культуры (ничто как будто объективно не препятствует этому в самой изучаемой культуре), если бы такое познание не было заблокировано инологичностью этих механизмов.

2.4.3. Критика Л. Масиньона А.В. Сагадеевым: неопровергающее опровержение

Прежде чем двигаться дальше, остановимся на той критике, которой подверг Л. Масиньона в своей статье наш известный специалист по арабо-мусульманской эстетике и истории фальсафы А.В. Сагадеев [см. Сагадеев 1974]. Моя позиция по отношению к Масиньону также критична. Поэтому естественно задать вопрос: в чем суть точки зрения Сагадеева и не сказано ли им уже все существенное в адрес Масиньона?

¹ Мне приходилось писать об этом; см. [Смирнов 2001а стр. 46—49, 167 и далее, 446].

2.4.3.1. Универсализм и невозможность понимания культуры как уникальной целостности

Сагадеевская критика направлена не только против взглядов Масиньона, высказанных в обсуждаемой статье. И дело не в том, что Сагадеев упоминает, заодно с Масиньоном, имена многих западных и арабских исследователей, которые, по его мнению, разделяют масиньоновскую позицию: французский востоковед все же остается главным объектом критики. Дело в том, что Сагадеев выступает против возможности той, как он выражается, «генерализации», к которой прибегает Масиньон:

Генерализации Л. Масиньона оказываются несостоятельными и применительно к орнаменталистике — к этой наиболее благодатной для произвольных толкований области искусства. Порок ...субъективистских концепций, касающихся специфики арабо-мусульманского мировоззрения и искусства, проистекает, повторяем, из допущения возможности представить любую культуру в виде некоей тотальности, резко отличающейся от других таких же культур-тотальностей, и попыток — ради достижения этой цели — путем элиминации всяких нюансов, различий и даже противоположностей свести все ее проявления к единому «прафеномену». Причем в нашем случае в результате такой редукции «за скобки» оказались выведенными как раз те моменты мировосприятия творцов средневековой мусульманской культуры — в концептуальной и художественно-эмоциональной формах его выражения, — без которых эта культура выглядит в значительной мере обедненной, если не сказать — лишенной, по существу, своего подлинного исторического облика [Сагадеев 1974 стр. 488].

Заметим, что Сагадеев не отдает должное Масиньону: тот ведь вовсе не стремится оглушить читателя глобальными обобщениями, будучи готовым ради них игнорировать и выводить за скобки что-то существенное. Как мы имели возможность убедиться, Масиньон оговаривается, что отталкивается от *ощущения инаковости* арабо-мусульманской культуры, и пытается очень осторожно концептуализировать это ощущение, обсуждая как раз существенные моменты, характеризующие арабо-мусульманское искусство, и затрагивая куда более широкий круг феноменов, нежели его критик. Я считаю это отправное положение (стремление концептуализировать ощущение инаковости) абсо-

лютно справедливым; я лишь говорю, что Масиньону не удалось реализовать задуманное и что предложенная им (и совершенно правильная в части своих целей) программа изучения инаковости арабо-мусульманской культуры не может быть выполнена иначе, нежели в ходе логико-смыслового исследования. Позиция Сагадеева иная: он против любой «архетипизации» и «генерализации» вообще, считая это делом, заранее обреченным на неуспех.

Это положение не просто высказано в пылу полемики, в качестве некоей «генерализации» (кстати сказать) риторического толка (цитированное рассуждение завершает статью), но заявлено как принципиальная позиция; в другом месте Сагадеев говорит:

В философии и искусстве стран Ближнего Востока, так же как в соответствующих областях духовной жизни всех стран мира, существовали разнообразные, часто диаметрально противоположные традиции и взгляды, не поддающиеся никакой унификации и нивелировке [Сагадеев 1974 стр. 459].

Что интересно, при этом

мышление творцов средневековой мусульманской культуры принципиально ничем не отличалось от мышления других народов, стоявших на том же уровне развития [Сагадеев 1974 стр. 459].

Эти две фразы следуют в тексте Сагадеева друг за другом; получается, что «тот же уровень развития» (что это значит, Сагадеев не поясняет) даст у любого народа ровно то же многообразие «традиций и взглядов», что в арабо-мусульманской цивилизации. Положение по меньшей мере спорное, во всяком случае, не согласующееся с историческими фактами; однако не станем придирааться по мелочам.

Для нас здесь важно зафиксировать, что Сагадеев занимает ту самую традиционно-универсалистскую позицию, о которой я говорил вначале как о позиции, противостоящей востоковедному партикуляризму. Все культуры одинаковы, утверждает он, если находятся на одном уровне развития; во всяком случае, одинаковы в части мышления представляющих эти культуры творцов.

Этот универсалистский тезис соседствует у Сагадеева с другим: никакую культуру нельзя считать целостностью, отличающейся от других культур-целостностей.

Видимо, для Сагадеева важно именно это условие *целостного отличия*: генерализация не должна приводить к признанию

принципиальной инаковости культур, — поскольку сам-то он, кажется, вовсе не против генерализаций (да еще каких!). Ведь он утверждает одинаковость мышления творцов любых культур на равных стадиях развития (это ли не генерализация?) и заявляет, что выступает против Масиньона в защиту «подлинного исторического облика» [Сагадеев 1974 стр. 488] арабо-мусульманской культуры (разве такой «облик» не будет также генерализацией?). Поскольку позиция Сагадеева противоположна масиньоновской и в той части, в которой я считаю последнюю абсолютно справедливой, и в той, с которой я не согласен, нам будет небезынтересно узнать, каким предстанет, по Сагадееву, «подлинный облик» арабо-мусульманской культуры, лишенный всяких генерализаций, вынесенный за скобки чего-либо существенного и нивелировки диаметральных различий.

2.4.3.2. «Узкий круг ашаритов»

Прежде всего выясним, как наш исследователь определяет место атомистических теорий в общем контексте арабо-мусульманской культуры.

Он начинает с того, что задает вопрос:

Что же... имел в виду Луи Массиньон, говоря об отсутствии в догматическом мусульманском мировоззрении представления об универсуме как космосе? [Сагадеев 1974 стр. 458],

и сам же на него отвечает:

Для всякого, кто знаком со средневековой мусульманской философией, ответ ясен: французский востоковед имел в виду учение ортодоксального мусульманского теолога аль-Ашари и его последователей — ашаритов, или «мутакаллимов» [Сагадеев 1974 стр. 458].

Для всякого, кто, по слову Сагадеева, знаком со средневековой мусульманской философией, ответ в самом деле ясен, — но он не таков, как предложенный нашим ученым. Атомистические теории были созданы мутазилистами, а не ашаритами; утверждать обратное значит совершать серьезную ошибку. Позицию Сагадеева объясняет, по-видимому, тот факт, что с атомистическими теориями он был знаком из вторых рук; во всяком случае, нигде в своей статье он не цитирует ни мутазилитов, ни ашаритов, а излагает мировоззрение мутакаллимов... по Маймониду. Тот в самом

деле отождествлял калам с ашаризмом, а взгляды ашаритов в изложении Маймонида иначе чем «нивелировкой» и не назовешь. Все это тем более непонятно, что сам Масиньон отвечает на задаваемый Сагадеевым вопрос, говоря, что «...даже простой стол не длится во времени для мусульманского теолога, как *мутазилита*, так и *ашарита* [Масиньон 1978 стр. 49; курсив мой — А.С.]»: французский ученый, в отличие от своего критика, совершенно ясно и правильно указывает происхождение обсуждаемых теорий.

Но кто же такие ашариты для Сагадеева? Оказывается, это учение пользовалось поддержкой лишь весьма узкого круга мусульманских богословов и не могло претендовать на репрезентативность даже в отношении ортодоксальной догматики, не говоря уже о других, выходящих за рамки «правоверия», школах и течениях в исламе [Сагадеев 1974 стр. 459].

Жаль, что автор не разъяснил нам, что такое «ортодоксальная догматика» в исламе, не знающем Церкви и не имеющем никакого института для принятия общеобязательных решений по доктринальным вопросам. Впрочем, сам же он берет понятие «правоверие» в кавычки, признавая его по меньшей мере метафоричным и тем самым опровергая самого себя. Но если, с точки зрения Сагадеева, имелось какое-то течение, более авторитетное среди представителей мусульманской доктринальной мысли, нежели ашаризм, то его следовало бы назвать: это было бы существенным вкладом в историю доктринальной мысли в исламе. Круг ашаритских «богословов» включал лучших представителей исламской теоретической мысли на протяжении многих столетий, и объявлять его «узким» не значит ли допускать не просто натяжку, но существенное искажение?

Главное же — не в этих историко-философских странностях, а в том, что хлесткими фразами подменяется обсуждение позиции Масиньона по существу. Такое обсуждение у Сагадеева просто отсутствует, и наш исследователь полностью принимает вывод Масиньона о том, что атомистические теории равнозначны отрицанию целостности мироздания. Что между материалом теории и этим обобщающим выводом лежит целая пропасть, Сагадеев не замечает и не чувствует: того факта, что арабо-мусульманская теория и вывод представителей западной культуры построены на разных логико-смысловых основаниях, он не видит. Поэтому его

солидарность с критикуемым им Масиньоном в этой части (атомизм мутакаллимов равен отрицанию целостности) и заставляет нашего исследователя нивелировать калам, опираясь в его изложении на Маймонида, до такой степени, чтобы он оказался совместимым с этим обобщающим выводом.

Итак, ашаризм отвергнут как нерепрезентативный для арабомусульманской культуры феномен. Что же займет его место? Подлинный облик арабомусульманской культуры представляют у Сагадеева суфизм и фальсафа.

2.4.3.3. Суфизм как «натуралистический пантеизм»

Сагадеев не рассматривает суфизм как философское течение. Он цитирует преимущественно поэтов, выражавших суфийские мотивы. Из мыслителей, взгляды которых можно анализировать на предмет выявления философского содержания, упомянуты два: ал-Халладж и ас-Сухравардī-ишракиит. Ал-Халладж представлен фразой «Я есмь истина» [Сагадеев 1974 стр. 468], а ас-Сухравардī — косвенной цитатой (по С.Х. Насру) о том, что «Сущность Первого Абсолютного Света Бога дает постоянное озарение...» [Сагадеев 1974 стр. 462]. Это трудно считать репрезентативной текстуальной базой не только для суфийской (и ишракиитской, к которой, по Сагадееву, «примыкают» некоторые суфии) мысли вообще, но и для этих двух мыслителей. Ибн 'Арабий, без обсуждения взглядов которого разговор о суфийской философии так же оправдан, как разговор об античной философии без Платона и Аристотеля, даже не упоминается.

Но оставим это в стороне и перейдем к главному: общей характеристике суфийского мировоззрения.

Подводя итог довольно пространному изложению суфийских идей, Сагадеев пишет:

Таковы извилистые и нередко противоречивые пути, которыми суфии двигались к пантеизму натуралистического толка, пока не дошли до той грани, за которой открывалась дорога к атеизму [Сагадеев 1974 стр. 469].

Насколько близко суфии подошли к атеизму, обсуждать вряд ли стоит: спишем это утверждение на влияние общей атмосферы советских времен. А вот «пантеизм натуралистического толка» —

это принципиальная для Сагадеева характеристика суфизма. Так, он пишет:

Поскольку же в натуралистическом пантеизме бог непосредственно отождествлялся с природой, отражение человеком божественных атрибутов здесь (в суфизме. — А.С.), естественно, понималось в том смысле, что человек есть уменьшенная копия материального мира. С точки зрения натуралистического пантеизма человек не только вмещает в себя все многообразие универсума, но и разделяет с ним его непреходящее существование: умирая, он обретает новое бытие вечно живой природе, а красота его, погребенная в землю, воскресает в сочной зелени трав, в буйном цветении роз и тюльпанов [Сагадеев 1974 стр. 468].

Тут впору лишь развести руками: все сказано с точностью до наоборот. В суфизме Бог никак не отождествлялся (да еще «непосредственно») с природой, а человек (речь у Сагадеева идет о «совершенном человеке») был никак не «копией» (к тому же «уменьшенной») мира, а условием его существования. Умирая, человек воскресал совсем не в «сочной зелени трав», а в Боге.

Главное же, что игнорирует Сагадеев, — это характер соотношения между Богом и миром. Суть суфийского мировоззрения, отличающая его (кстати сказать) от всей традиции арабо-мусульманской теоретической и философской мысли, в том, что это соотношение понимается как *зāхир-бāтин*-соотношение (соотношение между «явным» и «скрытым»). Но такое соотношение *исключает* отождествление Бога и мира (а потому и пантеизм, и уж тем более натуралистического толка), требуя, напротив, двойцы в качестве неперемennого условия: если нет явного (*зāхир*) и скрытого (*бāтин*) как не-тождественных, нет и *перехода* между ними. Сагадеев же, говоря о «натуралистическом пантеизме», представляет дело так, как если бы Бог и мир попросту сливались, вплоть до материальной неразличенности, так что «красота» человека воплощается после его материальной смерти — в красоте растений.

Постоянный *переход* между Богом и миром — основание суфийской онтологии; этот *переход* никогда не приводит к «слиянию» или «отождествлению» двух сторон. Но построить свое объяснение такого соотношения между Богом и миром суфийские философы могут, лишь опираясь на атомарную теорию времени, созданную мутазилитами. И дело не только в высокой и

разработанной философии; атомарность времени конституирует, к примеру, содержание и такого важнейшего суфийского концепта, как *хāl* «состояние», без которого невозможно представить рассуждения уже не только суфийских философов, но и едва ли не любого суфийского мыслителя. Если бы Сагадеев был сколько-нибудь последователен, он должен был бы включить в «узкий круг ашаритских богословов» и всех суфийских мыслителей и тем самым счесть их (согласно своей логике) нерепрезентативными для арабо-мусульманской культуры.

2.4.3.4. Фальсафа как подлинный выразитель эстетических воззрений в арабо-мусульманской культуре

В отличие от суфизма, фальсафа (арабоязычный, или, как выражался сам Сагадеев, восточный перипатетизм) предстает как философское течение; и даже не просто как философское, но как единственно философское, как философия *par excellence*. Именно она, по Сагадееву, боролась с догматиками-ашаритами:

Самое же главное заключается в том, что авторы теории, приписывающей мышлению ближневосточных народов атомарность, неспособность к цельному мировосприятию, сбрасывают со счетов средневековую арабо-мусульманскую философию, представленную аль-Кинди, Фараби, Ибн-Синой, Ибн-Рушдом и другими мыслителями, которые разрабатывали свои натуралистические и гуманистические идеи в борьбе с религиозно-идеалистическим мировоззрением вообще и с учением ашаритов в особенности [Сагадеев 1974 стр. 459].

Приписывать представителям фальсафы натурализм и гуманизм — значит, на мой взгляд, допускать модернизацию их взглядов, совершенно не оправданную их текстами и противоречащую всей структуре их учений. Точно так же не оправдано то отождествление «средневековой арабо-мусульманской философии» и школы фальсафа, которое молчаливо совершает Сагадеев, даже не предполагая необходимым оправдать этот знак равенства. Однако эти особенности его позиции здесь можно счесть нюансом, не имеющим существенного значения для нашей темы.

Совершенно справедливо, что представители фальсафы начали с решительного разрыва с предшествующей традицией фило-

софствования: ал-Киндī, бывший учеником мутазилитов, сознательно избирает античную философию, и в первую очередь аристотелевское наследие, в качестве готовой «мудрости» (*хикма*), которую остается лишь связно и доступно изложить, вместо того чтобы проводить время в бесконечных дискуссиях, как то делали мутазилиты. Аристотелевское континуалистское понимание времени и пространства несовместимо с атомистическими теориями мутазилитов и их наследников-ашаритов, на что и указывали обычно в своих сочинениях *фалāsифа* (представители фальсафы) при изложении соответствующих положений. Такое указание было простой констатацией: атомизм неверен потому, что верен аристотелизм; счесть такую констатацию каким-то обсуждением по существу трудно, поэтому, видимо, Сагадеев и говорит о «борьбе», а не философской дискуссии.

Нельзя не согласиться также и с тем изложением идей представителей фальсафы, которое предпринимает Сагадеев в стремлении эксплицировать в их наследии все, что имеет хоть какое-то отношение к теме эстетического восприятия мира. Именно это изложение очень наглядно демонстрирует, насколько ограничен вклад фальсафы в развитие арабо-мусульманской эстетики: пересказ античных идей о всеобщей гармонии мироздания и фарабиевское переложение античных представлений о музыке и музыкальной гармонии трудно счесть существенным шагом в развитии эстетических представлений. Если весь философский вклад арабо-мусульманских мыслителей в понимание красоты и ее сути состоял в этом, и только в этом, то он никак не охватывал богатейшее поле собственно арабо-мусульманского искусства, отдельные области которого затрагивает Масиньон, но совершенно обходит молчанием Сагадеев. Сосредоточившись, вслед за Сагадеевым, на представителях фальсафы как на выразителях «подлинного облика» арабо-мусульманской культуры, мы вместе с нашим исследователем «выведем за скобки» все богатство и эстетических представлений, и самого арабо-мусульманского искусства.

2.4.3.5. Понятие «красота» у представителей фальсафы

Сделаем небольшое отступление, чтобы подчеркнуть: Сагадеев вряд ли упускает что-то существенное в представлениях арабских перипатетиков о красоте и ее сути; эти представления и в самом деле были ориентированы едва ли не исключительно на античную мудрость, а вовсе не на осмысление эстетической составляющей собственной, арабо-мусульманской культуры. Вот только несколько примеров, свидетельствующих о традиции воспроизведения античных представлений о красоте представителями фальсафы (арабоязычного перипатетизма).

В *Рисāлат ал-хуруф* — «Трактате о частицах», принадлежащем перу ал-Фārāбī, — раздел 27, входящий в Главу I *Ал-Хуруф ва асмā' ал-мақулāt* («Частицы и наименования категорий»), посвящен рассмотрению «субстанции» (*джавхар*). Прежде чем перейти к обсуждению терминологического смысла слова *джавхар*, ал-Фārāбī в соответствии с арабскими научными традициями рассматривает его общезыковое значение. Он отмечает, что слово *джавхар* обозначает «драгоценный камень», и говорит, что

благодаря обладанию ими (драгоценными камнями. — А.С.) человек снискивает в глазах других людей красоту (*джамāl*), благородство, могущество и величие. Но это не телесная красота и не душевная красота, а лишь [красота], как то установили [люди] и как [они] ее понимают [Фараби стр. 62],

иначе говоря, красота не истинная, не вытекающая из сути вещей, а являющаяся лишь следствием человеческого мнения и привычки.

Об истинной красоте говорит Ибн Сīнā в *Китāб ан-наджāt* «Книге спасения»:

Красота (*джамāl*) и великолепие (*бахā'*) не могут быть выше, нежели когда чтойность является чисто интеллигибельной, чисто благой, свободной от любых аспектов ущербности (*нақс*), единой во всех отношениях. Должное существовать (*ал-вāджиб ал-вуджуд*) [благодаря своей самости] обладает чистой красотой и великолепием. Оно — начало любой размеренности (*и'тидāl*), поскольку всякая размеренность, будучи там, где есть множественность состава или смеси, производит единство в этой множественности. Красота и великолепие любой вещи заключаются в том, что она такова, какой ей надлежит быть. Тогда что же можно сказать о красоте того, что тако-

во, каким надлежит быть должно-существующему? [Ибн Сина стр. 281—282]

Неоплатоническое происхождение выраженного здесь понимания красоты первоначала очевидно.

Понятие «красота» появляется у Ибн Сїны вновь, когда он говорит об истинной цели человеческой души. Уразумев должным образом начало всего сущего, а затем (нисходя по ступеням) и всю структуру мироздания, душа

превратится в умопостигаемый мир, параллельный всему существующему миру, и будет свидетельствовать То, Что является абсолютной истиной, абсолютным благом и абсолютной красотой (*джа-мāl мутлак*)... [Ибн Сина стр. 328]

Ибн Сїна упоминает также термин «красота» в другом контексте, говоря о зле (*шарр*) как ущербности (*нуқсāн*). Среди видов зла, выражающихся в лишенности вторых совершенств и сводящихся к «отсутствиям благ» (*а'дām ал-хайрāt*), Ибн Сїна называет и «увядание превосходной красоты» (*фавт ал-джамāl ар-рā'и'*) [Ибн Сина стр. 326], причем здесь, совершенно очевидно, речь идет о телесной красоте человека.

Наконец, античное понимание красоты как сродственности и соответствия (*мулā'ама, танāсуб*) познаваемого предмета познающей душе упоминает и Ибн Халдўн в своем капитальном труде *Муқаддима* «Введение», когда говорит, что «смысл красоты (*джамāl*) и пригожести (*хусн*) постигаемого» — это «совершенство соответствия и положения (*камāl ал-мунāсаба ва ал-вад'*)» [Ибн Халдун стр. 424].

2.4.3.6. А.В. Сагадеев и Л. Масиньон: общая логика универсалистского рассуждения

Разобранный пример как нельзя более наглядно демонстрирует тот факт, что универсалистскую позицию вполне можно сформулировать и, более того, «провести» при исследовании инологичной культуры. Результатом, однако, будет игнорирование существенных моментов в обсуждаемых проявлениях этой культуры, если не сказать большего: из поля зрения выпадает в таком случае самое главное — *основание*, на котором зиждутся различные феномены этой культуры. В силу единства основания они, не

будучи связаны генетически, обнаруживают поразительную общность — но это основание и эта общность носят именно логико-смысловой характер¹. Если обратить внимание на этот факт, то и в самой фальсафе нетрудно будет увидеть, наряду с непреклонным следованием идее изложения «античной мудрости», также и собственную, в античные рамки никак не укладывающуюся, разработку философских проблем², и в таком случае фальсафа перестанет выглядеть анклавом античной мысли в арабо-мусульманской культуре, законсервированным в едва ли не неизменном виде, а предстанет как органично связанная и с прочими направлениями арабо-мусульманской философии, и с другими областями арабо-мусульманской культуры. Но это уже — другая позиция, альтернативная традиционно-универсалистской позиции А.В. Сагадеева; позиция, которая выстраивает видение культур на логико-смысловом основании, а потому избегает их «нивелировки».

Искажения обсуждаемых феноменов арабо-мусульманской мысли и перекосы в общей картине арабо-мусульманской культуры оказываются, таким образом, неизбежными при проведении универсалистской позиции. И дело тут вовсе не в чьих-то упущениях, пристрастиях или иных факторах субъективного плана: А.В. Сагадеева никто не назовет некомпетентным исследователем или нелогичным автором. Дело в логике универсалистской позиции, которая, когда дело касается инологичной культуры, не может не требовать искажения обсуждаемых явлений: такое логико-смысловое искажение здесь не просто сопутствует исследованию, но составляет условие его возможности.

Однако этим дело не исчерпывается. Сагадеев занимает традиционно-универсалистскую позицию эксплицитно, Масиньон же вынужден занять ее фактически, в силу отсутствия у него теоретических средств решения поставленной им задачи. Поскольку оба исследователя стоят на одном и том же универсалистском

¹ Они, иначе говоря, не представлены в виде какого-то текста (в широком понимании последнего) и, более того, не могут быть так представлены. Логико-смысловое основание — это не сам текст, а способ его создания.

² Естественно, здесь не место для обсуждения этого тезиса; более подробно см. [Смирнов 2001а Глава II].

фундаменте, критика Сагадеева в адрес Масиньона никак не достигает своей цели. Ведь Сагадеев соглашается с Масиньоном в самом главном (и самом ошибочном) его тезисе: «атомарность» мышления равна его «дискретности», неспособности схватить целое как гармоничное. Уже второстепенной деталью служит стремление Сагадеева принизить значение этих «атомистических» тезисов в истории арабо-мусульманской мысли и поднять на щит античное наследие: логика Сагадеева полностью совпадает с логикой как будто критикуемого им Масиньона, он не видит, каким образом то, что предстает для западного (или российского) исследователя «разделенным», «атомарным», приобретает в силу логики арабо-мусульманской культуры связность и цельность. Оба исследователя искажают, как выразился Сагадеев, «подлинный облик» арабо-мусульманской культуры, хотя позиция Сагадеева и выглядит противоположностью масиньоновской.

Таким образом, рассуждения нашего исследователя, хотя и служат весьма, с моей точки зрения, убедительным подтверждением высказанных в начале этой части книги положений относительно универсализма и его ограничений, никак не могут помочь в решении нашей задачи по существу. Мы поэтому возвращаемся к обсуждению взглядов Масиньона.

2.4.4. Попытка наполнить позитивным содержанием тезис об отсутствии «форм в себе»

Итак, арабо-мусульманское искусство, согласно Масиньону, построено на отсутствии форм в себе. Выдвинув этот тезис, французский ориенталист последовательно иллюстрирует его примерами из разных областей искусства. В архитектуре

мусульманское искусство отдает предпочтение определенным материалам. Вне зависимости от страны (поскольку оно распространено не только в странах песка, но и в странах камня, например в Мосуле, Дйарбекире) оно предпочитает иметь дело с податливым, неприхотливым материалом, не отличающимся плотностью, как развевающаяся одежда, как ковкий металл [Масиньон 1978 стр. 51]¹.

¹ L'architecture d'abord. Remarquons que l'art musulman affectionne certaines matières et, quels que soient les pays (car ils n'ont pas été que dans des pays de

Неплотные, податливые материалы, надо полагать, выбираются потому, что нет задачи схватывания «форм в себе». Эти материалы — как развевающийся материал свободной одежды, точно так же не схватывающий форму как таковую:

Поговорим о свободной одежде зданий, т.е. архитектуре. Материалом, как правило, является гипс, штукатурка, а орнамент представляет собой инкрустацию вместо рельефа. Мусульмане не пробуют делать рельефы, они не пытаются подражать природе, создавая впечатление, что фигуры держатся сами по себе. Это лишь фон, всего лишь фон для мысли. Искусство для них расположено где-то выше, являясь разновидностью деятельности ума [Масиньон 1978 стр. 51]¹.

2.4.4.1. Нежелание подражать природе: рациональный и абстрактный характер арабо-мусульманского искусства

Здесь мы впервые встречаемся с конкретизацией принципа отсутствия «форм в себе» применительно к собственно художественным приемам; правда, эта конкретизация носит отрицательный характер, как и сам принцип. Это — нежелание «подражать природе». Когда Масиньон говорит об отсутствии «форм в себе», он выражает этот принцип как принцип теоретического мышления. Применительно к чувственному созерцанию он должен быть как-то переформулирован; нежелание подражать природе, схватывая сущие в ней формы и изображая их как «формы в себе», т.е. как «чистые» формы, служит выражением этого общего теоретического принципа, когда речь идет о художественном созерцании.

sable, ils ont été aussi dans des pays de pierres, par exemple, Mossoul, Diarbékir) l'art musulman préfère se servir d'une matière malléable, humble, sans épaisseur, comme un vêtement flottant, comme un métal fusible [Масиньон 1921 стр. 14].

¹ Restons-en à ce vêtement flottant des maisons, à l'architecture. La matière est généralement du plâtre, du stuc, et l'ornementation, des incrustations au lieu de relief. Ils n'essaient pas de faire des reliefs; ils n'essaient pas de singer la nature en essayant de faire que leurs figures se tiennent par elles-mêmes. Ce n'est qu'un fond, un fond pour la pensée, et l'art pour eux, passe dessus comme une espèce de reflet [Масиньон 1921 стр. 15].

Интересно, что Масиньону практически вторит Т. Буркхардт:

Для мусульманского художника абстрактное искусство — это выражение закона, возможное так же, как возможно проявление Единства в многообразии. Автор этих строк, убежденный в своем опыте в области европейской скульптуры, однажды пытался стать подручным у мастера-декоратора в Северо-Западной Африке. «Что пожелал бы ты изобразить, — спросил мастер, — если бы тебе довелось украшать простую стену, подобную этой?» — «Я хотел бы создать композицию из виноградных лоз и заполнить их изгибы изображениями газелей и зайцев». — «Газели, зайцы и другие животные существуют повсюду в природе, — ответил араб, — зачем же воспроизводить их? Но создать три образца геометрической розы, один с 11 сегментами, а два других — с 8, и соединить их таким образом, чтобы они совершенно заполнили это пространство, — вот это искусство» [Буркхардт стр. 126—127].

Два исследователя практически вторят друг другу: во-первых, арабо-мусульманское искусство не желает «подражать природе» (Масиньон), изображать то, что и так «повсюду в природе» (Буркхардт), а во-вторых, для арабо-мусульманских художников искусство — это разновидность деятельности ума (Масиньон), это — «абстрактное» искусство, служащее «выражением закона» (Буркхардт). Речь идет о дальнейшем развитии тезиса об отсутствии «форм в себе»: коль скоро такое отсутствие выливается для чувственного восприятия в отсутствие «подражающих природе форм», искусство дает изображения не для чистого чувственного наслаждения, которое могло бы быть независимым от рационального усилия. Способ восприятия арабо-мусульманского искусства другой — это «деятельность ума», это схватывание «законов», выраженных в этом «абстрактном» искусстве. Абстрактном, следует полагать, в смысле отвлечения от чувственно воспринимаемых форм.

2.4.4.2. Тезис о рациональности и абстрактности арабо-мусульманского искусства как чистая негативность

Тезис о том, что арабо-мусульманское искусство ориентировано на деятельность ума, а не на чувственное восприятие, что оно абстрактно, а не отражает природу, кажется, дает нам наконец какое-то позитивное содержание вместо отрицательной фор-

мулировки «отсутствие форм в себе». Давайте, однако, обратим внимание на то, как наши исследователи подходят к определению такого позитивного содержания. Умственная деятельность располагается «выше» чувственного созерцания, говорит Масиньон, и он совершенно прав постольку, поскольку имеет в виду представления, выработанные западной философской традицией. Здесь рациональное схватывание сущности вещей надстроено над чувственным восприятием. Чувственное восприятие дает только внешние формы, только явленность; разум отвлекает то, что является «формой в себе», от мимолетных случайностей этой явленности и так приходит к пониманию сути вещей, к законам (Буркхардт), которые в принципе недоступны чувственному восприятию. При этом, однако, явленность — это не что-то, вовсе не связанное с сущностью; сущность не понимается здесь как «вещь в себе», это — все та же форма, что была дана чувственному восприятию, но очищенная от мимолетности явлений.

Это понимание соотношения между чувствами и разумом, которое по сути своей иерархично (разум надстроен над чувствами, вбирает в себя получаемый от них материал, но не сводится к ним, а обладает собственной компетенцией), естественно, вовсе не отражает богатства полемики вокруг этого вопроса в европейской философии, но служит неким схематичным стержнем, очерчивающим ее общее направление. Это представление в такой схематичной и обобщенной форме подспудно руководит и построениями Масиньона, заявляющего, что коль скоро исламское искусство не подражает формам природы, следовательно, оно апеллирует к сфере разума. По сути дела, это все тот же отрицательный вывод: коль скоро мы не видим в исламском искусстве материала «чувственности», нам остается признать, что это искусство составляет пищу «рациональности». Фактически о том же говорит и Буркхардт. Поэтому тезис о том, что принцип исламского изобразительного искусства заключается в апелляции к разуму, а не к чувственному восприятию, в абстрактности, а не подражании природе, — тезис, который претендовал на то, чтобы представить нам позитивное содержание вместо отрицательных формулировок, — опять оказался по сути отрицательным.

Имеет смысл задержаться еще немного на этом утверждении о рациональном характере арабо-мусульманского искусства. Масиньон связывает его с отсутствием внимания к изображению чувственно воспринимаемых форм, Буркхардт — с его абстрактным характером, его направленностью на изображение чистых законов вроде закона единства во множественности и невниманием к воспроизведению того, что и так имеется в природе. Стоит обратить внимание на вывод, вытекающий из этой позиции. Если бы наши исследователи были правы, оказалось бы, что исламское искусство воплощает чистую рациональность, что-то вроде кантовского чистого разума, созерцающего самого себя, свои собственные законы и мало интересующегося тем, что может сообщить ему о себе универсальный объект, вселенная, через органы чувств. Вывод довольно странный, и ни Масиньон, ни Буркхардт его, конечно, не делают; но он — всего лишь неизбежное следствие продумывания до конца их позиции, предложенной ими концептуализации того ощущения, которое, по словам Масиньона, охватывает западного исследователя, сталкивающегося с феноменами арабо-мусульманского искусства.

2.4.4.3. «Открытость» как отрицание «форм в себе»

Вернемся к тезису Масиньона об отсутствии форм в себе и к тому, как он иллюстрирует его материалом арабо-мусульманского искусства.

Темой в архитектуре являются геометрические формы, но только открытые геометрические формы. Именно здесь осуществляется чувственное воплощение теории догматической теологии, которую все мусульманские теологи разделяли с самого начала: что фигуры и формы не постоянны, но непрестанно воссоздаются богом [Масиньон 1978 стр. 51]¹.

¹ Le sujet en architecture, ce sont des formes géométriques, mais des formes géométriques ouvertes. Il y a là exactement, la figuration sensible de la théorie de théologie dogmatique que tous les théologiens musulmans ont soutenue dès le début, à savoir que les figures et les formes n'existent pas, et sont incessamment recréées par Dieu [Масиньон 1921 стр. 15].

«Открытость» геометрической формы — еще одна, наряду с «неподражанием природе», трактовка принципа отсутствия форм в себе применительно к чувственному восприятию. Насколько Масиньон прав в отношении «догматической теологии», мы уже видели, и нет нужды возвращаться к этому: открытость формы, если что и демонстрирует, так вовсе не то, что французский ориенталист приписывает «мусульманским теологам». Однако с тем, что такая «открытость» характерна для арабо-мусульманского искусства, нельзя не согласиться.

Но что означает «открытость» форм? Послушаем Масиньона дальше:

В мусульманской архитектуре мы наблюдаем геометрические формы, но они открыты: перекрещивающиеся многоугольники, дуги разного радиуса. Именно это демонстрирует арабеска...

В чем же заключается идея арабески? Говорят, что она в бесконечном поиске единства. Попытаемся разобраться, исходя из того принципа мусульманской мысли, который вытекает из мусульманской концепции природы. Само слово «природа» не подходит, поскольку, как я уже говорил, для мусульман нет природы, а есть лишь «привычки». Бог создал определенное число сочетаний атомов, называемых нами человеческой природой. Природа всего сущего навязана извне божьей волей.

Исходя из этих основополагающих принципов мусульманской теологии в описании вселенной, мы наблюдаем, что арабеска в архитектуре — это по своей сущности разновидность бесконечного отрицания замкнутых геометрических форм, мешающего нам созерцать (как то имеет место в греческой геометрии) красоту круга самого по себе, красоту многоугольника самого по себе. ...Иными словами, надо, чтобы наше воображение не задерживалось на замкнутых формах, а дробило изображения и выходило за их пределы по примеру арабского письма [Масиньон 1978 стр. 51—52]¹.

¹ De fait, dans l'architecture musulmane ou moderne, vous avez des formes géométriques, mais elles sont ouvertes: des polygones entre-croisés, des arcs de cercle, mais à rayons variables. L'*arabesque* montre exactement ce que cela est...

Quelle est, au fond, l'idée de l'arabesque ? On a dit que c'était la recherche indéfinie de l'unité. Essayons de nous en tenir au principe même de la pensée musulmane, tel qu'il découle de leur théorie de la nature. Le mot "nature" est

«Открытость» технически воплощается в «перекрещивании» многоугольников, в разноразмерности радиусов дуг. Это и создает, насколько я понимаю, то ощущение, о котором говорит Масиньон и которое возникает при взгляде на т.н. арабеску: наш глаз не вычлняет в ней «готовой формы», того, что Масиньон назвал бы чувственным аналогом формы в себе. Мне представляется, что это замечание Масиньона совершенно справедливо. Ниже я приведу несколько примеров, которые, будучи подобраны почти наугад, продемонстрируют это ощущение. Более того, в западных подражаниях арабеске исчезает именно то, о чем говорит Масиньон: в них появляется легко вычлняемая с первого взгляда, сразу же устанавливаемая готовая форма, форма как таковая (см., например, разбор Рис. 30 и 32). Как бы ни был затейлив узор, наш взгляд сразу схватывает эту форму и мгновенно вычлняет ее из всей прихотливости охватывающих ее узорчатых переплетений: эта по сути простая форма становится как будто основанием, к которому прилепляется многообразие дополнительных, украшающих и в этом смысле несущественных, необязательных элементов (существенна именно простая форма).

2.4.4.4. «Открытость» форм и контраст культур

Удивительно, как даже при сознательной имитации культура вносит в имитируемый материал то, чего в том нет, но что должно присутствовать с точки зрения воспринимающей (имитирующей, в данном случае) культуры. Так то «нечто», что составляет

déjà impropre puisque, ainsi que je vous l'ai dit, pour eux, il n'y a pas de nature, il y a simplement des "habitudes". Dieu a fait un certain nombre d'assemblages d'atomes que nous appelons la nature humaine, toute la nature des êtres leur est imposée du dehors par la volonté de Dieu.

Si nous partons de ces principes fondamentaux de la théologie musulmane pour la représentation de l'univers, nous voyons qu'au fond, en architecture, l'arabesque est une espèce de négation indéfinie des formes géométriques fermées, pour nous empêcher de contempler, comme le faisait le géomètre grec, la beauté du cercle en lui-même, la beauté du polygone en lui-même. ...Or, il ne faut pas que notre imagination s'arrête à ces formes fermées, il faut qu'elle brise les figures et qu'elle aille au delà, comme fait l'écriture cursive elle-même, après les avoir décrites [Масиньон 1921 стр. 15—16].

суть западной культуры, заявляет о себе как нельзя более властно, сводя на нет «нечто» исламского искусства (отсутствие форм в себе, по выражению Масиньона) в самом, казалось бы, характерном элементе этого искусства — арабеске и подставляя на место этого собственный принцип. Этот пример — удачный ответ тому, кто на любые попытки установить основания контраста культур всегда готов возразить, приводя расхожее наблюдение: да ведь культуры контактируют, взаимно обогащаются! Пример с арабеской показывает весьма наглядно, что такой контакт и заимствование вовсе не отменяют контраста, что можно контактировать, быть в диалоге и даже ассимилировать, совсем не понимая сокровенную суть своего собеседника или того «другого», с которым осуществляется культурный контакт.

2.4.4.5. Тезис об «открытости» форм как чистая негативность

Итак, арабеска, по Масиньону, вовсе не иллюстрирует единство. Заметим, что французский исламовед вполне последователен. Ведь единство может быть найдено именно в виде некоторой законченности, некоторой «формы в себе» теоретического мышления или соответствующей ей «замкнутой формы» чувственного восприятия. Поскольку арабеска размыкает формы, Масиньон прав, утверждая, что она «мешает нам» (NB выражение!) созерцать «красоту круга самого по себе»: арабеска не строится на том основании, которое еще в античности было найдено западной культурой как основание красоты и эстетического наслаждения.

Вполне закономерно, что вслед за Масиньоном мы вновь пришли исключительно к отрицательному выводу: в исламском искусстве нет того, что составляет основу эстетического — ту основу, что известна нам по собственной культуре. Так искомое «нечто» исламского искусства оказалось выраженным исключительно в отрицательных формах. Что стоит за этими отрицательными формулировками, как перевести их в положительные, Масиньон нам не сообщает, поскольку сам о том в неведении. Он фактически признает это в последнем из процитированных рассуждений: надо, говорит Масиньон, чтобы «наше воображение... дробило изображения и выходило за их пределы по примеру

арабского письма». Конечно, необыкновенно интересна эта параллель между устройением арабской графики и открытостью геометрических форм, хотя я не возьмусь здесь обсуждать, насколько она оправданна. А вот зачем нашему воображению дробить изображения, зачем выходить за их пределы и что оно там, за этими пределами, должно обнаружить, — все это для французского исламоведа остается вопросом без ответа.

Поэтому Масиньон прав — и вовсе не прав. Его отрицательные формулировки сами по себе верны, и я приведу иллюстрации, подтверждающие это. Но он неправ, пытаясь выдать их за позитивные и конструируя такую позитивность исключительно из материала собственной культуры (если не чувственность, значит, чистая рациональность, если не подражание природе, значит, отрицание форм). Чтобы сконструировать действительно позитивное содержание принципов арабо-мусульманского искусства, надо понять, каков лежащий в их основе механизм смыслополагания.

3. Логико-смысловой анализ арабо-мусульманского орнамента и миниатюры

Дальнейшее движение будет построено следующим образом. Я приведу иллюстративный материал, призванный, с одной стороны, подтвердить масиньоновский тезис об отсутствии форм в себе, а с другой — показать, что в изобразительном искусстве реализуется (естественно, методами этого искусства) тот механизм смыслополагания, о котором я говорил выше и который концептуализирован в теоретической мысли как *zāḫir-bāṭin*-соположение. Этот же материал даст возможность рассмотреть некоторые возражения на масиньоновский тезис об отсутствии форм в себе, или открытости геометрических форм, и дать ответ на эти возражения с точки зрения принципа соположения «явное-скрытое».

3.1. Логико-смысловая проверка правильности выражения контраста

Я буду сопоставлять образцы исламского орнамента и иных геометризированных изображений с орнаментальными изображениями, созданными в Европе. Передо мной не стоит задача провести систематическую сравнительную работу, и мои примеры, выбранные, как я говорил, почти наугад, наверняка нарушают все возможные принципы искусствоведческого сравнительного анализа. Тем не менее мне представляется, что они корректно иллюстрируют то главное, что заботит меня здесь и что я стремлюсь высветить как основание арабо-мусульманской эстетики.

3.1.1. Вопрос о «формах в себе» и их отсутствии

Рассмотрим изображение гороскопа на Рис. 3. Обратим внимание на ту его часть, которая служит смысловым центром — круг, изображающий 12 созвездий. Границы круга — белая линия окружности, заполненная надписью, — очень четко маркированы. Можно было бы сразу возразить Масиньону, что и этот большой круг, и маленькие круги, содержащие изображения знаков Зодиака, никак не являются разомкнутыми: их границы — завершённые окружности, которые вряд ли можно интерпретировать как открытые. Не будем придумывать за Масиньона контраргументы *ad hoc* вроде того, что эти круги — не элемент орнамента. Примем это возражение всерьёз (тем более, что таких примеров можно привести немало — см. хотя бы Рис. 36) и посмотрим, устоит ли перед ним главный тезис Масиньона об отсутствии «форм в себе» в исламском изобразительном искусстве.

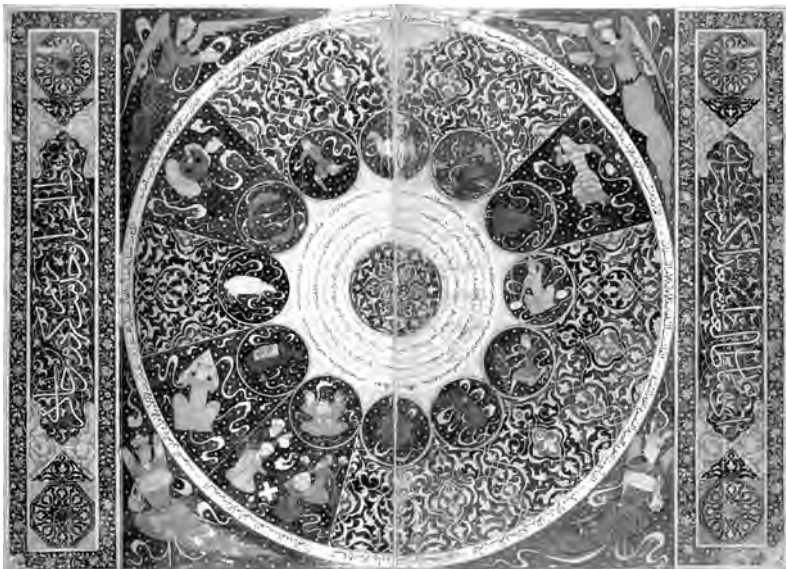


Рис. 3. Иллюстрация из «Гороскопа» Искандер-Султана
Ибн Умар-Шайха. Шираз, 813 х. (1411 н.э.)

Невозможно отрицать, что белая окружность как таковая является формой в себе, равно как любой из 12 кругов, содержащих изображения созвездий. Если бы мы вырезали эту окружность и круги с помощью ножниц, реальных либо виртуальных, и, поместив на чистый лист бумаги, сделали бы их предметом созерцания, мы бы, безусловно, имели перед собой «замкнутые» формы, служащие чувственно воспринимаемым аналогом формы в себе, чистой формы. Когда приводят возражение, подобное разбираемому, фактически отталкиваются от такой возможности и, имея в виду ее мысленную реализацию, заменяют ею действительный рисунок. Попробуем не делать этого, воспринимая изображение как оно есть и ничего не подправляя в нем.

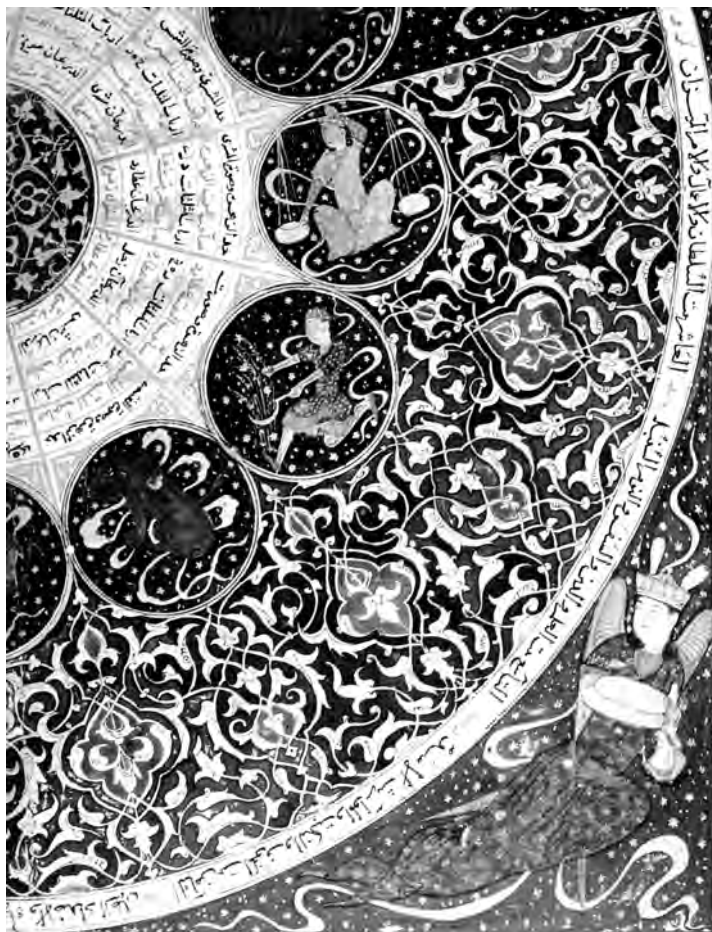


Рис. 4. Фрагмент иллюстрации из «Гороскопа» (см. Рис. 3)

Мы тогда заметим, что эта окружность и эти 12 кругов не сочетаются органично с растительным орнаментом, которым заполнены, во-первых, те части большого круга, которые не содержат изображений и надписей (см. Рис. 4), а во-вторых, центральная часть большого круга, представляющая собой по сути дела самостоятельный круг (она укрупненно изображена на Рис. 5).

«Форма в себе» предполагает отсутствие чего-либо лишнего; это чистая форма. Естественно, что такая чистота не может быть реализована для чувственного восприятия, в материи. Однако все дело в том, что возможно приближение к идеалу, не достигающее его, но всегда устремленное к нему. То, что заполняет форму, должно в таком случае не затемнять, а подчеркивать ее; не служить завесой для наших глаз, а, напротив, подводить нас, пусть даже без нашего на то согласия, к созерцанию чистой формы в чувственно воспринимаемом изображении. Это «прочее» должно, иными словами, как бы отступать на задний план, уходить в тень, выводя на первое место, на освещенное нашей созерцательной активностью пространство минимально затемненную чистую форму. Так ли построено обсуждаемое изображение?

Я думаю, что на этот вопрос надо ответить отрицательно. Заполненное орнаментом пространство вовсе не способствует созерцанию окружности, заключающей в себе этот орнамент. Скорее он, по слову Масиньона, «мешает» нам созерцать ее. Технически это выражается в том, что орнамент обрывается этой окружностью, которая проведена как будто без учета внутренней потребности его развития. Это видно и на Рис. 3, дающем общую картину, и на Рис. 4, где благодаря укрупненному плану хорошо заметно отсутствие органичного перехода между окружностью и внутренним орнаментом. Можно сказать и так: орнамент ничего не потерял бы, если бы не был вписан в окружность, и окружность ничего не потеряла, а только, наверное, выиграла бы в своей чистоте, если бы не было орнамента, мельтешащего перед глазами и мешающего созерцать ее.



Рис. 5. Центральная часть «Гороскопа» (см. Рис. 3)

3.1.2. Центральная точка и ее функции

Рассматривая далее изображение на Рис. 3, мы заметим еще одну деталь. Центр рисунка, который с точки зрения геометрии служит центром окружности, не воспринимается как та точка, из которой рисунок, *постепенно разворачиваясь*, возникает и предстает перед нашим взором. Мне представляется, что эта черта, которую я для краткости буду называть внеположностью центральной точки, составляет характерную особенность изображений в арабо-мусульманском искусстве. Центральная точка служит центром симметрии, и рисунок, конечно же, выстроен при помощи циркуля, ножка которого отмечала именно эту, центральную точку. Но данный очевидный факт процесса технического построения рисунка как будто всячески затемняется тем, как выстроено изображение: центральный круг слишком велик, чтобы восприниматься в качестве центральной точки—источка линий рисунка. Он представляет собой на деле самостоятельное орнаментальное изображение (см. Рис. 5), которое опять-таки выполнено так, чтобы исключить всякую возможность воспринять его в качестве начала

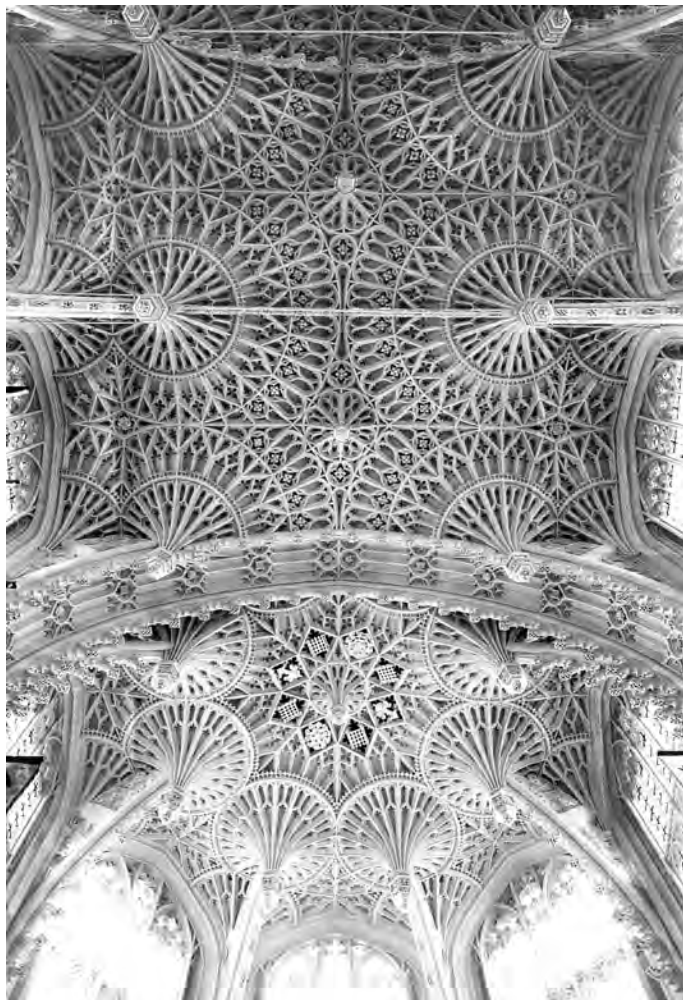


Рис. 6. Вестминстерское аббатство (Лондон).
Верный свод часовни Генриха VII

разворачивания целостного изображения. Это легко заметить, сравнив центральную область Рис. 3 с тем, как организован узор веерного свода потолка часовни Вестминстерского аббатства (см. Рис. 6): здесь каждый заполненный орнаментом (ничуть не менее затейливым, чем на Рис. 4 или 5) круг как будто выплескивается из центра, который служит и центром симметрии. Далее, 12 сегментов Рис. 3 образованы, естественно, делением круга из центральной точки, однако этот факт всячески замаскирован наличием светлого, заполненного надписями пространства, что лежит между центральным кругом и 12 кругами, содержащими изображения знаков Зодиака: это светлое пространство подчеркнуто прерывает органичный переход от центра к краям окружности и отрывает сегменты от их геометрического начала, которое благодаря этому оказывается внеположно им.

3.1.3. Геометрическая основа орнамента

Подведем итог. Не составляет сомнения, что изображение на Рис. 3 выстроено математически точно, что в основе видимого рисунка лежал точный чертеж, и в нашем случае не составило бы особого труда восстановить его, как это неоднократно делалось для исламского орнамента (см., например, Рис. 7)¹:

¹ Более сложные примеры составления геометрического чертежа как основы орнаментального изображения на примере аль-Гамбры см. в [Хмельницкий]. И. Ноткин воспроизводит чертежи для сталактитовых сводов, выполненные традиционным мастером [Ноткин стр. 148]. Избранную библиографию западных работ по геометрической основе мусульманского орнамента приводит А. Ли [Ли стр. 195]. Вместе с тем не следует считать, что составление предварительного чертежа было абсолютным правилом, поскольку многие образцы орнаментальных изображений составлены, как отмечают исследователи, явно «от руки», с отступлением от точности прочерчивания линий. В иных случаях такое отступление могло быть намеренным и диктовалось потребностью приспособить орнамент к геометрии покрываемой им поверхности [Хмельницкий стр. 43—44].

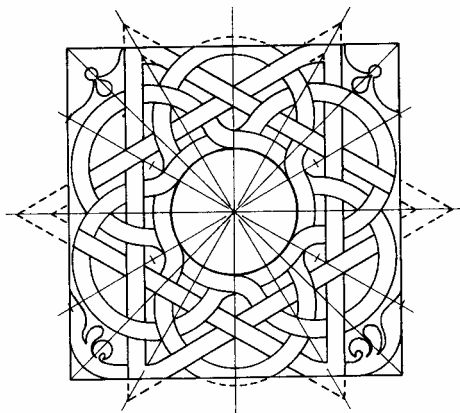


Рис. 7. Михраб в селе Искодар (Средняя Азия).
Геометрическое построение верхнего
квадратного панно по С. Хмельницкому

Однако столь же очевидно, что изображение построено вовсе не как полная — и автоматическая — прорисовка этой геометрической основы. Я хочу сказать, что задача арабо-мусульманского орнамента не состоит в том, чтобы явить для *нашего* (я вслед за Масиньоном подчеркиваю эти слова¹) восприятия правильные

¹ Я имею в виду: с точки зрения той логики смысла, которая характерна для западной культуры. Я вновь призываю читателя помнить, что любой объект, о котором мы говорим (орнамент или миниатюра), может рассматриваться с *двух* точек зрения, с позиций *двух* логик смысла, без попытки решить, какая из них «правильная» (ведь обе правильны в пределах своих ограничений, и никакая не правильна постольку, поскольку никакая не универсальна). Я говорил об этом в начале этой работы; теперь, рассматривая конкретные образцы арабо-мусульманского искусства, читателю придется постоянно помнить об этой методологии исследования. Многим наверняка захочется воскликнуть: но ведь Масиньон не прав! Наверное (и даже наверняка) это так; но это так, только если рассматривать его анализ арабо-мусульманского искусства с позиций такого опыта, который как-то «при-

фигуры, составляющие эту геометрическую основу; скорее мы согласимся в том, что задача орнамента здесь — завуалировать их от *нашего* восприятия. В качестве максимально выявляющего такую генетическую геометрическую основу может быть понят орнамент на Рис. 6: здесь, в самом деле, орнаментальная вязь — не что иное, как точное геометрическое изображение, и любование точностью и красотой пропорций доставляет нам наслаждение, получающееся в результате того, что мы соприкасаемся здесь, по словам Масиньона, с геометрической гармонией чистых форм как таковых. Но если сравнить орнамент, как он выполнен на Рис. 6, с тем, что мы видим на Рис. 4 и 5, или же с тем, что изображено на Рис. 7, то нам трудно будет удержаться от того, чтобы согласиться с Масиньоном, утверждающим, что представленные там изображения выполнены так, чтобы маскировать (дробить, скрывать от глаз) чистоту форм этой геометрической основы. В самом деле, орнаменты на Рис. 4, 5 и 7 построены таким образом, что не представляют нам для созерцания готовых форм: целостный взгляд на эти изображения не способен выхватить ничто готовое, представленное в качестве провоцирующей наше созерцание формы; вместо этого он путается в сплетениях линий, которые намеренно выполнены так, чтобы не подсказывать нашему созерцанию никакую идею чистой формы как таковой.

3.1.4. «Форма в себе» и техника исполнения орнамента

Рассмотрим теперь вопрос о сложности, замысловатости, запутанности линий, составляющих орнамент. Мешает ли такая запутанность созерцанию «чистой формы», о которой говорит Ма-

общен» к собственным основаниям арабо-мусульманской культуры, который позволяет по меньшей мере интуитивно чувствовать эти основания. Однако это уже означает переход на позиции другой логики смысла (иной, нежели западная, нежели та, которая руководит рассуждениями Масиньона), — я же говорю, что Масиньон прав, если придерживаться ограничений той логики смысла, которая лежит в основании западной культуры. Поэтому мы нередко будем идти вслед за Масиньоном (или Буркхардтом, или Насром, или кем-то еще), сознательно принимая их логико-смысловые ограничения и рассматривая объект анализа в какой-то определенной (а не другой) логико-смысловой перспективе.

синьон? Геометрический орнамент традиционно воспринимается как некое «хитросплетение линий» той или иной степени сложности. Является ли такое «хитросплетение» альтернативой «чистоте формы»? Обязательно ли оно затемняет эту чистоту и мешает созерцать форму как таковую?

Взглянем на орнамент, выполненный Дюрером:

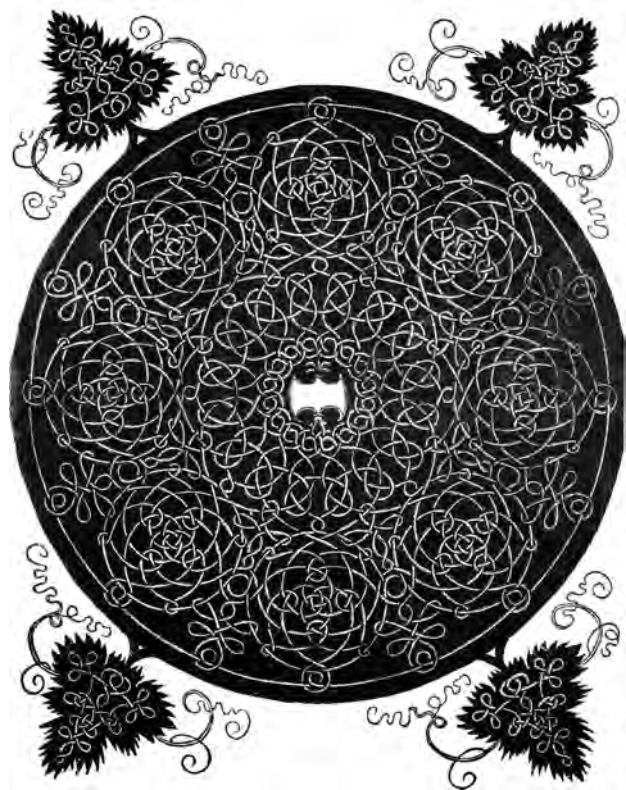


Рис. 8. Плетеный орнамент. А. Дюрер (ок.1500)

Кажется, он как нельзя лучше подходит под определение «хитро-сплетения линий». Однако наш взгляд сразу же схватывает в этой невероятной путанице отдельные правильные формы, которые не слишком затемнены переплетениями линий:

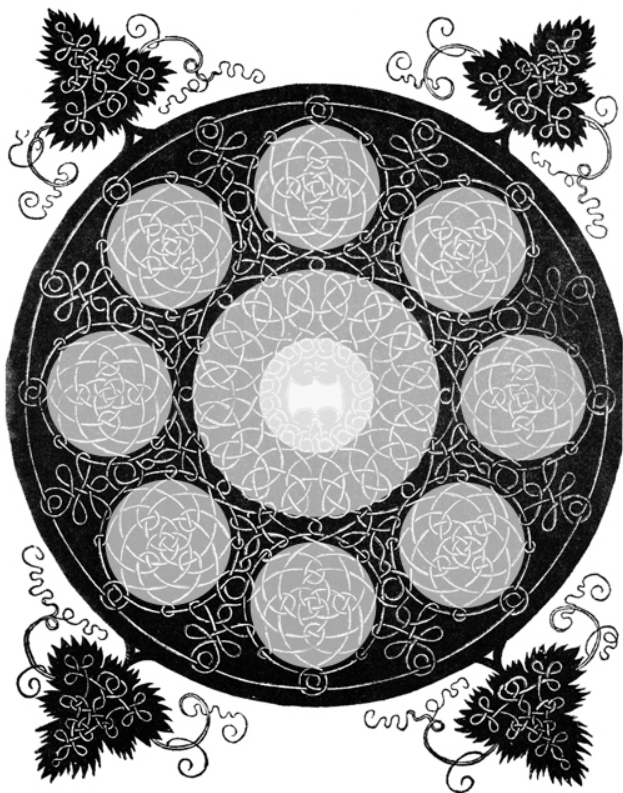


Рис. 9. Реконструкция форм, лежащих в основе орнамента А. Дюрера (см. Рис. 8))

Внутри каждого из малых кругов, расположенных вдоль внешней нити окружности (на нее как будто нанизаны все нитяные клубки, составляющие фигуры орнамента, и за счет этого внешняя окружность «держит» весь рисунок и органично сочетается с ним, в отличие от внешней линии окружности на Рис. 3), нетрудно заметить внутреннюю крестообразную фигуру, образованную более густым сплетением линий:



Рис. 10. Фрагмент орнамента (см. Рис. 8)

Обратим внимание, как переплетены нити на Рис. 10. Нить, проходящая снизу, в следующем пересечении может оказаться и сверху, и снизу: правило чередования здесь не действует. В отличие от этого, для арабо-мусульманского геометрического орнамента, как подчеркивают исследователи, характерно строгое чередование переплетения линий: хотя орнамент выполнен на плоскости, пересечение линий изображено как трехмерное, и линия, оказывающаяся сверху, в следующем пересечении будет внизу, и наоборот. Такое «трехмерное» переплетение линий не является непременным условием (встречаются геометрические и растительные орнаменты, где пересечение выполнено как плоскостное, а не объемное), но там, где оно встречается, чередование переплетающихся линий соблюдается.

3.2. Категории «сразу» и «переход»

Мне представляется, что эта черта не случайна. Чередование в местах пересечения линий призвано подчеркнуть, что изображение образовано соположением разных линий, а не одной и той же линией. Это — одна из тех черт арабо-мусульманского орнамента, которая заставляет Масиньона говорить о его «дроблении»: ведь если бы изображение имело целью представить созерцанию единую форму, изобразительная техника должна была бы быть подчинена этой идее выявления единства формы, и очертить такую форму единой линией было бы, конечно, предпочтительно. Бесконечно сложный клубок нитей на Рис. 8, вполне может стать, образован одной нитью, необычайно сложно переплетенной; во всяком случае, этот орнамент никак не требует в качестве своего условия быть выполненным двумя или более нитями: он ничего не потеряет, если окажется, что нить едина, напротив, это создаст дополнительное очарование сложности, прочерчивающей внутреннюю организацию единого пространства. Точно так же, проследив за сложным переплетением линий, образующих затейливый узор на кельтском рисунке (см. Рис. 11), найдем, что это



Рис. 11. Иллюстрация рукописи VIII в. из библиотеки Санкт-галленского собора

переплетение образовано изгибами наконечника колпака мужской фигуры: хотя линии переплетаются, такое сплетение оказывается одной линией.

В отличие от этого, арабо-мусульманский орнамент, похоже, выполнен так, чтобы исключить возможность счесть линии, образующие изображение, единой линией. Это особенно ярко подчеркнуто цветом (см. Рис. 12). Цветовые различия как нельзя более ясно подсказывают, что никакая форма *не дана сразу*. Цвет как будто размечает отдельные этапы, последовательные шаги, которые должно пройти наше восприятие, чтобы прийти к схватыванию изображения. Никакая полоса, соположение которых составляет рисунок орнамента, не представлена для восприятия в своей цельности, *сразу*. Прерывистость цвета как будто специально подсказывает нашему чувственному восприятию необходимость «раздробить» изображение, не воспринимать его как готовую, сразу-данную форму.

Слово «раздробить» я употребляю здесь вслед за Масиньонном, считая его адекватным выражением *нашего* восприятия. «Дробление» как негативное понятие может употребляться по праву для описания именно нашего восприятия, которое не находит в материале арабо-мусульманского изобразительного искусства подтверждения своим ожиданиям. Это несовпадение, будучи чистой негативностью, и выражается в «дроблении» как негативном понятии.

Если же мы хотим говорить о том, что и как рассматриваемый орнамент подсказывает восприятию зрителя, воспитанного в арабо-мусульманской культуре, нам следует отказаться от отрицательных коннотаций слова «дробление». Надлежит, иными словами, воспринимать это слово как обозначение стратегии создания изображения, которая сама по себе созидательна и, в силу этого, позитивна; если мы и не видим пока вполне эту позитивность, следует сделать усилие и хотя бы воздержаться от того, чтобы вкладывать в это понятие негативные коннотации.

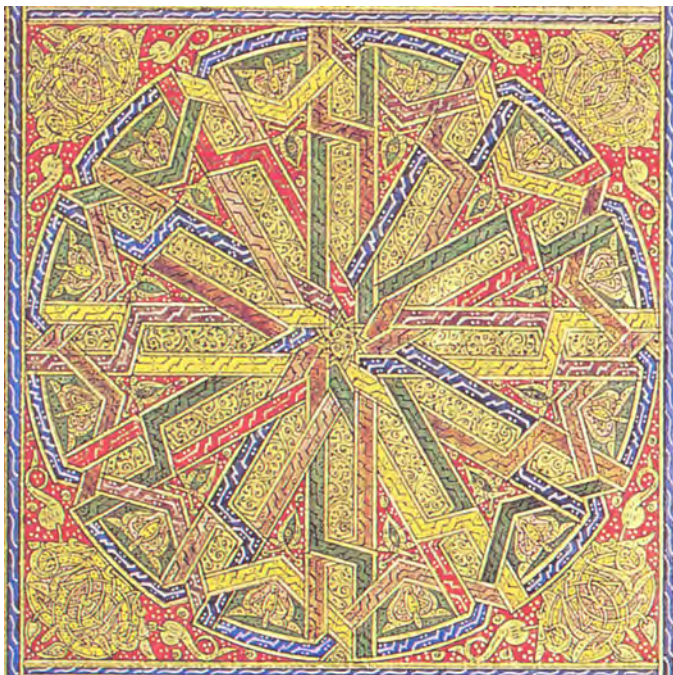


Рис. 12. Последняя страница Корана (центральная часть), 1729 г. (манускрипт выполнен по заказу наследника марокканского престола)

Стратегия разделения на два пласта, которая, как мне представляется, является в арабо-мусульманской культуре стратегией создания орнаментального изображения и его представления восприятию зрителя¹, может осуществляться с помощью различных технических приемов. Цветовой контраст — один из наиболее

¹ Я веду речь именно о «подготовке» изображения для восприятия, а не о технике создания изображения.

«сильных» в этом отношении. Хотя он — не единственное и не исключительное средство осуществления этой стратегии, задержимся, чтобы рассмотреть его более подробно.

Для обозначения этого типа орнамента в классической арабской мысли применялся специальный термин — *муджазза*¹. Интересно и значение этого слова в арабском языке, и свидетельства о восприятии этого типа орнамента, которые предоставляет классическая арабская литература.

Как сообщает Ибн Манзур, *муджазза*¹ означает *муқатта*¹ *ал-алвāн* «прерывающихся цветов», когда один цвет перебивает другой. Этот эпитет приложим к вещам, которые окрашены частично в один цвет, а частично — в другой, например, *хараз муджазза*¹ «разноцветные четки» (обычно черно-белые) или *лахм муджазза*¹ «мясо, частично поменявшее свой цвет» (красное и белое). Интересно, что в этих примерах речь идет именно о делении на два цвета, хотя это и не оговаривается специально в словарной статье. Правда, Ибн Манзур сообщает, что «основой» (*’асл*), т.е. исходным смысловым наполнением, слова *джаза*¹ служит «разрыв веревки на две части». Поэтому *джаз*¹ употребляется в значении *хузн* «печаль, скорбь», поскольку скорбь «отрезает человека от его забот» [Лисан, статья *дж-з-’*], тем самым как будто разделяя на две части линию его эмоционально-психического состояния. Таким образом, корень *дж-з-’* имеют слова, передающие идею цветовой прерывности, а также вообще деления на две части, в том числе и независимо от чувственного восприятия.

Насколько можно судить по сообщениям средневековых арабских авторов, орнамент, составленный из полос прерывающихся цветов, был популярен и распространен и на востоке, и на западе арабского мира, и в самом его сердце — в Мекке. Он использовался в украшении и жилых домов, и мечетей, и даже самой Каабы.

Ал-Маққарī¹ сообщает, что

¹ Ал-Маққарī, Шихāб ад-Дйн (1577, Тлемсен — 1632, Каир) — писатель и биограф. Его обширный труд *Нафх ат-тйб мин зуһн ал-андалус ар-рашйб* «Аромат нежной андалусийской ветви», содержащий выдержки из многочисленных ныне утраченных сочинений других авторов, считается одним

в Андалусии изготавливают мозаичные плитки (*муфаццаҕ*), которые в Машрике известны под именем *фусайфиса́*¹, а также так называемый *зали́дж*¹, которым они покрывают залы своих домов, схожий с мозаичными плитками, самых удивительных цветов. Его используют вместо разноцветного мрамора, которым жители Машрика так любят украшать свои дома [Маққари стр. 202].

Магриб и Машрик, запад и восток арабского мира различаются во многих отношениях, в том числе и в области искусства и архитектуры, — но не в том смысле, что используют совершенно различные техники и стили. Они не различны, а скорее аналогичны, совпадают в основном, но разнятся в деталях и нередко по названиям, так что следует, видимо, говорить о «параллелизме» запада и востока в этом отношении. Мозаика имела разные наименования в Машрике и Магрибе, *фусайфиса́* и *муфаццаҕ* соответственно. От нее наш автор отличает *зали́дж* — магрибинский аналог, как он выражается, «разноцветного мрамора» (*рух̣ām мулавван*), столь же популярный в украшении домов среди магрибинцев, как «разноцветный мрамор» популярен среди машрикинцев.

Помимо эпитета «разноцветный» (*мулавван*), арабские авторы используют более точное определение — «мрамор прерывающихся цветов» (*рух̣ām муджазза́*²). Описывая *ал-Байт ал-мукаррам*, т.е. Каабу, Ибн Джубайр² сообщает, что стены помещения и пол двора

из важнейших источников по истории и культуре мусульманской Испании. Последние полтора десятилетия жизни провел в Египте, Мекке и Медине, Иерусалиме и Дамаске.

1 В оригинале *الزليجي*. Статья *Zalīdj* в ЭИ дает чтения *зали́дж* и *зали́дж*. Согласно ее автору (A. Vazzana), слово происходит, видимо, от арабо-персидского наименования ляпис-лазули. Техника составления мозаики из кусочков керамики, покрытых разноцветной эмалью, была известна еще в древней Персии и Месопотамии, использовалась в Риме и Византии [ЭИ, статья *Zalīdj*]. Западные авторы считают *зали́дж* разновидностью мозаики, тогда как ал-Маққарӣ, как видим, отличает *зали́дж* от мозаики (*муфаццаҕ* или *фусайфиса́*) и рядопологает их, не включая *зали́дж* в мозаику и не считая последнее понятие родовым.

2 Ибн Джубайр (1145, Валенсия — 1217, Александрия) — известный магрибинский писатель и путешественник. Описанные в его «Странствии» (*Рихла*) события произошли в 1183—1185 гг., когда он посетил Египет, Джидду, Мекку, Медину, Ирак и Сирию.

покрыты мрамором прерывистых цветов (*рухām муджазза' муқатта'*)... который прилажен в удивительном порядке (*интизām*), чудесно подобран (*та'лиф*), редкостного мастерства (*итқāн*), прекрасной инкрустации и цветопрерывистости (*рā'и' ат-тарсї' ва-т-таджзї'*), замечательно составленный и распределенный (*таркїб ва расф*). Когда видишь все эти разнообразные изгибы, пересечения, круги, шахматоподобные фигуры (*ашкāl*) и прочее, красота (*хусн*) их приковывает взгляд, как будто они пускают смотрящего бродить по разноцветным разостланным цветкам [Ибн Джубайр стр. 75].

В этом описании, которое дает нам путешественник, а не специалист по искусству, и которое, надо думать, отличается непосредственностью и живостью, обращают на себя внимание несколько моментов.

Прежде всего, это трижды употребленные лексические единицы, выражающие идею прерывистости цвета. Вначале мрамор характеризуется как *муджазза'* «прерывистых цветов» *муқатта'* «разделенный»: второй эпитет как будто подчеркивает прерывистость, уже выраженную в первом. Далее, говорится о том, что этот мрамор — *рā'и' ат-тарсї' ва-т-таджзї'* «прекрасной инкрустации и цветопрерывистости»: кусочки мрамора разных цветов точно прилегают друг к другу. Обратим внимание, что речь идет не просто о том, что мрамор разноцветный или многоцветный, или что эти цвета хороши, необычны или красивы сами по себе, ярко или привлекают внимание. Дело для Ибн Джубайра в другом: в том, как осуществляется «прерывание цвета» (*таджзї'*).

Прерывание цвета, трижды акцентированное в этом отрывке — характеристика принципиально релятивная, относительная. Зафиксировать прерывание, обратить внимание на само прерывание (а не на красоту разноцветных кусочков мрамора каждого по отдельности или всех вместе) можно, лишь соотнося два соседних «отрезка» материала. Важно, как они сочленяются, как относятся друг к другу, а не то, каков каждый из них в отдельности или какова та картина, которую дают они оба вместе. Для того, чтобы говорить о «прерывистости цвета», нужно, чтобы внимание было обращено на *переход* между одним цветным «отрезком» и другим. Именно этот переход составляет центр внимания смотрящего.

Такой взгляд, конечно же, отличается от взгляда, который ищет в рассматриваемом некоторую сразу-схватываемую фигуру, сразу-видимую форму. Он отличается тем, что для него нет презумпции целостности как все-охвата, как включенности-внутри всех деталей и их подчиненности такому целому. Если бы для Ибн Джубайра было интересно сочетание разноцветных кусочков мрамора, то, как они вместе образуют некое единое изображение, будучи его деталями, его отдельными «точками» или отдельными «областями», — тогда нам следовало бы говорить о том, что его взгляд исходит из презумпции именно такой целостности¹. Но для него важно другое — не складывание-вместе разноцветных частей изображения, а их разбиение-на-отрезки, их «разрезание». Чуть ниже, рассматривая свидетельство ал-Муқадасӣ, мы убедимся, что именно это место-разреза, место-перехода одного цветного отрезка в другой служит не только и не просто центром внимания смотрящего, но и выполняет существенную конститутивную функцию складывания изображения.

Мы видим, что «прерывание» (*таджзи'* или *тақтӣ'*) — не негативная, а позитивная характеристика. Ибн Джубайр с нескрываемым восхищением говорит о совершенстве прерывания цвета, называя его «прекрасным» (*ра'и'*). Оно может быть «прекрасным» благодаря тому, что такое прерывание что-то дает восприятию, что-то производит, — а не устраняет, ликвидирует, как то внушает нам языковое значение слова. Смысл прерывания — не в том, чтобы разрушить континуальность линии, не в том, чтобы волевым (а то и волюнтаристским) актом пресечь ее плавное течение. Мы видели, что именно таково впечатление Масиньона, и именно поэтому он говорит о «дроблении» изображения, вкладывая в этот термин негативное содержание. Смысл прерыва-

¹ Я подчеркиваю здесь слово «такая целостность», поскольку «целостность» является логико-смысловым понятием, т.е. понятием, содержание которого напрямую зависит от логико-смысловой грамматики. Я не хочу сказать, что арабо-мусульманский орнамент лишен целостности; я хочу лишь показать, что он лишен той целостности, которая опирается на логико-смысловую грамматику западной культуры.

ния — в другом: показать *переход* между одним и другим, в данном случае — между одним цветным отрезком и другим.

Место *перехода* и становится центром внимания. «Изгибы» (*та‘āридж*), «пересечения» (*тақātи‘*) линий, по словами Ибн Джубайра, «приковывают (*тақийд*) взгляд красотой»: взгляд смотрящего пленен сочетаниями линий, их взаимным *переходом*.

Эффект такого восприятия, эстетическое воздействие этого орнамента на зрителя, по описанию Ибн Джубайра, состоит в том, что «он как будто пускает смотрящего бродить по разноцветным разостланным цветкам». Употребленный здесь глагол *аджа́ла* «заставлять бродить» имеет коннотации, которые не будет ошибкой обозначить как «выход за пределы обыденной трезвости взгляда»: так, к примеру, может бродить, не разбирая дороги, потерявший разум влюбленный. Орнамент, создающий у зрителя ощущение, будто он «бредет» по разостланным разноцветным цветкам, вовсе не изображает цветы как таковые, не содержит очертания цветов: зритель видит не то, что «физически» изображено в линиях орнамента; то, что предстает его взгляду, «прикованному красотой» орнамента, — это не то, что, так сказать, «технически нарисовано». В орнаменте нет никакой формы цветка или цветков; и тем не менее разостланный разноцветный ковер цветов *изображен* на орнаменте для зрителя, который его воспринимает так, как то предполагает создавшая этот орнамент культура, для зрителя, чей взгляд умеет обращать внимание на *переход*, предполагаемый «прерыванием цвета» (*таджзи‘*).

Мы приходим к выводу, что для взгляда, умеющего видеть *переход*, на арабо-мусульманском орнаменте изображено не только то, что, так сказать, «технически» прорисовано реально проведенными линиями, но и — сама возможность *перехода*. Этот *переход* создает изображение, которое «технически» не выполнено на орнаменте, но тем не менее воспринимается зрителем — как ковер разноцветных цветов, по которому *как будто* (NB!) пускает бродить смотрящего мрамор прерывистых цветов.

Вот еще одно свидетельство. Ал-Муқаддасӣ¹, описывая великолепие мечети Омейядов в Дамаске, сообщает:

Одно из самого удивительного здесь — как подобран мрамор прерывающихся цветов (*та'лиф ар-рухам ал-муджазза'*), каждая *шāма* к своей напарнице². Если бы мудрец приходил сюда на протяжении целого года, он бы каждый день находил новый узор (*сийза*) и новый узел (*'узда*) [Мукаддаси стр. 146].

Обратим внимание, что «подбор» (*та'лиф* — составление одного с другим с учетом *'улфа* «сродственности», или «дружественности») мрамора прерывающихся цветов отнесен среди всей роскоши убранства омейядской мечети к «наиболее удивительным» вещам. Каков же результат этого искусного «составления» разноцветных полосок мрамора? Он заключается, говорит нам ал-Муқаддасӣ, в том, что можно целый год находить в этом орнаменте новый «узор» и новый «узел».

Слово «узор» — лишь условный знак, которым я заменил в переводе термин *сийза*. У тех, кто знает арабский язык, наверняка готов вопрос: почему «узор», а не «формула», ведь «формула» — это нормативный, словарный перевод арабского слова *сийза*? Чем «узор» лучше «формулы»? Этот вопрос — не праздный и не пустяшный, а потому я позволю себе задержаться на его обсуждении.

На первый взгляд, нетрудно отмахнуться от такого вопроса как дилетантского: кто же станет ограничивать себя словарными значениями, всерьез обсуждая перевод! Однако нельзя сказать, что «формула» совсем уж не годится на роль эквивалента *сийза* в данной фразе. Переведи мы арабский термин таким образом, муд-

¹ Ал-Муқаддасӣ, Шамс ад-Дйн (X в.) — выдающийся географ своего времени, предложивший в своем основном труде *Ахсан ат-тақāsим* «Наилучшее деление» концепцию географической науки, основанную на новом принципе классификации территорий.

² В оригинале — *كل شامة الى أختها*. Для слова *шāма* (обычное значение «родинка») мне не удалось обнаружить в доступной литературе термин, который можно было бы счесть «искусствоведческим» или техническим. Вместе с тем общезыковое значение *шāма* — отметина, отличающаяся по цвету от окружения, будь то пятно на земле, на коже лошади или родинка на теле — дает ключ к пониманию. Вероятно, *шāма* здесь можно считать обозначением «полосок» мрамора, отличных по цвету от своего окружения.

рец ал-Муқаддасī стал бы отыскивать каждый день в орнаменте, составленном из полосок мрамора прерывающихся цветов, «новую формулу и новый узел». «Формула» если и отличается от «узора», то разве что стилистически: в приведенном переводе мы бы поняли выражение «формула, находимая в орнаменте» как метафорическое описание, описание именно чего-то наподобие «узора».

Почему я все же настаиваю не на «формуле», а на «узоре»? Не потому, что «узор» представляется мне «адекватным» переводом. Нет, это лишь ярлык. Его преимущество перед «формулой», однако, состоит в том, что он не нагружен (во всяком случае, не нагружен так, как «формула») указанием на определенный вариант процедуры смыслополагания. Часто предпочитают не вдумываться в этот вопрос; мне, однако, представляется, что обсудить его было бы бесполезно.

Слово «формула» служит, собственно, *прямым* указанием на ту процедуру обобщения, которая характерна для западной мыслительной традиции. «Формула» происходит от уменьшительной формы слова «форма». (Да простит мне читатель этот неуклюжий и невольных каламбур: я не стремлюсь избавиться от него, поскольку он показывает лишний раз, насколько важна для нас «форма»; интересно, что, вырази́сь мы по-арабски, вместо «уменьшительная форма» мы бы сказали «уменьшительная *ṣiḡa*», и это как будто функциональное совпадение двух терминов, *ṣiḡa* и «форма», совпадение совершенно не случайное, подчеркивает ту игру эквивалентности-неэквивалентности, о которой я веду речь.) Если бы *ṣiḡa* была в самом деле «формулой», т.е. «маленькой формой», то «мудрец» ал-Муқаддасī отыскивал бы каждый день в сплетениях разноцветных полосок мрамора именно то, об отсутствии чего в арабо-мусульманском орнаменте говорит Масиньон — все новые и новые *формы*.

Однако об этом ли речь в арабской фразе?

Слово «форма» многозначно, но сейчас нас интересуют два основных значения этого слова. «Форму» можно понимать в смысле внешней оболочки, скрывающей внутреннее содержание. Если речь идет о произведении визуального искусства, об орнаменте, то такая «форма» равнозначна чему-то вроде «очертания»,

«фигуры». Слово «форма» можно понимать также как философский термин, противопоставляя его «материи». В таком случае «форма» становится бесплотной, неосязаемой и невидимой сущностью, стоящей за материей, чем-то, к чему мы восходим, «от-талкиваясь» от материи, абстрагируясь от материи.

Только кажется, будто названные два значения термина «форма» противопоставлены или даже противоположны. Форма (во втором значении) оформляет материю и не может тем самым не овнешниться; тогда она и выступает в качестве внешних очертаний, так что первое значение «формы» — скорее перенос второго, нежели его противоположность. Когда речь идет о произведении искусства, а тем более об орнаменте, связанность двух значений термина «форма» приобретает особый смысл. Только через «форму» в первом значении этого слова (через внешние очертания) постигается «форма» во втором значении, форма как «предсуществующий образ» (Панофски), «форма» как вечная идея. Утверждая, что арабо-мусульманский орнамент не преследует цель представить созерцанию зрителя «форму», Масиньон употребляет этот термин в обоих рассмотренных значениях: он говорит, что орнамент намеренно «дробит форму» (речь идет о фигурах, о внешних очертаниях, о рисунке орнамента) и за счет этого «мешает нам» (выражение Масиньона) созерцать «форму как такую» (речь о форме во втором смысле, как вечной идее).

Так наш вопрос об адекватности перевода термина *ṣiḡa* и о возможности передать его, воспользовавшись подсказкой арабско-русского словаря, термином «формула» неожиданно вернул нас к истоку, и одновременно — к основному руслу нашего разговора. Если «мудрец» ал-Муқаддаси находит каждый день новую *формулу*, значит, он обнаруживает *чистую идею*, несовершенную воплощенную в конечных, материальных формах (внешних формах, очертаниях) рассматриваемого им произведения искусства. Это значит, что он трансцендирует, покидает пределы материального воплощения и узревает — уже внутренним, не внешним — взором *красоту*.

Мы не обсуждаем здесь вопрос о том, что такое красота, в чем состоит ее переживание, чему она может предидироваться, с чем сродственна, а чему противоположна. Меня интересует дру-

гое: благодаря какой процедуре достигается ощущение красоты? Под «процедурой» я имею в виду процедуру смыслополагания в одном из ее возможных вариантов; вариативность процедуры смыслополагания и альтернативность этих вариантов делает вопрос нетривиальным.

Эти два вопроса: что такое красота и благодаря какой процедуре достигается ощущение красоты, — дают возможность различить эстетику и ее основание, ее фундамент. Как фундамент здания — не само здание, так и фундамент эстетики — не сама эстетика; однако и в том и в другом случае фундамент задает общие контуры постройки.

Вот почему вопрос о том, действительно ли новую *формулу* отыскивает всякий раз зритель-мудрец в орнаментах омейядской мечети, столь важен для нас. Если это так, достигаемое им ощущение красоты, ощущение, которое не стремятся скрыть скупые строки ал-Муқаддасй, возникает благодаря воспарению над материальным, благодаря переносу в мир идей и образов, не знающих перемены и порчи, — благодаря возникающей причастности зрителя к вечной красоте. «Формула» и есть, собственно, такая абстракция от реальной, единичной вещи; и трансцендирование в данном случае — это трансцендирование единичности как таковой, конкретности и материальности как таковых ради воплощенного в них, самого по себе бесплотного образа. «Формула» *воплощается* в данной конкретной единичной вещи, но *не есть* данная единичная вещь; трансцендирование — это переход к формуле-форме во втором смысле этого слова от формулы-формы в первом смысле.

Такого ли типа трансцендирование предполагается арабо-мусульманским орнаментом; такого ли типа трансцендирование предуказано термином *сийга*? Вот вопрос, который следует поставить и на который стоит попытаться ответить, чтобы понять, каково логико-смысловое основание арабо-мусульманской эстетики.

В качестве предварительного замечания я позволю себе следующее рассуждение. По-видимому, не будет ошибкой говорить, что любое чувственное восприятие, в том числе и такое, в котором мы не выделяем эстетический аспект, является трансцендированием, выходом за пределы «осязаемой конкретности», и по-

тому можно вести речь о двух типах трансцендирования: характерном для любого чувственного восприятия и, так сказать, «усиленном», особом, характеризующем именно эстетическое восприятие [Гартман стр. 71—88 и др.]. В западной традиции трансцендирование, составляющее один из моментов обыденного чувственного восприятия, вряд ли можно описать более адекватно, чем это сделано в Платоновой теории идей: установление единства вещи и вместе с тем — узнавание вещи вряд ли будет понято лучше, нежели восхождение к ее идее. В этом перемещении, в этом трансцендировании мы замечаем (откуда берется эта способность *заметить* — вопрос, который здесь можно не обсуждать) совпадение как будто различного и, преодолевая эту различность, видим, что представленное нам множество вещей — копии одной идеи. Трансцендирование материально-представленной множественности дает возможность перейти к единству, и это единство — единство идеального, или (сглаживая все углы и неизбежно огрубляя, одним движением перебрасывая мост от платоновского взгляда к аристотелевскому) единство формы.

Итак, для обыденного чувственного восприятия можно говорить о трансцендировании как замечании совпадения множественных единичных вещей в их идее, или форме, причем такое совпадение мы можем описывать как *сразу*-совпадение, когда вся множественность «совмещается» в своем единстве, становится неразличимой благодаря единству. Эстетическое восприятие отличается рядом моментов, из которых мне бы хотелось обратить внимание на один. Здесь нет речи (во всяком случае, как правило) о множественности предметов, совпадение которых мы могли бы замечать и единство которых находить благодаря трансцендированию. И тем не менее эстетическое восприятие представляет собой — с логико-смысловой точки зрения — точно такую же процедуру обнаружения идеи, или формы, бесплотного образа за его материальным воплощением. Однако в данном случае нет той множественности материальных воплощений единой идеи, которые как будто облегчают процесс трансцендирования и обнаружения единства, как если бы они «наводили» наше восприятие на это единство, поэтому трансцендирование в акте эстетического восприятия отличается большей интенсивностью, как будто

бóльшим напором и благодаря этому — бóльшим влиянием на наши чувства. Само собой разумеется, что «обыденное» и «эстетическое» восприятия, о которых здесь говорится — условные идеализации, и между ними пролегает целый спектр постепенного возрастания насыщенности эстетического момента, его интенсивности. Вместе с тем то различие, которое мне представляется важным — различие между трансцендированием множественности предметов в обыденном восприятии и трансцендированием единственного, уникального предмета в эстетическом восприятии, — носит дискретный, пороговый характер, поскольку не может быть континуального перехода от множественности к единичности.

Имея в виду только что сказанное, мы и будем искать ответ на заданный вопрос: указывает ли термин *ṣiḡa* на трансцендирование описанного типа? Отметим, что речь у нас идет об эстетическом восприятии, но вопрос не может не затрагивать логико-смысловое основание и обыденного чувственного восприятия.

Термин *ṣiḡa* является одним из общетеоретических терминов классических арабских наук. Кроме того, он имеет специфические значения в фикхе и в филологии, играя в философии гораздо меньшую роль.

Начнем с общеязыкового значения. Разъясняя его, в качестве синонима для *ṣiḡa* Ибн Манзӯр чаще всего приводит слово *хай'а*, а завершает свой разбор этого термина таким примером: «Когда говорят: “*ṣiḡa* этого такова”, — это означает: *хай'а* этого, по которой оно построено»¹ [Лисан т. 8 стр. 442—443]. Слово *хай'а* обычно переводят как «структура», «организация», и хотя такой перевод явно находится под влиянием современной лексики, он тем не менее, как считается, передает основную идею: *хай'а* — это некий «каркас», основание, «ребра» постройки, на которые натягивается материал обшивки. Такое значение *хай'а* как синонима *ṣiḡa* подтверждает понимание последнего в качестве «формулы»: «структура» и «формула» в общеязыковом употреблении сближаются, поскольку указывают на абстрактный «костяк» ве-

¹ В оригинале: ويقال صيغة الامر كذا وكذا أي هيئته التي بني عليها .

щи. Это впечатление подтверждается тем, что однокоренной глагол *ṣāḡa* означает «выплавлять», «отливать» вещь из металла по какой-то заготовке: представление о некоей «форме», общей для всех отлитых по ней экземпляров одной и той же вещи, тут несомненно присутствует и не может не вызвать ассоциаций с образом платоновской идеи как единого образца для своих материальных копий.

Если остановиться на этом, окажется, что *ṣūḡa* в самом деле лучше всего переводить словом «формула» (или другим, близким по сути). Такой вывод, сделай мы его, выглядел бы вполне научным, обоснованным ссылкой не первоисточники и опирающимся на понимание самой классической арабо-мусульманской культуры. Этот пример очень наглядно показывает, насколько легко вчитать в изучаемую культуру те значения, которые подсказаны нашими собственными — и, подчеркиваю, априорными — ожиданиями, сформированными исключительно благодаря логико-смысловым механизмам, характерным именно для нашей (и не обязательно для изучаемой) культуры, придав такому вчитыванию совершенно научный вид. А что это значение именно вчитано, заметить совсем не трудно.

Присмотревшись к тому, как было построено объяснение слова *ṣūḡa*, мы заметим своеобразную «круговую поруку» значений *ṣūḡa*, *ḫay'a* и *ṣāḡa*: они фундируют друг друга, при этом нигде смысл «абстрактной формы», «чистой структуры» не подтвержден ссылкой на текст арабского первоисточника, он появляется исключительно в нашем прочтении как своего рода «очевидность» (по принципу «а как может быть иначе»?). О такой априорной очевидности я и говорю как о логико-смысловом ожидании, сформированном собственной культурой исследователя.

Однако разорвать эту «круговую поруку» не так уж и сложно. Для этого надо всего лишь воздержаться от такого вчитывания «очевидности» значений и вместо этого обратиться к текстам классической арабо-мусульманской культуры за разъяснениями. Так мы и поступим.

Ибн Манзур сообщает, что *ḫay'a* — это «состояние (*ḫāl*) вещи, то, какова (*ḫayfīyya*) она» [Лисан т. 1 стр. 188]. Это означает, что *ḫay'a* указывает на полноту признаков вещи, на ее качест-

венные характеристики в ее конкретной данности, а не на некий «общий остов», роднящий ее с другими вещами ее рода. Сама направленность взгляда здесь другая: он ищет не общее в вещи, не то, в чем она совпадает с другими вещами; он ищет ее конкретность, ее вот-данность, ее, если угодно, вещьность. Это наше впечатление подтверждает ал-Джурджанī, который, давая определение категории «качество» (*кайф*), говорит, что «это — *хай'а*, укорененная в вещи...», и поясняет, что «слово *хай'а* охватывает все акциденции...» [Джурджани стр. 241, 242].

Имея это в виду, стоит более внимательно рассмотреть употребление слова *сийға*, на которое указывает Ибн Манзур уже не в тексте статей, посвященных специально корням *с-в-г* и *с-й-г*, но в других местах своего словаря. Задавшись этой целью, мы обнаружим такой пример: «*сийға* их языка — это язык арабов»¹ [Лисан т. 1 стр. 588]. Здесь очевидно, что *сийға* указывает не на абстракцию от языка, но на сам язык: речь не о «форме языка», не о «структуре языка», не о «каркасе языка», а о языке как таковом. Любой из приведенных переводов (форма, структура, каркас, т.д.) не просто неуклюж, но в принципе неверен, поскольку предполагает противопоставление: формы — содержанию, структуры — конкретной данности. Прими мы такой перевод, он бы означал, что «их язык по форме — язык арабов, а по содержанию...». Выделенные курсивом слова построены нашим пониманием, но такое достраивание неизбежно. Между тем оно вовсе не предполагается арабским оригиналом. Избежать его можно только одним способом: говорить не о «форме» (и т.п.) языка, а о языке как таковом, в его целостности; а значит, признать, что *сийға* — это вещь в полноте ее конкретной данности, а не форма и не структура вещи.

Разясняя (по-видимому, уже в его время не очень употребительное) слово *никрис*, Ибн Манзур говорит, что это «вещь, используемая по *сийға* цветов: ею женщины украшают волосы» [Ли-

¹ В оригинале: *صيغة لسانهم لغة العرب*. На английский мы бы перевели это: *The sīgha of their tongue is the language of Arabs*, что ближе к оригиналу, поскольку разводит два значения «языка», которые не различаются в русском.

сан т. 6 стр. 240]¹. *Ниқрис*² никак нельзя понять здесь как «форму», «структуру» цветов и т.п. Сама языковая форма выражения предполагает сравнение двух вещей, а не вычленение абстрактного «каркаса» или «формы» одной из них, и если бы мы переводили Ибн Манзӯра, не стремясь непременно сохранить в русском тексте термин *си́ға*, мы бы скорее всего его вовсе опустили, сказав: «*ниқрис* используется так же, как цветы: этим женщины украшают волосы». *Ниқрис* — это вещь в ее конкретности и целостности, которая ставится на место другой вещи, цветов, также в их целостности и конкретности. Такой перенос, такая замена одной вещи другой и поясняется термином *си́ға*, указывающим на целостность вещи, а не ее абстракцию³.

Эта подсказка, представленная анализом общезыкового употребления слова *си́ға*, пригодится при рассмотрении его в качестве научного термина. В фикхе *си́ға* определяется как «слова и выражения, указывающие на действия (*таҷарруф*)» [ЭФ, статья *си́ға*]. Для факиха важны не словесные формулы как таковые, и не действия как таковые, а их сочетание, т.е. указание первого на второе. «Указание» здесь следует понимать так, как то предполагает классическая арабская семиотика: как соотношение между явным (*зāхир*) и скрытым (*бāтин*). Понятие *си́ға*, таким образом, предполагает *зāхир-бāтин*-соотнесение, когда важным (вспомним, что говорилось выше о направленности взгляда) является не внешнее как таковое, и не внутреннее как таковое, а факт их связанности, *перехода* между ними. Вот почему *си́ға* в фикхе не обязательно представляет собой фиксированный набор слов. За ис-

¹ В оригинале: النقرس شيء يتخذ على صيغة الورد وتغرسه النساء في رؤوسهن. Почти ту же формулировку Ибн Манзӯр повторяет страницей ниже [Лисан т. 6 стр. 241].

² Мне не удалось обнаружить перевод для этого слова, поэтому я оставляю его в транслитерации. Моя информация о нем исчерпывается разъяснением Ибн Манзӯра.

³ Интересным упражнением было бы показать, что напрашивающийся и *как будто* гладкий перевод *си́ға* словом «функция» (*ниқрис* используется в *функции* цветов) является не только значением *ad hoc* (неужели и в орнаменте зритель разysкивает каждый день новую *функцию*?), но и искажает смысл оригинала.

ключением ряда случаев, таких, как шахада¹, слова которой не варьируются, *ṣiḡa* в своем вербальном аспекте не определяется как неизменная формула: главное, чтобы слова указывали на соответствующее юридическое действие. Вне такой связи, которая задает целиком логику рассуждений по поводу *ṣiḡa* в фикхе, последняя просто не существует. Вот почему и в фикхе *ṣiḡa* — не «формула»: формула — это абстракция от единичного случая, но не сам единичный случай, тогда как *ṣiḡa* — это *состоявшаяся* вещь, состоявшийся акт слова-и-действия. *Ṣiḡa* имеется тогда, когда слово-и-дело сопряжены правильно, когда юридический акт совершился; формула же — это идеальный образец, отвлеченный от материальных условий единичного акта.

В классическом арабском языкознании термин *ṣiḡa* — один из самых употребительных. Нас не должно смущать, что его нередко передают именно как «форму» слова: мы ведь видели, что *приблизительное* понимание достигается и в случае логико-смыслового искажения, когда происходит вольное или невольное вчитывание в исследуемый материал фундаментальных логико-смысловых ожиданий, сформированных собственной культурой исследователя и, как правило, не замечаемых и даже не обсуждаемых именно в силу их фундаментальности. Поэтому мы попробуем проверить, насколько оправдано такое понимание *ṣiḡa* в языкознании. Я ограничусь единичным примером, который тем не менее достаточно репрезентативен.

Объясняя термин *ṣawḡ*², ат-Тахāнавī приводит следующее определение:

الصوغ عند الصرفيين أن يؤخذ مادة اصل ويتصرف فيها بأحداث هيئة وزيادة
معنى فتبقى مادة الاصل ومعناه في الفرع كما في صوغ الاواني والحلي من الذهب

У грамматиков (*ṣarfīyūn*) *ṣawḡ* — это когда берут материю основы (*māddat al-'aṣl*) и, воздействуя на нее, делают новую *ḫay'a* и дополнительный смысл (*zīyādat ma'nā*), так что материя и смысл основы остаются и в ветви (*ḫar'*), — точно так же, как при литье

1 «Свидетельство» исповедания веры: «Нет бога, кроме Бога; Мухаммед — посланник Бога».

2 Букв. «литье», «отливание»; имеет тот же корень, что *ṣiḡa*.

(*савз*) посуды и украшений из золота [ат-Тоханави т. 2 стр. 835; орфография арабского оригинала сохранена. — А.С.].

Это рассуждение, которое ат-Тоханави приводит со ссылкой на 'Усूल ал-Акбарī¹, мне представляется решающим для понимания «устройства» термина *сйга*. Рассуждение опирается на модель '*асл-фар*' «основа-ветвь», которая наряду с моделью *зāхир-бāтин* «явное-скрытое» играет фундаментальную роль в классических арабских науках. Образование новой *сйга* в языке уподоблено здесь отливанию предмета (сосуда или украшения) из металла. И то и другое описывается как переход '*асл* ⇒ *фар*' «основа ⇒ ветвь». При этом и '*асл* «основа», и *фар*' «ветвь» понимается как *зāхир-бāтин*-сопряженность (сопряженность «явное-скрытое»). Переход от основы к ветви является и в том и в другом случае (и в языке и в литье) изменением этой *зāхир-бāтин*-сопряженности. Изменение состоит в том, что к прежней *зāхир-бāтин*-сопряженности добавляется нечто новое, некий «довесок» (*зийāда* «добавление»), поэтому в ветви оказывается, если можно так выразиться, больше и *зāхир* «явного», и *бāтин* «внутреннего».

Так происходит *савз*, т.е. так производится *сйга*, и в языке, и в мастерской ремесленника. В языке «добавление» явного, т.е. *лафза* «выговоренности», не является арифметическим (количественным) наращиванием, а скорее — изменением, на что и указывает ат-Тоханави («...воздействуя на нее, делают новую *хай'а*»); в отношении же *ма'нан* «смысла» не будет ошибкой говорить именно о приращении, как будто арифметическом добавлении, нового смысла к прежнему. При литье предметов происходит то же самое: в явном (внешние очертания) — скорее изменение, чем арифметическое добавление (вместо металлической болванки — очертания сосуда), а в скрытом, т.е. смысле — именно количественное приращение, поскольку помимо смысла «драгоценности» (золото как драгоценный металл) отлитый предмет имеет смысл «тарелки», «кубка» или «перстня» (напомню, что речь здесь о смысле-*ма'нан*, как эта категория понималась в классической

¹ К сожалению, я не смог идентифицировать ни этого автора, ни его произведение.

арабской мысли, а не о «смысле» современной западной логики или лингвистики).

Представление о том, что переход от основы к ветви должен быть чем-то оправдан, было едва ли не общим местом для теоретиков классической эпохи, и роль такого достаточного основания играло как раз приращение *ма'нан* «смысла», которому соответствовало изменение в *лафзе* «выговоренности», т.е. приращение *ба'тин* «скрытого» с соответствующим изменением *за'хир* «явного»; как видим, точно такая же процедура лежит в основе литья как перехода от основы-металла к ветви-сосуду или драгоценности. Таким образом, *сийга* понимается как *за'хир-ба'тин*-сопряженность; особенно же интересно, что литье трактуется не как образование множественных материальных копий по одному образцу (который благодаря гипостазированию легко превращается в идею или образ), а в полном и строгом соответствии с фундаментальными логико-смысловыми особенностями классического мышления арабо-мусульманской культуры, на основе двух моделей '*асл-фар*' «основа-ветвь» и *за'хир-ба'тин* «явное-скрытое». Это лишний раз показывает, насколько обманчива очевидность как будто совершенно однозначных и универсальных парадигматических примеров, таких как отливка предметов из какого-то материала по какому-то образцу: они легко могут служить иллюстрацией разных вариантов процедуры смыслополагания, опираться на разный логико-смысловой фундамент.

Имея в виду все сказанное, мы можем подойти к нашему вопросу о том, какого типа трансцендирование предполагается понятием *сийга*.

Предмет, который мы рассматриваем в качестве *сийга*, понимается как имеющий явную (*за'хир*) и скрытую (*ба'тин*) стороны. Между явным и скрытым наблюдается взаимосвязь, раскрывающаяся в ряде моментов (взаимная согласованность, соответствие, взаимная обусловленность), о которых уже говорилось и которые я не буду подробно повторять. Можно сказать так: *сийга* — это *за'хир-ба'тин*-связанность (связанность «явное-скрытое»). Когда говорят о *сийга* в языкознании, это связанность *лафза* «выговоренности» и *ма'нан* «смысла»; когда речь идет о *сийга* в фикхе, это связанность слов и действий. Всякий раз *сийга* — не абстракция от

единичного предмета, а сам единичный предмет в своей полноте. Однако единичный предмет — это не явная или скрытая стороны сами по себе, и даже не сама по себе их связанность, а результат того, что обеспечивается этой связанностью — результат *перехода* явного в скрытое и наоборот. Единичный предмет — это сам такой *переход*; или, если угодно, результат такого *перехода* (поскольку я не уверен, что здесь можно отделить *переход* как процедуру смыслополагания от полагаемого смысла, единичного предмета).

Возникновение единичного благодаря *zāḥir-bāṭin-переходу* (переходу «явное-скрытое») и является результатом трансцендирования; добавим: трансцендирования в данной логике смысла, основанной на данном варианте процедуры смыслополагания, которую я называю *переходом*.

Здесь реализуется та же интуиция достижения единства, что служит движущим моментом трансцендирования, если позволено так выразиться, платоновского типа, трансцендирования как восхождения к идее. Она *та же*, но *не такая же*. Та же потому, что это — интуиция достижения единства после множественности, единства множественности. Она не такая же потому, что весь, так сказать, антураж осуществления этой интуиции, весь «аппарат», которым обрастает процесс ее претворения в жизнь, различен в двух случаях.

В первом, «платоновском» случае мы преодолеваем множественность материальных копий, отдельных воплощений, каждое из которых является единичной вещью, и поднимаемся к стоящей выше их всех идее, которая служит их единством, но как таковая не есть единичная вещь. Во втором случае мы преодолеваем множественность двух сторон, явной и скрытой, каждая из которых не является единичной вещью сама по себе, чтобы обнаружить их единство как единичную вещь. Здесь, во втором случае, единичная вещь занимает, если можно так выразиться, ту ступень, которая в первом случае отдана общей идее; это та же ступень потому, что единичная вещь здесь осуществляет в себе единство множественного. Единичная вещь здесь не ущербна; напротив, единичная вещь — результат преодоления ущербности явной и скры-

той сторон, их ущербности, имеющей место тогда, когда они рассматриваются отдельно, как таковые.

Вернемся к тексту ал-Муқаддасī. Теперь мы можем ответить на вопрос о том, что же отыскивает мудрец, находя в орнаменте полосок мрамора прерывающихся цветов новую *ṣiḡa*. Обнаруживая *ṣiḡa*, он находит новое *zāḫir-bāṭin*-соположение — он находит тем самым новую единичную вещь. Но это не та «единичная вещь», которая характеризуется множественностью и ущербностью для платонической интуиции; эта единичная вещь служит результатом трансцендирования множественности *zāḫir* «явного» и *bāṭin* «скрытого», преодоления ее благодаря такому их взаимному *переходу*, в котором они как отдельные и отделенные друг от друга исчезают, представляя нашему созерцанию единую вещь.

Вслед за Н. Гартманом мы говорили, что трансцендирование составляет важнейший момент и обыденного чувственного, и эстетического восприятия. Тогда речь шла о трансцендировании как осуществлении интуиции единства, понимаемой в платоновском духе. Сейчас, когда мы обнаруживаем возможность осуществления *той же* интуиции, но *иначе* (принцип *то же иначе*), возможность, выражаемую как вариативность процедуры смыслополагания, мы должны выдвинуть гипотезу о том, что и для другого, только что рассмотренного варианта осуществления интуиции единства трансцендирование составит важнейший момент и обыденного, и эстетического восприятия; вероятно, здесь, как и в первом случае, трансцендирование в процессе эстетического восприятия будет характеризоваться большей интенсивностью и насыщенностью.

Анализируя термин *ṣiḡa*, я сознательно приводил его транслитерацию, избегая какого-либо перевода. Моей целью было показать, что дело не в поиске «правильного» словесного эквивалента, а в понимании логико-смысловой определенности *любого* такого «эквивалента». Понимая, что стоит за словом (т.е. какой вариант логико-смысловой процедуры предполагает данное понятие), мы правильно понимаем его смысловое наполнение и в таком случае не рискуем впасть в заблуждение, какие бы словесные ярлыки-эквиваленты ни употреблялись; напротив, не понимая логико-смысловой обусловленности понятий, приравняемых в

смысловых системах, основанных на разных логиках смысла, мы всегда будем впадать в заблуждение, поскольку нет такого волшебного словесного эквивалента, нахождение которого избавило бы от нужды в понимании его логико-смысловой обусловленности.

Поэтому теперь, имея в виду проведенный анализ, мы можем передать термин *ṣiḡa* словом «узор» (которое я и использовал в качестве ярлыка в переводе текста ал-Муқаддасī), при условии, что будем помнить, каков вариант процедуры смыслополагания, стоящий за этим термином, какого типа трансцендирование предполагает этот «узор». Более того, хорошо понимая это, мы можем даже употребить для передачи *ṣiḡa* термин «формула», — ведь «формула» нехороша в данном случае не сама по себе, не как таковая, а лишь потому, что очень устойчиво связана в нашем сознании с трансцендированием определенного типа. Если мы понимаем сам факт этой связанности и видим ее логико-смысловую обусловленность, если, далее, понимаем, что логико-смысловая обусловленность содержания термина может быть разной в зависимости от варианта процедуры смыслополагания; если мы способны проследить такую зависимость и видеть изменение содержания термина с изменением варианта процедуры смыслополагания, — в таком случае нам не повредит применение одного и того же слова «формула» в обоих случаях, поскольку дело, повторяю, не в словесных ярлыках, а в экспликации их содержательной наполненности на основании процедуры смыслополагания в том или ином ее варианте.

Помимо *ṣiḡa*, мудрец у ал-Муқаддасī находит в орнаменте 'узда «узел». Если *ṣiḡa* — это структура «явное-скрытое», способная образовывать единую вещь, то «узел», как мне представляется, — это место *видимого* (видимого для глаза) совпадения тех линий, которые принимаются за «явную» и «скрытую» стороны данной *ṣiḡa*. Такие «узлы» можно обнаружить, рассматривая Рис. 12, там, где линии как будто перекрывают друг друга. Эти места, как мне представляется, можно считать точками наиболее очевидного *перехода*.

Другие примеры узоров-*ṣiḡa* представлены на Рис. 13—15. Эти орнаменты не относятся к классу *муджазза'* (прерывающих-

ся цветов); здесь представлен орнамент с элементами эпиграфики, чисто геометрический орнамент и орнамент с растительными мотивами. Однако и на этих рисунках узор-*си́ға* образуется по тем же закономерностям *зāхир-бāтин*-соположения и трансцендирования этой *зāхир-бāтин*-множественности, что в разобранным случае.

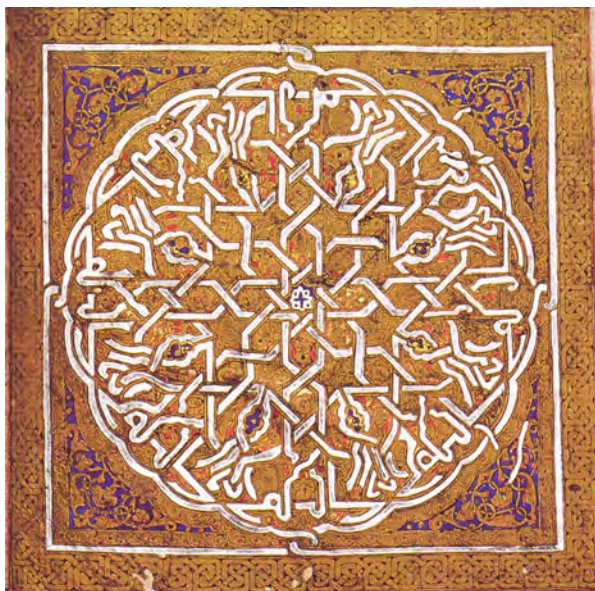


Рис. 13. Последняя страница Корана
(центральная часть). Валенсия, 1182/83 г.

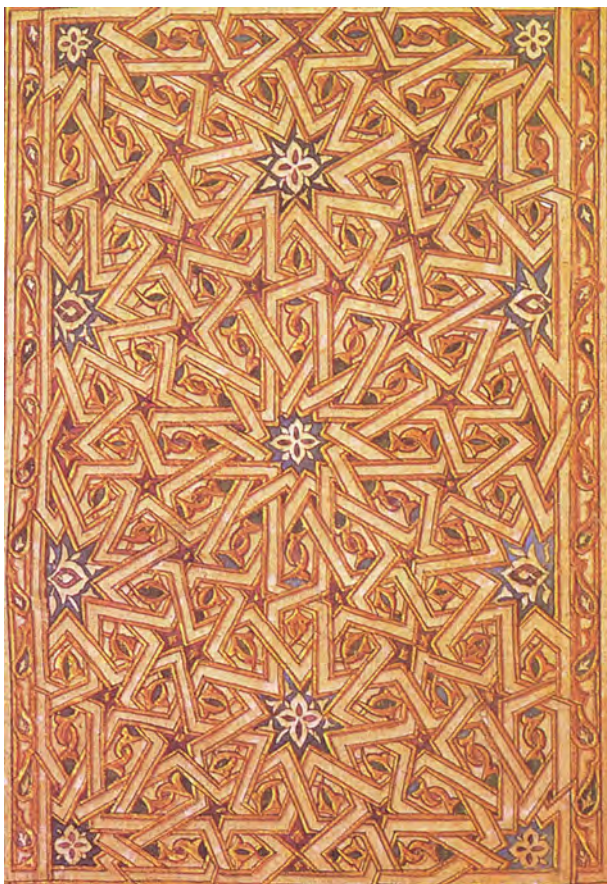


Рис. 14. Последняя страница Корана
(центральная часть). Марокко, 1568



Рис. 15. Последняя страница Корана (центральная часть).
Автор — Абдалла Мухаммад ал-Хамадани, 1313

Несколько иной тип цветового контраста, нежели разбиравшийся в ходе анализа Рис. 12, представлен на Рис. 15 и 16. Здесь отдельные сегменты, образованные орнаментальным сочленением базовых линий, выполнены контрастными цветами. Благодаря этому цветовому контрасту наш взгляд мгновенно выхватывает



Рис. 16. Фронтиспис 23-й части Корана. Автор — Абдалла Мухаммад ал-Хамадани, 1313

эти сегменты. Однако это совершенно не мешает тому, чтобы у нас возникло то самое впечатление раздробленности изображения и отсутствия его цельности, о котором говорит Масиньон. В этом отношении данный орнамент явно отличается от изображенного на Рис. 8: хотя в дюреровском орнаменте отсутствуют специальные средства, помогающие нам схватить целостные формы, там

такое схватывание, тем не менее, происходит довольно естественно и дает впечатление цельности конструкции всего изображения.

Замечу, что, на мой взгляд, было бы неправильным интерпретировать цветовой контраст сегментов на Рис. 16 как контраст фона и изображения. Говоря о фоне и изображении, мы подразумеваем, что фон не *переходит* в изображение, а лишь оттеняет его, подчеркивая его самостоятельность. Изображения, в которых фон может стать изображением, а изображение — фоном, вовсе не противоречат этому правилу, поскольку игра здесь состоит лишь в возможности такой смены ролей, но в пределах любого из двух возможных вариантов восприятия рисунка фон остается фоном, а изображение — изображением. В нашем же случае (в случае арабо-мусульманского искусства) «разбиение» рисунка на два плана служит конститутивным условием возникновения изображения¹. Стоит также помнить, что исследователи арабо-мусульманского орнамента отмечают в качестве его принципиальной черты отсутствие фона; этот принцип, обычно формулируемый как «боязнь пустоты», означает, что орнамент заполняет все пространство, не оставляя той «безликой» или, во всяком случае, второстепенной в сравнении с изображением, «массы», в противопоставлении которой и схватывается изображение. Фон в этом случае играет роль чего-то оттеняющего основное изображение и способствующего нашему схватыванию такого изображения. В арабо-мусульманском орнаменте два пласта, о которых идет речь, оба «входят» в изображение (хотя термин «входят в» имеет различное содержание в зависимости от логики своего понимания, а потому нельзя забывать о необходимости его анализа с точки зрения логико-смысловой грамматики и, следовательно, вариативности его понимания в разных логиках смысла), а потому изображение «включает» в себя (еще одно слово, требующее логико-смыслового прояснения) их оба. Фон, собственно, может быть замечен едва ли не на всех арабо-мусульманских орнаментах, но для схватывания изображения на них важен не контраст «фон-рисунок», а понимание «игры» между двумя пластами самого изображения.

¹ См. об этом также стр. 186.

3.3. Логико-смысловое основание арабо-мусульманской эстетики

Рассматривая Рис. 7, мы пришли к заключению, что геометрическая основа арабо-мусульманского орнамента, представляющая собой конфигурацию правильных фигур и линий, не прорисовывается полностью: изображение не служит, во-первых, полной, а во-вторых, автоматической копией этой основы. Из этого наблюдения вытекает следующее. Если бы задачей арабо-мусульманского орнаментального изображения было явить чистую форму как таковую, его создатель без особого труда справился бы с ней: для этого достаточно было бы лишь обвести начисто черновую основу орнамента, выявив правильные геометрические фигуры.

Но вовсе не к этому стремится арабо-мусульманский орнамент — и в этом Масиньон, безусловно, прав. В чем он неправ, так это в презумпции того, что только к этому и должно стремиться всякое изображение, если желает быть эстетически наполненным, т.е. соответствовать принципам художественности.

Как же возможно *иное* стремление — стремление, которое является совсем не таким, какое характерно для западного искусства, но при этом служит безусловным основанием художественного в арабо-мусульманской традиции? Как, иначе говоря, возможна *иная* эстетика, и в чем состоит ее основание?

Я не случайно употребляю слово «иная». «Иная» эстетика — не «другая» в том смысле, в каком «другой» воспринимается как альтернатива, как отрицание. Именно как «другую» видит Масиньон арабо-мусульманскую эстетику. Я уже говорил, что этот статус «другого» не может быть осмыслен последовательно и до конца, поскольку сам инструмент осмысления, которым мы владеем, — не «другой», а «наш», коль скоро мы не принадлежим к той культуре, которую считаем «другой». Раз так, мы не можем не наполнить «другую» культуру в конечном счете, в последнем основании осмысленности теми же самыми смыслами, которыми наполняем собственную, разве что с заменой знаков плюс на минус. Так и поступает Масиньон, осмысливая арабо-мусульманскую эстетику как тотальное отрицание форм. Если же мы хотим говорить об арабо-мусульманской эстетике как об «иной» (а не

«другой»), мы должны суметь понять ее, оставаясь в ее пределах, а не через трансформацию оснований культуры исследователя.

Такую возможность предоставляет логико-смысловая теория. С ее точки зрения, арабо-мусульманская культура — не «другая», а «иная», поскольку ее логическое основание — это не трансформированное (обычно простым отрицанием) основание нашей культуры (культуры исследователя). В рамках логико-смысловой теории могут быть предложены несводимые друг к другу напрямую логические основания — не совпадающие, но в равной, если можно так выразиться, степени логические. Эти логические основания варьируются благодаря вариативности процедуры смыслополагания. Процедура смыслополагания проявляет себя во всем, что связано с возникновением осмысленности — как в теоретическом мышлении, так и в сфере эстетического.

Явить чистую форму для чувственного восприятия — то же, что дать для отвлеченного мышления чистое понятие: чистота тут равнозначна *начальности* в том смысле, какой вкладывается в это понятие западным философским мышлением. Каким бы запутанным ни было орнаментальное изображение (как на Рис. 8), оно прекрасно благодаря тому, что чистое геометрическое начало очевидно в нем несмотря ни на какие хитросплетения: наше восприятие выхватывает это начало мгновенно (примерно так, как это показано на Рис. 9) и затем любителю переходом от этой необыкновенной простоты — к сложности, раскрывающей именно эту простоту, составляющей именно ее содержание. Если осмысливать то же самое в категориях единства и множественности, следует сказать, что чистая форма представляет собой единство, подробная прорисовка деталей изображения — множественность этого единства. При этом множественность должна быть *охвачена* этим единством: множественность — это внутренняя усложненность, внутреннее дробление всеохватывающего (и благодаря этому простого, *чистого*) единства.

Подобным началом в арабо-мусульманском искусстве не является чистота формы, которая была бы явлена сразу, как таковая, и представлена нашему восприятию. Здесь, в арабо-мусульманском искусстве, предметом восприятия служит *переход* между двумя пластами, или, если угодно, между двумя рядами, которые

не присутствуют, или *как будто* не присутствуют, одновременно, и в силу именно этого требуют названного *перехода*. В области теоретического мышления такой переход осуществляется как переход между явным и скрытым (*зāхир-бāтин*-переход), а также как переход от «основы» к «ветви» (*'асл-фар'*-переход). Что касается визуально-воспринимаемого искусства, то оно применяет находящиеся в его распоряжении изобразительные средства, чтобы создать для нашего восприятия благоприятные условия для такого *перехода* — точно так же, как западное искусство, служащее для Масиньона образцом эстетического, создает нашему восприятию благоприятные условия для схватывания чистой формы *сразу*.

Та многоцветность, которую мы наблюдаем на Рис. 12, имеет целью разделить изображение на два¹ пласта. Цель именно в этом: не дать нам воспринять все изображение *сразу*, помочь нашему восприятию увидеть сначала одно, затем другое, и совершить *переход* между ними. Это «не дать увидеть сразу» Масиньон и воспринимает как столь раздражающее его «дробление» чистых форм. Однако с точки зрения собственной логики арабо-мусульманского искусства, это «дробление» — совсем не отрицательный прием (уничтожение чистой формы), напротив, это прием позитивный, служащий необходимым подготовительным моментом к схватыванию нашим восприятием изображенного. Потому что арабо-мусульманский орнамент как объект эстетического восприятия не сводится ни к одному из двух рядов, на которые распадается изображение, ни к ним обоим вкуче; скорее это — *переход* между такими рядами, *переход*, которым и создана единая вещь.

Разделение изображения на два пласта на Рис. 12 достигается за счет многообразия цвета. Но это не значит, что такого разделения невозможно достичь иными средствами, или, напротив, что цветовая гамма всегда и непременно достигает такого эффекта разделения изображения на два ряда. Многообразия мельчайших деталей на Рис. 17 и 18 никак не меньше, чем на Рис. 12 или 16.

¹ Возможно, и более. Два несовпадающих, не явленных *сразу* ряда — минимальное условие для *перехода*, о котором идет речь. В более сложных структурах может быть несколько пар таких рядов.

Однако эта внутренняя сложность двух мюнхенских орнаментов никак не мешает нам схватить готовые и в этом смысле чистые формы. Здесь сложность, достигаемая за счет многообразия мелких деталей— что-то дополнительное, собственно-орнаментальное. В отличие от этого, о сложности арабо-мусульманского орнамента нельзя сказать, что она дополнительна к «чистой форме», которая существовала бы и была изображена помимо этого многообразия и независимо от него. Функция сложности орнамента, таким образом, совершенно различна в двух случаях, и это различие имеет логико-смысловое основание.

На Рис. 17 и 18 изображения форм явлены *сразу*, и хотя есть «игра» перехода от одной формы к другой (как игра на альтернативных изображениях, которые мы воспринимаем то так, то эдак), такая игра остается именно игрой, в каком-то смысле нарушением закономерности — красивым именно оттого, что найдена возможность нарушить однозначность восприятия, лишь подчеркнув ту же закономерность: каждая из альтернативных точек зрения, когда она занята, является единственной, и надо сделать усилие, чтобы, покинув и как бы предав ее, занять другую и уже ее сделать единственной до тех пор, пока и она не будет оставлена. Но не так на Рис. 15 или 16. Здесь переход между светлыми и темными полями скорее следует сравнить с суфийской «растерянностью» (*хайра*): ни одна из двух точек зрения не является самодовлеющей, каждая предполагает другую как свое условие и свою, так сказать, энтелехию (то, во что она стремится перейти), будучи в свою очередь условием и энтелехией для той. Как в суфийской «растерянности» истина — это не фиксация какой-то одной из двух точек зрения, а постоянный *переход* между ними (только в таком *переходе* реализуется описанное выше отношение быть условием и энтелехией для собственной альтернативы и точно так же относиться к ней), причем этот *переход* — нечто самостоятельное и не сводимое ни к одной из двух точек зрения (как *субūt* «утвержденность» у мутазилитов или *имкān* «возможность» у Ибн Сины не сводятся ни к существованию, ни к несуществованию, а служат чем-то третьим для этих двух альтернативных состояний, не включая их в себя и оставаясь внеположными

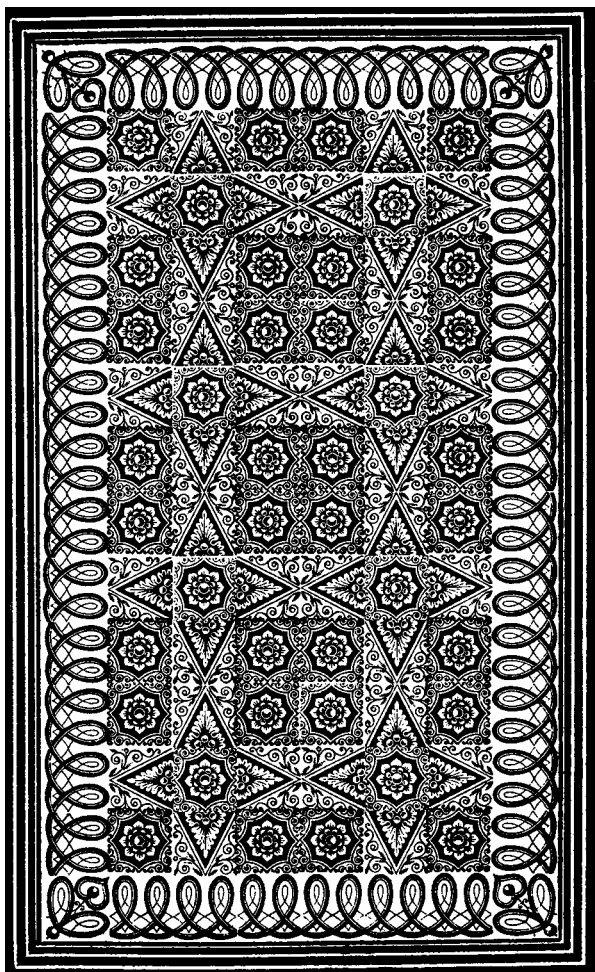


Рис. 17. Орнаментальный фон для полиграфии.
Мюнхен, 1839

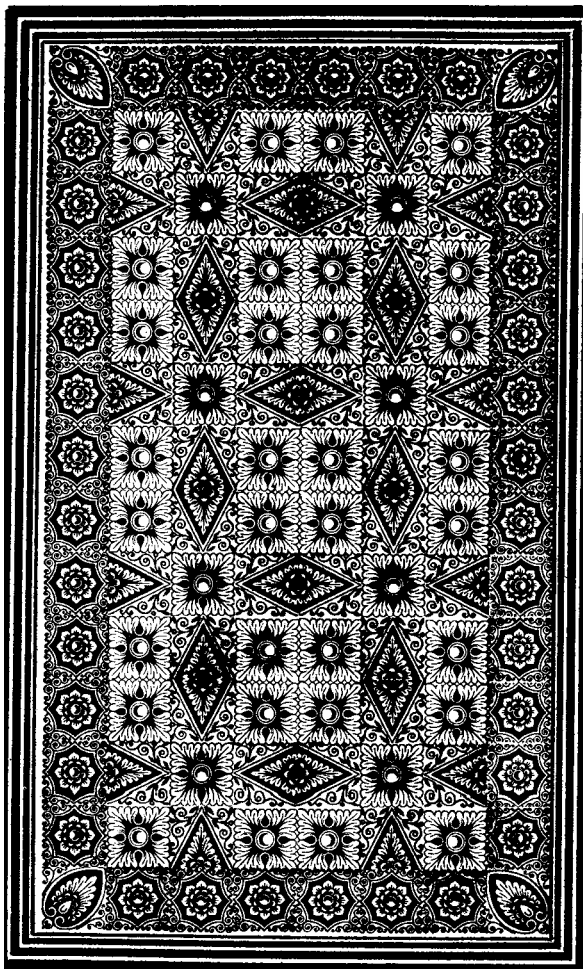


Рис. 18. Орнаментальный фон для полиграфии.
Мюнхен, 1839

им, но тем не менее объединяя их¹), так и воспринимаемое на Рис. 16 — это не только темные сегменты, и не только светлые сегменты, и не то и другое вместе, а *переход* от темных к светлым и обратно, переход, диктуемый особенностями каждой из групп сегментов и создающий ощущение красоты. Здесь внимание направлено не просто на эти два ряда, между которыми совершается *переход*; важны не они как таковые, а то, как они предполагают друг друга и требуют взаимного перехода. Это *третье* и служит предметом эстетического восприятия арабо-мусульманского орнаментального изображения, оно и является подлинным *началом*, схватываемым при адекватном восприятии так же уверенно и безошибочно, как схватывается нами форма на Рис. 8, 10, 17 или 18; как там схватываемая чистая форма не изображена как таковая физически (а лишь намек на нее, большее или меньшее приближение к ней), так и здесь *переход* воспринимается, не будучи физически воплощен в изображении.

Итак, *переход* представляет собой необходимую базовую процедуру эстетического восприятия. Вне такого *перехода* нет эстетического объекта; такой *переход* служит основанием эстетической оценки². Прекрасно, иначе говоря, то, где такой переход выполняется безошибочно; безобразно то, что блокирует его³.

1 См. об этом [Смирнов 2001а, «Возможное, возможность» и «Утвержденность» в Предметном указателе]; НФЭ, статьи «Возможность» и «Утвержденность».

2 Мы с Н.Ю. Чалисовой уже отмечали это на примере арабо-мусульманской поэтики: красота иносказания здесь состоит в точности и длине *zāḥir-bāṭin*-переходов, где *zāḥir* «явное» представлено *лафзами* «выговоренностями» (звуковыми или письменными аспектами слов), а «скрытое» — *ма'āнин* «смыслами» слов (см. [Чалисова, Смирнов, особенно стр. 323—335]). Вместе с тем необходимо отметить, что эстетическая оценка вовсе не сводится к констатации возможности *перехода*; скорее следует говорить, что она разворачивается после подобной констатации и на ее основе; это делает понятным, почему эстетической оценки вне такого *перехода* нет в арабо-мусульманской культуре.

3 Речь идет именно о том, что можно было бы назвать активным сопротивлением такому *переходу*; если предмет восприятия не стимулирует *переход* и

Безобразность здесь, собственно, — не без-образность, если «образ» понимать как некую форму, в идеале — «чистую форму», об отсутствии которой в арабо-мусульманском искусстве так скорбит Масиньон. Безобразность здесь — это невозможность совершить означенный переход.

Обнаружив *переход* как логико-смысловую процедуру, лежащую в основании смысловой структуры художественного изображения и его эстетической оценки, мы выполнили стоявшую перед нами задачу логико-смыслового анализа. Ведь *переход* — это тот вариант логико-смысловой процедуры, который определяет логику смысла, выстраивающую арабо-мусульманскую культуру¹.

Если арабо-мусульманская эстетика основана на процедуре *перехода*, то тем самым найдено ее логико-смысловое основание, которое, во-первых, сформулировано как позитивный принцип, а во-вторых, роднит арабо-мусульманское изобразительное искусство как с другими (прежде всего словесными²) формами художественного творчества, так и с другими сторонами арабо-мусульманской культуры в целом, прежде всего с различными сферами теоретического мышления. Тем самым выполнена основная теоретическая задача, которая была поставлена в этой части работы.

не блокирует его, о нем скорее следует говорить как об эстетически нейтральном.

1 Эта процедура была описана в «Логике смысла» (см. [Смирнов 2001а Гл. III]), где она была названа «сменой»; термин «переход» выражает то же самое.

2 Я вновь отсылаю к нашей совместной с Н.Ю. Чалисовой работе по арабо-мусульманской поэтике (см. [Чалисова, Смирнов]).

3.4. Средства осуществления «перехода» в арабо-мусульманском изобразительном искусстве

Проследим теперь, каким образом найденный принцип проявляет себя в орнаментальных и живописных изображениях, пока не рассмотренных нами.

3.4.1. Переход между двумя зримыми планами

Согласно выдвинутой гипотезе, арабо-мусульманский орнамент использует особые изобразительные средства, облегчающие при его восприятии осуществление того варианта логико-смысловой процедуры, который я называю *переходом*. Среди таких средств, как мы видели, — цветовой контраст, «дробящий» изображение на два или более плана. На одноцветном изображении тот же эффект «дробления» с последующим *сменяющим переходом* между образующимися благодаря такому «дроблению» планами достигается другими приемами.

3.4.1.1. Орнаментальные изображения

Поняв этот принцип, мы можем рассмотреть изображения на Рис. 19 и 20; везде здесь найдем ту же закономерность:

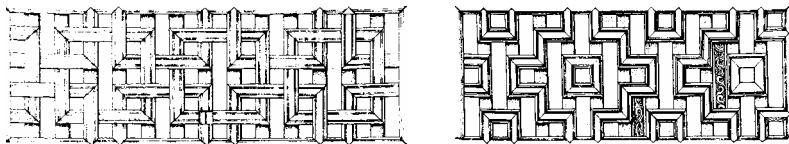


Рис. 19. Мазар в Чорку. Панели на западной
и восточной сторонах

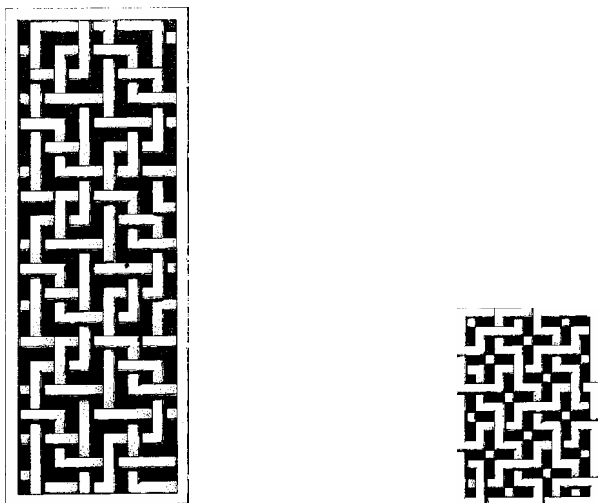


Рис. 20. Схематическое изображение двух панно на минбаре мечети Сиди Окба в Кайруане

Вычленение сперва одного плана изображения, а затем другого с последующим *переходом* от первого ко второму и обратно заставляет нас любоваться этими изображениями.

Переплетение линий — прием, очень ярко выявляющий названные закономерности. Однако это — не единственная возможность их отражения. Те же закономерности хорошо заметны и там, где нет наложения линий в переплетении. Это верно и для растительного орнамента (см. Рис. 21 и 22, которые иллюстрируют также и принцип внеположности изображению его центральной точки, служащей точкой симметрии):

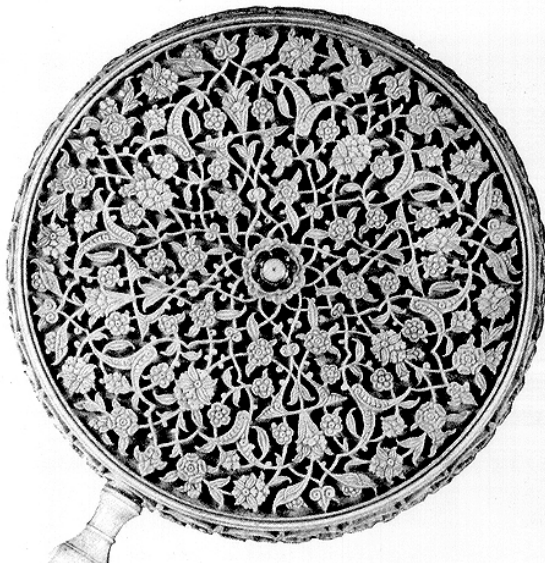


Рис. 21. Зеркало (слоновая кость). Стамбул, 950 х. (1543/44 н.э.)



Рис. 22. Резное украшение мавзолея Гур-Эмир
(камень). Самарканд, ок. 1400—1450

и для геометрического, где нет переплетения, но тем не менее впечатление остается то же, что в случае переплетающихся линий:

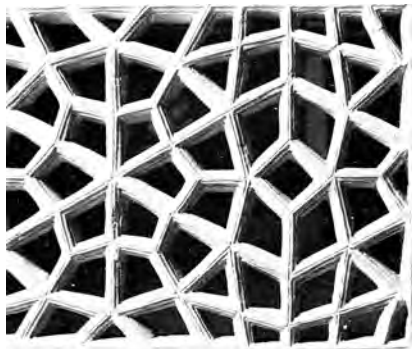


Рис. 23. Фрагмент ограды мавзолея Гур-Эмир
(мрамор). Самарканд, ок.1404

Рассматривая эти изображения, мы вновь видим, что арабомусульманский орнамент создан не как форма, представленная созерцанию как таковая, *сразу* и одновременно в своей чистоте. Изображение — это то, что возникает в результате соположения двух планов, которые располагаются один за другим. Это «за» — и временное, и пространственное. Оно временное в том смысле, что изображение представлено нам так, что мы воспринимаем его поэтапно: сначала один план, затем — другой; то, что раньше, соплагается с тем, что позже; мы переходим от того, что воспринимается раньше, к тому, что воспринимается позже. Этот временной *переход* может быть выражен на рисунке только как пространственная разно-положенность; вот почему «за» имеет и пространственный смысл. Эта пространственная разно-положенность двух планов изображения присутствует на всех рассмотренных примерах, и очень зримо она представлена на Рис. 12, где подчеркнута цветом.

Эта разно-положенность и воспринята Масиньоном как отступление от должного, как «дробление» того, чему следует быть

единым. Его восприятие совершенно правильно — в том смысле, что в построении художественного изображения арабо-мусульманская культура в самом деле не следует фундаментальному принципу, который принят в западной традиции. Однако, как мы видели, Масиньон оказался не способен предложить позитивную трактовку принципа создания изображения в арабо-мусульманском искусстве. Только что высказанные положения, кажется, могут претендовать на статус такой трактовки.

Вот почему Масиньон так прав в своей неправоте и так неправ в своей правоте. Конечно, только что рассмотренные арабо-мусульманские орнаменты не демонстрируют тех «готовых форм», которые мы видим, к примеру, на Рис. 6. Теперь, когда мы познакомились с несколькими примерами арабо-мусульманского орнамента, нам нетрудно увидеть, насколько эти орнаменты, при всей их непохожести друг на друга, отличаются от затейливых «узоров готовых форм» Рис. 6, 17 или 18.

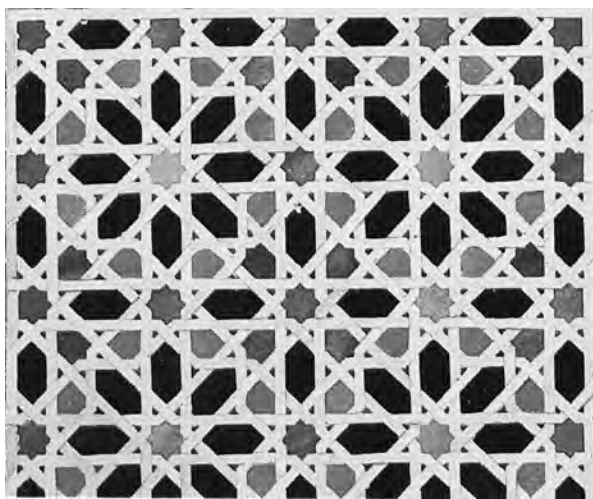


Рис. 24. Керамические изразцы в медресе Аттан (Фес)

Однако интересно, что отсутствие подобных «готовых» чистых форм на арабо-мусульманских орнаментах совсем не обязательно достигается «открытостью» форм, как то считает Масиньон. «Открытость» — опять-таки чисто негативное понятие: оно передает лишь отсутствие законченности, без которой не может быть «чистой формы». Дело не в открытости — ведь есть немало орнаментов, где можно увидеть вполне «закрытые» формы, как, например, на Рис. 24 и 36 или уже рассмотренном Рис. 3. Дело в том, что арабо-мусульманский орнамент достигает своей законченности как единая вещь *совсем иначе*, чем западный. Законченность арабо-мусульманского орнамента — это осуществленность той базовой процедуры *перехода*, о которой мы говорили. Такая процедура безусловно релевантна для восприятия орнамента на Рис. 24, который прочитывается по-разному (вспомним «мудреца» ал-Муқаддаси) в зависимости от того, какие именно ряды соплагаются (что именно принимается за *зāхир-бāтин*-планы), — хотя для *нашего* восприятия в нем как будто нет ничего, кроме правильных (в противовес масиньоновскому объяснению) форм. Именно в этом различие логико-смысловых оснований двух типов восприятия: основанного на *зāхир-бāтин*-соположении и на *сразу-схватывании* чистой формы, т.е. *идеи*¹.

3.4.1.2. *Муқарнасāt* как *зāхир-бāтин*-организация трехмерного пространства

Можно рискнуть предположить, что и при восприятии трехмерного пространства действует то же правило: изображение организовано так, чтобы «раздробить» это пространство на два плана, переход между которыми и рождает изображенное. Мы заметим это, применив при восприятии Рис. 25 нашу только что приобретенную привычку видеть *переход* как процедуру, создающую осмысленность изображения.

¹ Ставя таким образом знак равенства между этими двумя важнейшими философскими понятиями, я не хочу сказать, что платоническое и аристотелианское видение тождественны. Однако дело в данном случае не в различиях между ними (которые, конечно, весьма существенны), а в той интуиции смысловывявления, которая их объединяет и на которую я и хочу обратить внимание.

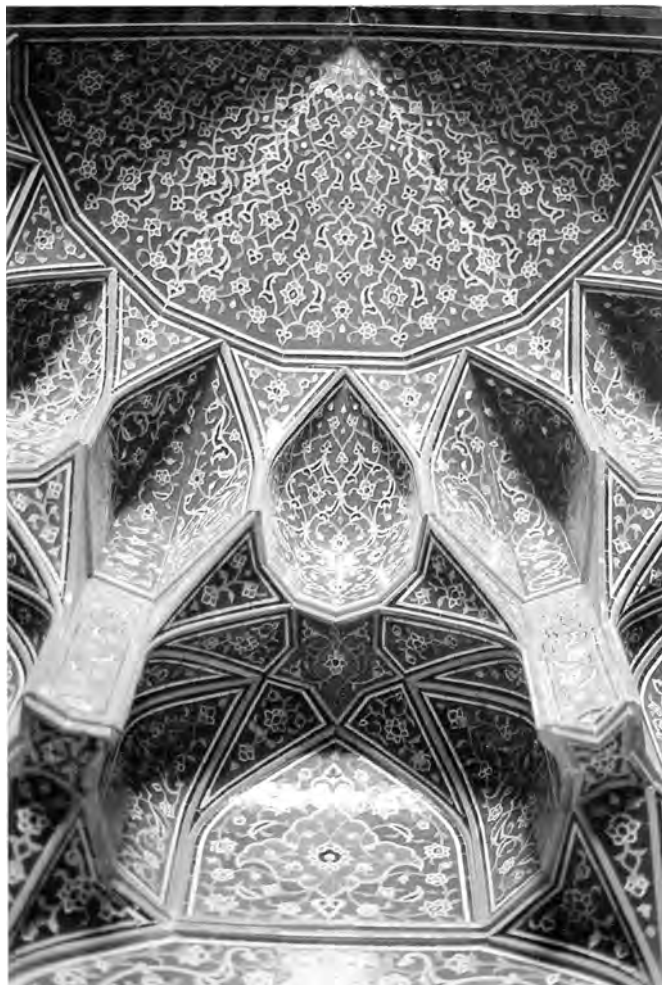


Рис. 25. Михраб мечети Лутфуллаха в Исфагане

«Выступы» сталактитового свода (*муқарнаса̄т*)¹ оставляют за собой выемки, которые и оказываются как бы «вторым планом» (*ба̄тин*), тогда как не-вынутое, т.е. сами выступы — первым, или явным (*за̄хир*); в соположении двух планов и переходе между ними — красота этого михраба. То же замечаем в элементах оформления дворцов эпохи мамлюков в Каире и Иерусалиме (Рис. 26, 27). Интересно, что эффект двуплановости трехмерного пространства достигается и за счет использования других техник, близких, но не тождественных технике *муқарнас*, как свидетельствуют два примера иранской архитектуры (Рис. 28, 29).

¹ *Муқарнас* (также *муқарнас*) в классическом арабском языке — слово довольно редкое, и словарь Ибн Манзūra, равно как другие лексикографические работы классического периода, не фиксирует его в значении архитектурного термина; это наблюдение подтверждает и Д. Беренс-Абуюсеф [ЭИ, статья *Muqarnas*]. В классических словарях мне удалось обнаружить лишь применение *муқарнас* в качестве атрибута меча: *сайф муқарнас* означает «меч в виде лесенки», т.е. с зазубренным острием. Впрочем, здесь передается та же идея регулярных выступов, что и при функционировании этого слова в качестве архитектурного термина. Считается, что *муқарнас* происходит от греческого κορνίσις «карниз». По-видимому, техника *муқарнаса̄т* происходит из Персии, хотя точно это не установлено, и исследователями выдвигаются и другие версии [Табба]; ставшие впоследствии очень распространенными на территории ислама, сталактитовые своды приходят в Египет только в XI в., по всей вероятности, из Сирии [Блум]; в середине XX в. традиция была еще жива в Узбекистане [Ноткин]. На Западе арабского мира аналогом машрикинского *муқарнас* служила техника *муқарбас* (также *муқарбас*), схожая за исключением некоторых деталей.



Рис. 26. Дворец Йашбака. Каир, ок. 1337



Рис. 27. Дворец Ситг Туншук. Иерусалим, ок. 1388



Рис. 28. Пятничная мечеть. Ардистан (Иран), XI—XII в.

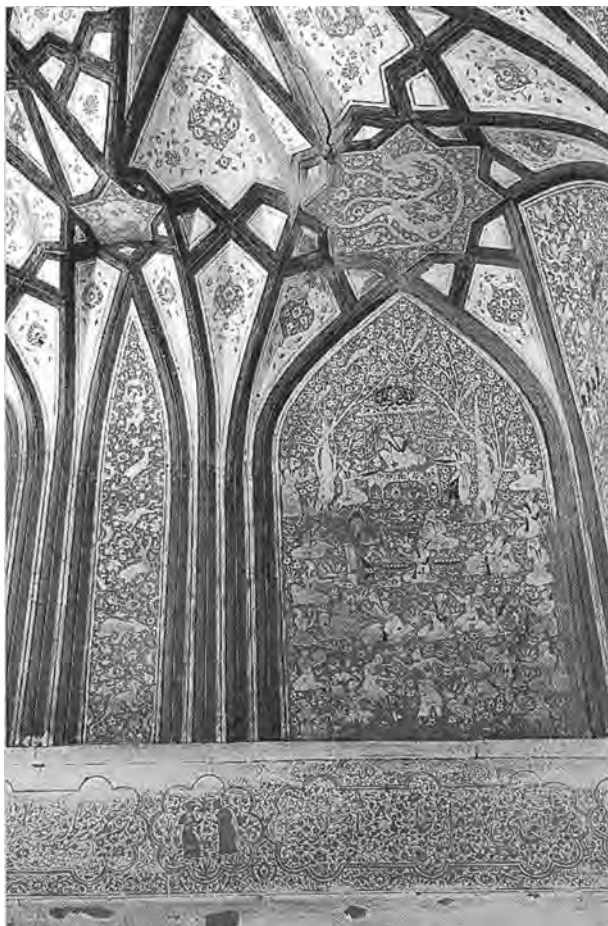


Рис. 29. Интерьер дворца. Наин (Иран), ок. 1560

Итак, «дробление» изображения на два плана с последующим сменяющим переходом между ними осуществляется средствами цветового контраста (Рис. 12, 15, 16) или трехмерного переплетения линий (Рис. 19, 20). Такое же «дробление», уничтожающее сразу-цельность изображения и создающее цельность-благодаря-переходу, достигается и на плоскостных орнаментах Рис. 21 и 22. На Рис. 23 мы наблюдаем тот же эффект, где он достигнут без использования дополнительных средств: здесь нет цветового контраста или трехмерного наложения, зримо «прячущего» одну линию за другую и тем самым как будто разбивающего сразу-цельность рисунка, нет сложного добавления листьев и иных элементов растительного орнамента, как на Рис. 21 и 22, которые присоединяют многочисленные детали к линиям орнамента и благодаря этому как будто скрывают от нас их «чистоту». Здесь, на Рис. 23, мы имеем перед собой «чистую» — в смысле отсутствия всех этих «дробящих» изображение деталей — линию, которую как будто можно было бы даже счесть одной-единственной линией, создавшей наблюдаемое изображение; и вместе с тем это изображение не менее «раздроблено», чем остальные.

3.4.1.3. «Переход» и «сразу»-восприятие в соотношении с техническими приемами создания орнамента

Обратим более пристальное внимание на это обстоятельство. Проследим на нескольких примерах действие двух вариантов логико-смысловой процедуры, характерных для западной и арабо-мусульманской культур. Будем при этом интересоваться тем, насколько зависит — или, напротив, не зависит — действенность этой процедуры смыслополагания в любом из ее вариантов от конкретных технических приемов создания изображения и, следовательно, насколько принципиальным является применение того или иного приема для определения принадлежности произведения к арабо-мусульманскому или западному искусству.

Сравнивая Рис. 30 с Рис. 31 и рассматривая их с позиции западного исследователя, мы заметим, с одной стороны, легкость мгновенного схватывания «чистой формы», а с другой — «намеренное запутывание» тех форм, которые изображение как будто должно было бы стремиться сообщить читателю:



Рис. 30. Орнамент в мавританском стиле.
Антверпен, сер. XVI в.

Контраст этих двух изображений подчеркнут тем, что во втором случае, на Рис. 31 перед нами — не орнамент, а надпись, которая — при всех допущениях исследователей относительно декора-

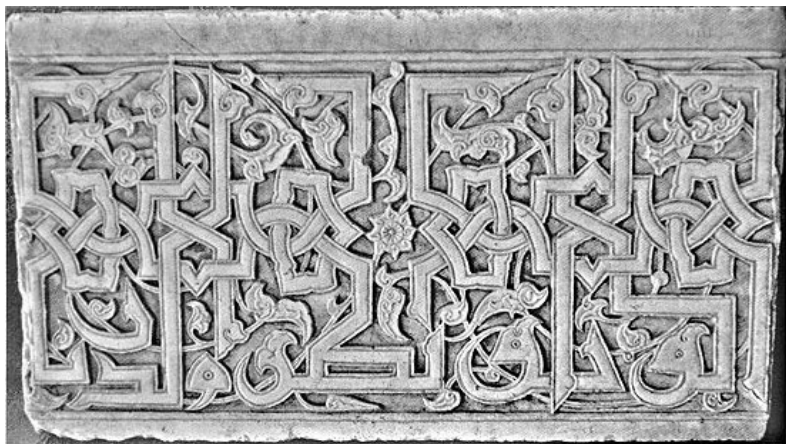


Рис. 31. Строительная надпись (куфический шрифт).
Минарет соборной мечети. Герат, 839 х. (1435/36 н.э.)

тивности надписей¹, — призвана быть прочитанной зрителем, а значит, являть ему в сколько-нибудь узнаваемой форме буквы и слова. Однако *сразу* здесь не схватываются не только буквы, со-

¹ Мне представляется, что надпись просто не могла *полностью* утрачивать свою функцию передачи сообщения, если учитывать известное отношение к слову в арабо-мусульманской культуре. Превращение «значащего слова», т.е. «слова» (*калима*) как полной структуры «выговоренность» (*лафз*) ⇔ «смысл» (*ма'нан*), в простое графическое начертание означало бы устранение смысла, разрушение структуры слова. Трудно предположить, что такое делалось сознательно. Скорее то, что *мы* воспринимаем как нарочитую запутанность, является лишь следствием применения принципа *перехода* между двумя планами, которые должны быть разведены, т.е. не присутствовать для нашего восприятия *сразу*; такое разведение и может быть принято за утрату надписью своей значащей функции вследствие ее *сразу*-непрочитываемости.

ставляющие надпись; не схватывается и графическое изображение, созданное элементами букв — если все же считать, что Рис. 31 передает графическое изображение по меньшей мере наряду со словесным посланием. Но орнамент на Рис. 30 выполнен идеально с точки зрения того, насколько он *сразу* подсказывает нашему восприятию идею формы как таковой, чистой формы, легко вычитываемой из переплетения линий, сразу же являющей себя перед нашим взором и «держащей» весь рисунок.

На Рис. 30 все линии переплетены и идут одна поверх другой — прием, очень характерный для арабо-мусульманского орнамента. Обратим внимание, однако, что применение этого технического приема вовсе не мешает тому, чтобы Рис. 30 подчинялся закономерностям восприятия, которые определены лежащей в основе западного искусства (и не только искусства, конечно же) логикой смысла: здесь центральный и большой четырехугольник легко схватываются *сразу* в качестве формы как таковой (о таком схватывании и говорит Масиньон), — в отличие от Рис. 31, где формально тот же прием наложения и переплетения линий «дробит» изображенное на два плана, подготавливая тем самым *переход* между ними. С этой точки зрения различие в применении одного и того же приема на двух изображениях (Рис. 30 и 31) состоит в том, что они подчинены выполнению разных логико-смысловых задач: на Рис. 30 это — усложнение за счет внутренней прорисовки, добавление убранства к единой чистой форме, но ни в коем случае не ее разрушение («дробление», по слову Масиньона); на Рис. 31 тот же прием играет не декоративную роль, а выполняет фундаментальную функцию подготовки изображения для осуществления процедуры *перехода*, благодаря которой и воспринимается изображение.

Та целостная форма четырехугольника, которая легко и *сразу* схватывается нашим восприятием на Рис. 30, отнюдь не создана единой линией. Напротив, внимательно проследив за сплетением образующих эту фигуру линий, мы заметим, что каждая отдельная линия как будто и не стремится образовать правильную форму (как к тому стремятся линии на Рис. 6). Скорее, каждая из них ведет себя так, как о том говорит Масиньон в применении к арабо-мусульманскому орнаменту: любая отдельно взятая линия как

будто именно «дробит» и «размыкает» ту единую форму, которую мы — несмотря на такое поведение образующих ее линий — все же безошибочно воспринимаем на Рис. 30. Ведь каждая из таких линий как будто пыгается «выскочить» за пределы изображения, как если бы они все вместе, по слову Масиньона, стремились к тому, чтобы

наше воображение не задерживалось на замкнутых формах, а дробило изображения и выходило за их пределы [Масиньон 1978 стр. 52].

Эти уже цитировавшиеся в начале работы слова сказаны французским ориенталистом относительно арабо-мусульманского орнамента; как видим, они вполне применимы и к тем образцам орнаментальных изображений, которые созданы в лоне западного искусства. Дело совершенно не меняется от того, что орнамент, изображенный на Рис. 30, является подражанием арабо-мусульманскому орнаменту, а значит, технические приемы, о которых идет речь, просто заимствованы и воспроизведены западным мастером. Дело от этого не только не меняется, но, напротив, подчеркиваемые закономерности становятся еще более зримыми. Ведь этот пример показывает, что заимствование одной культурой достижений другой и воспроизведение ее артефактов всегда подчиняется преобразующему влиянию собственной логики смысла воспринимающей культуры — в том случае, если две культуры взаимно инологичны и если заимствование является творческим, а не сводится к простому механическому копированию.

В этом отношении очень характерно, на мой взгляд, изображение, выполненное в «мавританском стиле» и по определению представляющее собой подражание арабо-мусульманскому орнаменту (см. Рис. 32). Если поставить этот рисунок рядом, например, с Рис. 34 или 35, контраст окажется очень явным. Он тем более ощутим, что автор орнамента в мавританском стиле подчеркнуто стремился подражать некоему мусульманскому образцу: переплетающиеся двойные линии, создающие круг в центре и стилизованные многоугольники по краям, тонкие стебли растительного орнамента, заканчивающиеся листьями, очень напоминают то, что знакомо нам по арабо-мусульманским орнаментам и, в частности, по Рис. 34 или 35. И тем не менее это подражание про-

шло логико-смысловую «переплавку», сделавшую его фактом западного, а не арабо-мусульманского искусства: формы, созданные



Рис. 32. Орнамент в мавританском стиле. Париж, 1530

двойной линией, являются совершенно правильными и воспринимаются нами *сразу* как чистые, готовые (не разомкнутые и не раздробленные, по слову Масиньона) формы, поскольку переплетение образующих их линий вовсе не создает два плана изображения и не подготавливает изображение для восприятия посредством процедуры *перехода*. Заполняющие круг и многоугольники растительные орнаменты созданы так, как если бы они выростали каждый из своего центра: это «вырастание» легко вычитывается и совершенно не затемняется для нашего схватывания сложностью орнаментальных изображений, каждое из которых представляет собой опять-таки хорошо схватываемую правильную форму.

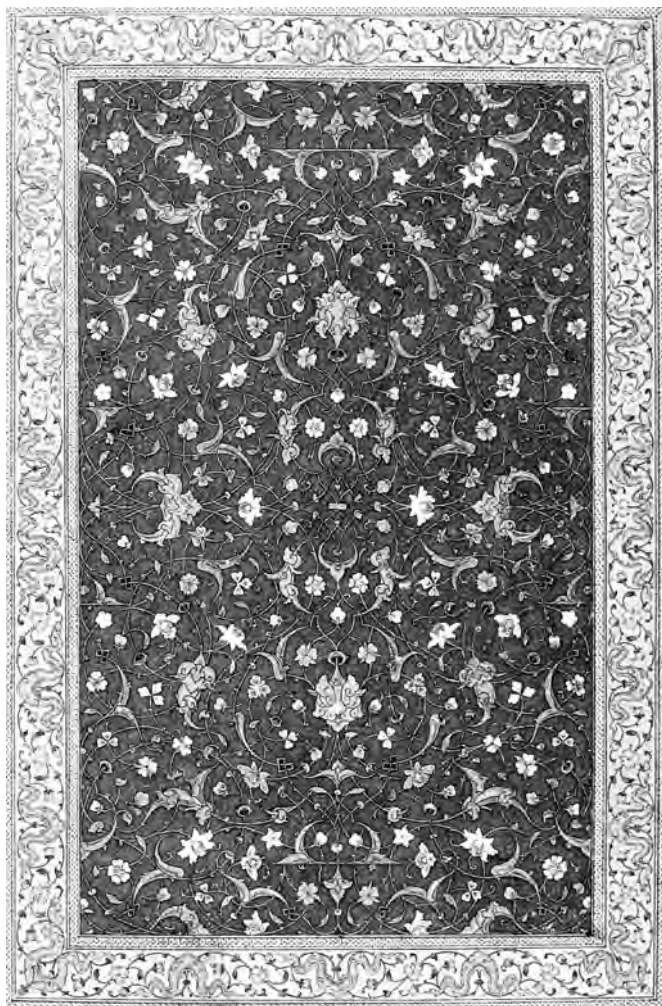


Рис. 33. Страница из *Дивана* Касима. Иран, 863 х. (1458/59 н.э.)



Рис. 34. Фрагмент страницы из *Дивана* Касима (см. Рис. 33)



Рис. 35. Фрагмент страницы из *Дивана Касима* (см. Рис. 33)

Проведенный анализ Рис. 30 показывает, что Масиньон ошибался, считая «разомкнутость форм» и «дробление изображения» отличительными признаками арабо-мусульманского искусства, столь явно, по его мнению, контрастирующими с характерными

чертами западного искусства. Да, эти приемы, вероятно, не столь типичны для западного искусства. Но они *не принципиальны* для определения характера как арабо-мусульманского, так и западного искусства. Мы видели, что арабо-мусульманские изображения вовсе не утрачивают свой характер от того, что на них появляются замкнутые формы; и изображение, созданное западным мастером, принадлежит западному, а не арабо-мусульманскому, искусству, несмотря на то, что образующие его линии разомкнуты и как будто дробят его. Дело не в этих технических приемах как таковых, а в том, какой логико-смысловой задаче они подчинены.

3.4.1.4. Логико-смысловое основание единства орнаментального изображения

Вспомним слова Масиньона, которые цитировались выше: «В чем же заключается идея арабески? Говорят, что она в бесконечном поиске единства...» [Масиньон 1978 стр. 52]. Масиньон крайне скептичен в отношении этого — повторенного многими исследователями — тезиса, гласящего, что арабо-мусульманский орнамент выражает идею единства, т.е. идею *тавхид*а — доктринального столпа ислама и едва ли не единственного не оспоренного и не перетолкованного самой мусульманской мыслью теоретического положения. Я опять-таки не могу не признать последовательности французского ориенталиста. Ведь единство для западного сознания связано не с чем иным, как с той самой «чистой формой», которую, по словам Масиньона, арабеска как раз никоим образом не выражает, намеренно дробя и раскалывая ее.

Отличие от Масиньона, мы обладаем счастливой возможностью выразить не только свое отрицательное отношение, сказав: там нет того, что должно выражать идею единства, — но и, на основе этого и после этого, добавить: выразить *ту же* идею единства¹ можно иначе, на основе другой логики, и именно такие средства выражения и присутствуют в арабо-мусульманском орнаменте.

¹ Здесь речь идет о *тождести* логико-смыслового отношения «единство» в разных логиках смысла (см. стр. 88, 175—176).

То, что говорит Масиньон, в части логики рассуждения будет поддержано мыслителями, принадлежащими западной традиции, даже если окажется, что они приходят к выводу, в содержательном отношении противоположному масиньоновскому, утверждая, например, как это делает Т. Буркхардт, что «геометрический гений, столь выразительно утверждающий себя в исламском искусстве», направлен на то, чтобы выразить единство:

Чтобы свести в наглядную систему всю внутреннюю сложность Единства — переход от Единого и Неделимого к «Единству во множественности» или «множественности в Единстве», — нет лучшего символа, чем ряд правильных геометрических фигур, заключенных внутри круга, или правильных многогранников внутри сферы [Буркхардт стр. 130—131].

Буркхардт ничуть не противоречит Масиньону в том, что множественность может быть сведена к единству в том случае, если будет приведена к некоей единой форме — той самой «чистой форме», о которой говорит Масиньон. Два мыслителя совершенно согласны — как будут согласны с ними и другие, принадлежащие западной традиции — именно в этой, логической части. Расходятся Масиньон и Буркхардт лишь в том, что один считает такие формы отсутствующими (поскольку исламское искусство, с его точки зрения, их намеренно дробит), другой же полагает, что подобные формы наличествуют.

Безусловно, мнению Буркхардта о наличии таких «объединяющих» (вроде круга, охватывающего весь геометрический рисунок) форм в исламском искусстве нельзя отказать в обоснованности. Примером подобной «охватывающей» формы может служить белая полоса окружности на Рис. 3. Другой иллюстрацией такого рода может служить круг со вписанными в него меньшими кругами и центральной розеткой (см. Рис. 36).

Но несмотря на эти свидетельства, как будто подтверждающие правоту Буркхардта, следует, на мой взгляд, склониться к мнению Масиньона. Там, где мы встречаем подобные вписанные друг в друга правильные геометрические формы, они все же не становятся «чистой формой», о которой говорит Масиньон, в силу того, что не служат органичным *внутренним* «расписыванием»

той единой формы, которая вмещает их в себя формально, механически, просто потому, что охватывает их¹. Интересно, что Буркхардт пишет о «внутренней сложности Единства» — самой этой формулой подтверждая императивность логики понимания единства в соотношении с множественностью для западного мыш-

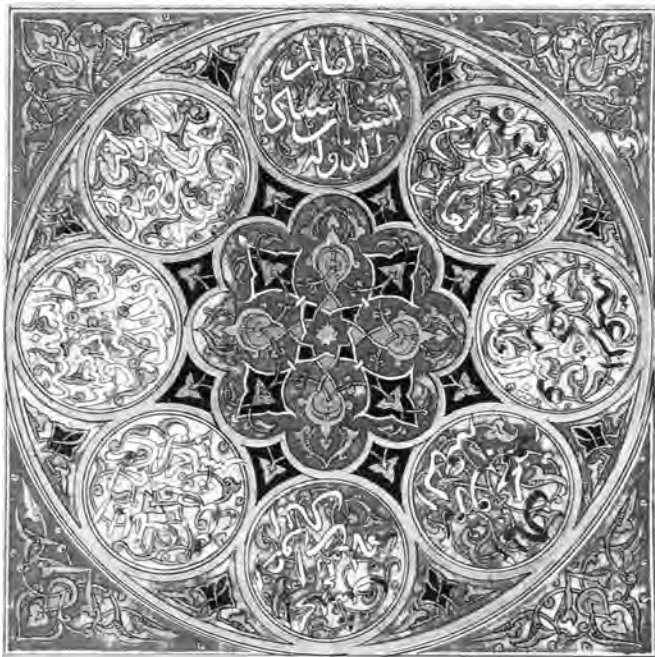


Рис. 36. *Насаих-и Искандар*. Герат (?), 829 х. (1425 н.э.)

¹ Это не отрицает пропорциональности этих форм. Я лишь говорю, что объемлющая фигура не вырастает из них как их ограниченное продолжение и завершение.

ления. Но все дело в том, что прав Масиньон: даже если мы имеем правильную и закрытую (а не открытую, вопреки Масиньону), геометрическую форму, такую, как круг на Рис. 3 и 36, и даже если внутри этой объемлющей формы заключены другие, правильные геометрические формы, эти внутрисложенные формы не члечат объемлющую форму органично, а — именно, как говорит Масиньон, «дробят» ее.

Это хорошо видно, если сравнить Рис. 36 с Рис. 9, на котором я выделил светлыми кругами основные геометрические элементы, которые, как мне представляется, достаточно легко вычитываются из переплетения линий на Рис. 8, выполненных так, чтобы подсказать нам именно этот рисунок фигур. Вся сложность орнаментального переплетения Рис. 8 сводится к нескольким концентрическим окружностям и заключенным в них кругам. Два центральных, с наименьшими радиусами, показаны на Рис. 9 как вложенные светлые круги. Третий представлен «поясом» малых кругов, которые — это нетрудно увидеть — могут быть «слиты» в одну окружность. Наконец, последняя, четвертая, опоясывающая окружность представлена одной нитью.

Почему же эти концентрические круги, которые подсказывает нам Рис. 8, служат органичному показу *внутренней сложности* охватывающей окружности наибольшего радиуса, благодаря чему она становится той самой «чистой формой», внутренняя сложность которой только подчеркивает ее единство, которое, вбирая в себя эту сложность, растворяет ее в себе, — тогда как охватывающая окружность на Рис. 36 лишь механически объединяет внутри нее находящиеся круги и розетту и не подсказывает нашему восприятию ощущения единства?

Я думаю, что наиболее краткий ответ на этот вопрос заключается в том, что внешняя (объемлющая) окружность на Рис. 36 *не вырастает* из тех фигур, которые заключены внутри нее. Именно за счет этого заключенные внутри нее фигуры не составляют внутренней сложности этой объемлющей окружности, а их объединение оказывается чисто механическим. На Рис. 8 и его схематизации (см. Рис. 9) мы, напротив, видим, что центральная область, расширяясь, и порождает внешнюю, самую большую, окружность. Рис. 8 нетрудно представить наподобие кругов на

воде от брошенного в их центре камня. Хотя центральная область на Рис. 8 не представляет собой геометрическую точку, она даже — как будто подчеркнуто — «продырявлена», но тем не менее безошибочно воспринимается как порождающая весь рисунок. В отличие от этого, центральная область Рис. 36 никак не служит, и не может служить, *такой* «порождающей» областью. Для той точки зрения, которую мы в данный момент разбираем, разглядываем арабо-мусульманские орнаментальные изображения глазами Масиньона-Буркхардта, сочленение центральной розетты с кругами — чисто механическое (см. Рис. 37): круги не вырастают из розетты, как вырастают друг из друга концентрические окружности. Если концентрические окружности Рис. 8 (и его схематизации на Рис. 9) нетрудно представить, говоря словами Николая Кузанского, как «развернутость точки» — той самой центральной точки, которая служит генетической основой всего рисунка и в которую рисунок может быть свернут, представляя собой именно благодаря этой сворачиваемости идеальную *простую* («чистую») форму, — то центральная область Рис. 36, укрупненно показанная на Рис. 37, никак не может служить таким *началом разворачивания*, т.е. не представляет собой *свернутость* всего рисунка. Повторю еще раз, что мы приходим к этим выводам, анализируя соотношение Рис. 8 и Рис. 36 с точки зрения той логики, которая представлена в рассуждениях Масиньона и Буркхардта.

Заметим, насколько Рис. 37 похож на уже рассмотренные образцы арабо-мусульманского орнамента. Полученное произвольным вырезанием центральной части Рис. 36, это изображение вдруг превращается в типичный арабо-мусульманский орнамент, как его описывает Масиньон: та же разомкнутость форм, та же незаконченность фигур и их раздробленность. «Правильность» объемлющей окружности, на которую мы привычно обращаем внимание, как-то скрадывает этот очень типичный колорит арабо-мусульманского орнамента.

Сама розетта, которую можно считать центром Рис. 36, на самом деле представляет собой сложный рисунок, который мог бы быть самостоятельным. Ведь розетта — такая же искусственно объемлющая внутренний орнамент фигура, как искусственно объемлет весь Рис. 36 охватывающая его окружность. Здесь еще

явственнее, чем на Рис. 5, представляющем центральную часть Рис. 3, заметна закономерность, о которой мы говорили применительно к Рис. 36 в целом: «прорисовка» пространства внутри объемлющей фигуры, в данном случае розетты, не служит выявлению ее *внутренней* сложности. Сама же центральная часть орнамента, заполняющего розетку, совсем не является чем-то, что *сворачивало* бы весь орнамент.



Рис. 37. Фрагмент *Насаих-и Искандар* (см. Рис. 36)

Помимо этих отрицательных характеристик, которые мы даем, рассматривая Рис. 36 с позиций логики западного исследователя, мы можем предложить и положительные формулировки, выражающие собственную логику арабо-мусульманского рисунка, не совпадающую с логикой западного взгляда. Мы можем сделать это, сменив логико-смысловое основание, позволяющее выстраивать осмысленность изображения как в нашем восприятии, так и в нашем рассуждении. Тогда мы заметим здесь то же наложение линий двух планов, что столь характерно для уже рассмотренных орнаментов, где изображенное создается как *переход* между ними. Розетка на Рис. 37 особенно отчетливо иллюстриру-

ет это, являя тот же цветовой контраст, что мы видели на Рис. 16. Здесь осуществляются оба отмеченные выше типа *перехода*: и тот, что возникает благодаря цветовому контрасту, и тот, что обеспечен пространственным разведением накладывающихся линий.

3.4.1.5. Логико-смысловая функция центральной точки орнаментального изображения

Итак, единство арабо-мусульманского орнаментального изображения достигается благодаря *переходу*. Если на умпостигаемом уровне этот вариант логико-смысловой процедуры концептуализируется как *зāхир-бāтин*-переход, то для чувственного восприятия (которое, само собой разумеется, дорефлективно) он представлен как *переход* между парой параллельных и симметричных линий или иных элементов изображения.

Конечно, *переход* как логико-смысловая процедура — это не перемещение, не перемена места, не переход «от» чего-то «к» чему-то. *Переход* может быть понят как взаимная трансляция, как перевод одного в другое; именно такой перевод и создает совпадение переводимого.

Для чувственного восприятия такой перевод представлен отражением относительно оси симметрии либо точки симметрии. Такое отражение приравнивает две линии: они совпадают *в моменте перехода*. При этом центральная точка орнаментального изображения, служащая центром симметрии, не должна принадлежать тем парам элементов изображения, которые связаны процедурой перехода. Поэтому, как уже отмечалось, центральная точка арабо-мусульманского орнамента оказывается внеположной всему рисунку орнамента, который выполнен так, что *не* разворачивается из этой точки. Тем не менее именно эта, центральная точка и является точкой *единства* всего орнаментального изображения, поскольку такое изображение является единым (это изображение образует единую индивидуальную вещь) благодаря возможности *зāхир-бāтин*-перехода, а эта возможность «воплощается» в центральной точке.

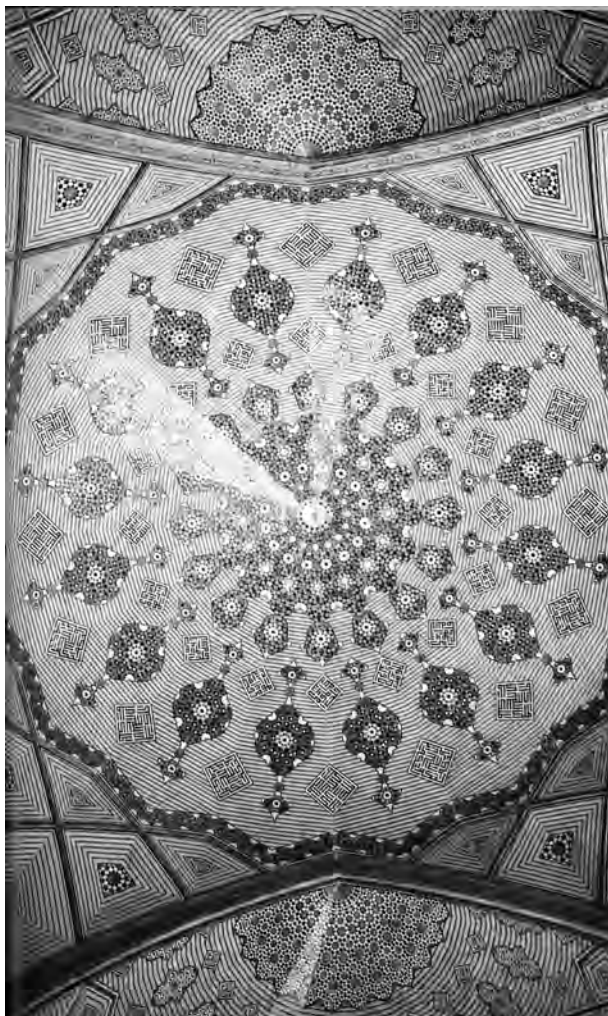


Рис. 38. Медресе Чахар баг, Исфаган

Центральная точка орнаментального изображения может быть отмечена каким-то образом, а может оставаться пустой; главное, что она связана со всем изображением не благодаря разворачиванию и постепенному вырастанию рисунка из этой точки, а благодаря тому, что элементы изображения организованы как *переход* относительно этой точки. Уже следствием этого является тот факт, что арабо-мусульманское орнаментальное изображение не должно образовывать «закрытую форму»: такая форма не является внутренней потребностью логико-смыслового процесса создания или восприятия этого изображения, и элементы, связанные *переходом*, вполне могут уходить за пределы видимой рамки изображения. Неплохой иллюстрацией этих принципов служит купол исфаганского медресе (см. Рис. 38).

Комментируя это изображение, С.Х. Наср пишет:

Здесь, под куполом медресе Чахар баг, одного из важнейших архитектурных памятников Исфагана эпохи Сефевидов, нас охватывает чувство множественности, исходящей из Единства, космического порядка, берущего начало в метафизической истине, гласящей, что все исходит от Него и возвращается к Нему [Наср² стр. 118—119а].

Здесь не осуществлены никакие из тех приемов, о которых пишет Буркхардт как о наилучшем способе проиллюстрировать единство множественности (правильные фигуры внутри круга, правильные многогранники внутри сферы). Пример С.Х. Насра, рассмотренный глазами западного исследователя, если что и показывает, так уж скорее масиньоновскую «раздробленность» и «открытость форм», — и тем не менее это изображение воплощает именно единство (так что утверждение С.Х. Насра совершенно справедливо), но — достигнутое благодаря процедуре *перехода*, а потому требующее совсем иного визуального воплощения, нежели то, что привычно для западной традиции.

Тот же принцип организации единства благодаря *переходу* относительно центральной точки, внеположной изображению, воплощен на Рис. 39 и 40:



Рис. 39. Изразец, украшающий вход в медресе Улугбека.
Самарканд, ок.1417—1420 н.э.

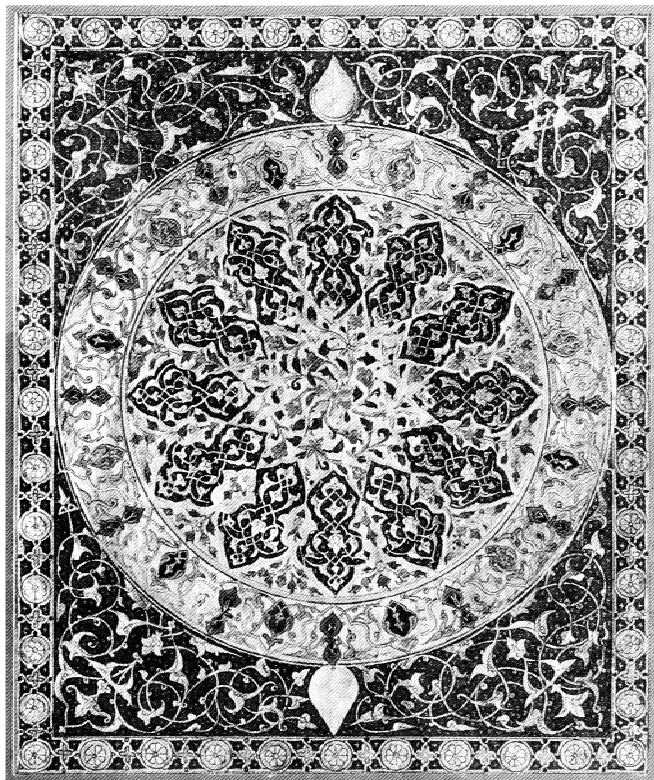


Рис. 40. Фронтиспис «Антологии» Искандар-Султана Ибн Умара Шайха. Шираз, 813 х. (1410/11 н.э.)

То, что характерно для центральной точки арабо-мусульманского орнаментального изображения, возможно, характерно и для организации пространства в других областях арабо-мусульманской культуры. В этом отношении интересно замечание С.Х. Насра относительно способа организации городского пространства, которое не строится вокруг реального объекта:

В исламской архитектуре и планировке городов пространство... определяется внутренней поверхностью окружающих его предметов, а не каким-то данным, конкретным объектом. Оно само по себе отрицательно... Пространство персидского сада задано его внутренними стенами, а не каким-то объектом в его центре (зданием или бассейном). Точно так же пространство базара в старом городе определено стенами окружающих его строений... [Наср² стр. 189].

С.Х. Насру как будто вторит Буркхардт:

Исламский молитвенный зал, в отличие от церкви или храма, *не имеет центра*, вокруг которого происходит богослужение. Расположение правоверных вокруг центра, столь характерное для христианских общин, в исламе можно наблюдать разве что во время паломничества в Мекку, в коллективной молитве вокруг Каабы. Но Кааба как таковая не представляет священного центра, сравнимого с христианским алтарем, и не содержит никакого символа, который мог бы стать непосредственной опорой для культа, поскольку она пуста. Ее пустота обнаруживает существенную особенность религиозной позиции ислама: в то время как христианское благочестие стремится сосредоточиться на конкретном центре, ибо «Воплощенное Слово» есть центр, как в пространстве, так и во времени, и поэтому таинство причастия является не меньшим центром, мусульманское осознание Божественного Присутствия основано на чувстве Беспредельности; мусульманин отклоняет всякую объективацию Божественного, за исключением только того, что предстает перед ним в образе беспредельного пространства [Буркхардт стр. 129—130; курсив мой. — А.С.].

«Пустота» центра выражает внеположность центральной точки всему организованному вокруг нее пространству, которое *не вырастает* из этого центра, разворачиваясь и постепенно усложняясь. Масиньон также не видит эту роль центра:

В саду классического типа (идея которого сохранялась на протяжении веков от римлян к Медичи и вплоть до эпохи Людовика XIV), в классическом идеале выражено стремление *господствовать над миром с какой-то центральной точки* посредством широких перспектив, уходящих к горизонту, больших бассейнов, отражающих дали строгими рядами деревьев, исходящих из единого центра и постепенно захватывающих окрестности. Вместо всего этого первой чрезвычайно важной чертой восточного сада является замкнутость. Внимание вместо периферии обращено к центру.

Восточный сад возникает на кусочке земли, «оживляя клочок пустыни», куда подводят воду и где возводят стену, слишком высо-

кую, чтобы любопытство могло выйти за ее пределы. Внутри косые ряды деревьев и цветов сгущаются по мере удаления от краев к центру, где располагается павильон.

Поражает здесь отрицание природы и мира, какими они существуют вокруг нас. Обратный порядок пейзажного сада, разновидность феерической природы, подводит нас к некоей центральной идее, к отдохновению в чистой мысли, а *совсем не к постепенному овладению, покорению природы*, воплощением чего является классический сад [Масиньон 1978 стр. 52—53, курсив мой. — А.С.].

Внимание «обращено к центру», центр сада является в этом смысле как будто главной его точкой — но он не организует пространство так, как то было принято в классической западной традиции; центральная точка здесь не дает начало, как пишет Масиньон, «широким перспективам», *«исходящим из единого центра и постепенно захватывающим окрестности»*: аналогия с организацией орнаментального пространства здесь слишком явная, чтобы нуждаться в дальнейших комментариях.

3.4.2. Переход между зримым и незримым планами

Рассмотренные до сих пор примеры арабо-мусульманского орнамента имеют между собой то общее, что два плана, между которыми осуществляется переход, физически отображены на рисунках, они реально видимы. Вместе с тем переход между двумя планами, доступными прямому зрительному восприятию — не единственный способ осуществления процедуры *перехода* в произведениях искусства. Мне представляется, что не менее важным является переход между видимым и невидимым планами.

Чем представлены в таком случае видимый (зримый) и невидимый (незримый) планы изображения?

3.4.2.1. Изображение и его исходный геометрический чертеж

С одной стороны, невидимый план изображения может быть представлен тем изначальным геометрическим чертежом, который стоит *за* реально прорисованным орнаментом, но который не явлен как таковой (в качестве примера см. Рис. 7). Это мое предположение опирается лишь на здравый смысл и многочисленные

реконструкции подобных основ геометрических орнаментов: эти орнаменты столь сложны и столь точно выполнены, что сделать это, по-видимому, без такого предварительного прочерчивания чертежа невозможно. Если это верно, то невидимый (не зримый воочию) план представлен подобным изначальным чертежом, тогда как весь орнамент целиком представляет зримый план изображения. В таком случае переход между незримым и зримым планами может быть концептуализирован не только как переход *бāтин* \Rightarrow *зāхир* «скрытое \Rightarrow явное», но и как переход *'асл* \Rightarrow *фар'* «основа \Rightarrow ветвь»¹.

Геометрическая основа переходит в действительный орнамент не автоматически (когда бы прорисовывались все возможные линии: так можно представить себе орнамент в западной художественной традиции), а благодаря соблюдению определенных правил перехода. Эти правила касаются двух моментов: во-первых, какая часть исходного чертежа будет прорисована, а какая останется невидимой, и, во-вторых, какие линии будут «пущены» поверху в местах их перекрещивания, а какие понизу. Как уже говорилось, второй момент наблюдается не во всех орнаментах, но первый, вероятно, следует считать абсолютным правилом. Тогда переход от геометрической основы к прорисованному орнаменту будет совершаться как процедура перехода *'асл* \Rightarrow *фар'* «основа \Rightarrow ветвь», поскольку главным для этой процедуры является получение ветви из основы благодаря неким правилам перевода, причем ветвь «отстает» от основы, будучи «после» нее (что создает необходимые условия для их соположения и *перехода* между ними), и при этом «основа» не обязательно служит для ветви чем-то «общим», для чего «ветвь» составляла бы частную реализацию (об этих закономерностях *'асл-фар'*-перехода см. [Смирнов 2001б, стр. 299—309]).

Геометрическая основа орнаментального изображения является, таким образом, именно той идеальной формой, о потере которой из-за «дробления» изображения в арабо-мусульманском орнаменте сокрушается Масиньон. Если моя гипотеза верна и гео-

¹ Об этой паре категорий см. НФЭ, статья «'Асл».

метрическая основа орнамента все же *присутствует* для восприятия как незримый план, восстанавливаемый по тому, что доступен прямому зрительному восприятию, то сетование Масиньона в определенном смысле беспочвенно. Да, идеальная форма, на которой фактически основан орнамент и которая закрыта, затемнена зримо представленным нашему восприятию рисунком, не явлена как таковая, — но она присутствует, будучи скрытой и выявляемой в *переходе* к ней от овнешненного, прорисованного орнамента. При этом воспринимаемым в качестве собственно эстетического (составляющего основание красоты, источник эстетического любования и наслаждения) является не сам явленный рисунок орнамента, и не эта геометрическая основа, а *возможность перехода* между ними.

3.4.2.2. Изображение и его смысл

Итак, прорисованное орнаментальное изображение и его геометрическая основа — одна возможность мыслить видимый (зримый) и невидимый (незримый) планы арабо-мусульманского орнамента. Другая возможность — представить их как зримо прорисованный орнамент, с одной стороны, и его «смыслы» (*ма'анин*), с другой.

Вводя понятие «смысл» (*ма'нан*), я сближаю разбираемую область (область орнаментального изображения) с другими видами художественного творчества, как вербальными, так и невербальными. Более того, это вписывает разбираемый вопрос в контекст фундаментальной и универсальной для арабо-мусульманской культуры категориальной сетки, в которой «смысл» занимает одно из центральных мест. Эта категория прямо связана и с категориями *зāхир-бāтин* «явное-скрытое», и с парой *'асл-фар'* «основа-ветвь». Читатель может найти анализ этих категорий и их взаимосвязей в другом месте¹, здесь я повторю только главное.

«Смысл», как эта категория понимается в арабо-мусульманской теоретической мысли, не следует отождествлять с понятиями «значение» или «смысл» современной лингвистики, семиоти-

¹ См. [Смирнов 2001в].

ки или логики. «Смысл» — это то «скрытое» (*бāтин*), к которому отправляет «явное» (*зāхир*). Важно, что отношение указания — не одностороннее (как когда мы говорим: знак указывает на означаемое, — не мысля необходимости обратного отношения указания означаемого на знак), а двустороннее: между явным и скрытым имеется согласованность и взаимное соответствие, так что они, так сказать, однопорядковы (располагаются как будто «на одном уровне»), указывают друг на друга и могут в принципе меняться местами. Их связывает, иначе говоря, то самое отношение *перехода*, о котором у нас идет речь: о них можно сказать, что они тождественны, или что они совпадают, если при этом понимать, что такое совпадение — не «совпадение одновременности» (которое можно назвать совпадением благодаря наложению: совпадающее дано нам *сразу*, и в силу этого мы можем его со-в-мест-ить), а «совпадение перехода» (одно совпадает с другим благодаря тому, что *переходит* в него без остатка: если представить себе такие *переходящие* друг в друга вещи *сразу*, они не будут совпадать при наложении, поскольку не будут совмещаться). В таком *переходе* создается нечто третье — то, что объединяет оба элемента, переходящие друг в друга; в силу того, что объединяемое связано отношением перехода и совпадает благодаря переходу, оно оказывается внеположным своему объединению. «Смысл» может играть роль скрытого (*бāтин*) как в структуре, именуемой «словом» (*калма*): слово — это переход *лафз* «выговоренности», т.е. явного (*зāхир*), в смысл, который точно соответствует выговоренности¹, — так и в структуре, именуемой «ве-

¹ Согласно победившей в классической арабской филологии точке зрения на происхождение языка, соответствия между выговоренностями и смыслами слов были некогда «установлены» (*вад'*) «установителем языка» (*вади' ал-луга*) в произвольном акте, однако после этого данные соотношения более не подчинены произволу, и выговоренности не являются ярлыками, которые мы по нашему желанию можем наклеивать на любые смысловые конструкции, равно как мы не в силах менять те смыслы, на которые указывают выговоренности слов. Произвольность изначального установления была признана доказательством от обратного: иначе пришлось бы считать указание выговоренностей на смысл естественным (*таби'ийй*), а это означало бы, что язык понятен любому человеку от природы, что неверно. Про-

щью» (*шай'*): в вещи также имеется явное, указывающее на скрытые (*бāтин*) смыслы, тогда как сама вещь — это возможность *перехода* от одного к другому.

Представления о красноречии и иносказании, развитые в риторике и поэтике и описывающие реалии арабо-мусульманской культуры (а не воспроизводящие и комментирующие античное наследие), были построены на этом понимании соотношения между явным и скрытым слова. В конечном счете именно различие и взаимная несводимость той процедуры *перехода*, которая связывает выговоренность и смысл, образующие благодаря этому переходу слово, и процедуры *сразу*-совпадения вербального знака и его означаемого, которая фундирует понимание слова в западной традиции начиная с античности, и обусловили невозможность применить хорошо разработанные античные теории к анализу собственного языкового и поэтического материала в арабо-мусульманской филологии (в языкознании, риторике и поэтике). Если понимание красоты в вербальной сфере зиждется на применении названной процедуры соотнесения явно высказанного (т.е. выговоренностей — *алфāз*) и подразумеваемого смысла (*ма'нан*), не будет удивительным, что та же процедура составляет основание эстетического и в невербальной сфере — в сфере изобразительного искусства, о которой идет речь.

Смысл как «скрытое» орнаментального изображения

Каковы же смыслы, с которыми соотносится рисунок арабо-мусульманских орнаментов?

Этот вопрос нуждается в дополнительном исследовании. Не исключено, что геометрическая основа орнамента, о которой только что шла речь, и является тем скрытым «смыслом», в который *переходит* явно выполненный его рисунок.

извольность, таким образом, допущена в этих, строго очерченных границах как вынужденный вывод: во всем прочем отношение между явным и скрытым слова мыслится как закономерное, и эта закономерность сводится к их взаимному соответствию и переходу друг в друга. На этих представлениях основана и теория иносказания, и арабо-мусульманская поэтика (см. [Чалисова, Смирнов]).

Однако возможно, что «смыслы» арабо-мусульманского орнамента понимаются как-то иначе. Этот вопрос приходится оставить открытым для дальнейшего исследования.

Смысл как «скрытое» фигуративного изображения

Исследователи арабо-мусульманского искусства неоднократно сетовали на скудость собственных (созданных арабо-мусульманскими теоретиками) аналитических работ классического периода по собственной (неаристотелевской и не заимствованной из античности) эстетике. Это неверно, если иметь в виду эстетику вербального творчества: собственная, автохтонная поэтика была одной из высокоразвитых дисциплин. Но, вероятно, эти исследователи правы постольку, поскольку речь идет об изобразительном искусстве: в этом вопросе нам трудно в данный момент опереться на развернутый теоретический дискурс самой культуры, что в значительной мере объясняет некоторую осторожность и даже скудость выводов моего исследования в этой части.

В академических публикациях, с которыми я мог познакомиться, я не встречал серьезной проработки вопроса о *ма'нан* «смысле» фигуративных изображений, а если говорить точнее, то даже и самой идеи о том, что на этом можно построить исследовательскую программу. Без постановки этого вопроса обходится статья, обсуждающая истоки поворота к «реализму» в персидской живописи XVIII—XIX вв. (см. [Дибал]), этот вопрос не ставится в публикации, обсуждающей, что же «своего», «не-подлинного», не принадлежащего отображаемому объекту привносит в изображение «ориенталистская» европейская живопись, отклоняющаяся от адекватности отображения «Востока» (см. [Денни]), — хотя именно в такого рода публикациях, носящих не дескриптивный, а проблемный характер, можно было бы ожидать обращение исследователей к вопросу о том, как понимается фигуративное изображение в самой мусульманской традиции.

Однако и в этих статьях, и в работах маститых искусствоведов «смысл» понимается не как *ма'нан*, т.е. не так, как понималась эта категория в классической арабской мысли, — а так, как понимается *meaning* в современной западной мысли. Эти исследования, иначе говоря, подменяют логико-смысловые основания

анализа художественной вещи. Конечно, в будущем можно ожидать, что исследователями будут открыты и разобраны собственные арабо-мусульманские теоретические работы, посвященные вопросу о смысле-*ма'нан* фигуративных изображений. На сей момент в качестве несовершенной замены — и в порядке постановки вопроса — я предполагаю использовать свидетельства, приводимые писателем, представляющим современную мусульманскую культуру.

Речь идет о книге турецкого автора О. Памука «Меня зовут красный». Ее сюжет выстроен как конфликт классической персидской манеры создания миниатюр и манеры, характерной для нововременной европейской живописи. Этот роман как будто специально написан на тему, которую мы обсуждаем: столкновение, контраст и несводимость мусульманских и европейских принципов создания фигуративных изображений.

Я позволю себе дать довольно пространное изложение высказываний персонажей романа. В них «смысл» фигуративного изображения предстает как основная черта, характерная для мусульманской манеры письма и принципиально отличающая ее от европейской. Я подчеркиваю, что меня интересует именно этот, очень устойчивый мотив, и именно на него я хочу обратить внимание; меня здесь не интересуют неточности — вероятно, многочисленные — культурно-исторического плана, допущенные автором романа, но не имеющие прямого отношения к данной теме.

Подлинность изображения как наличие его «смысла» (ма'нан)

Один из героев романа Памука рассказывает о Персии, чьи волшебники цвета, кисти которых заставляли лошадей мчаться во весь опор, а бабочек летать по страницам, остались без работы... [Памук стр. 74].

Мусульманские мастера лишились работы по причине упадка интереса к классической манере создания миниатюр. Именно это и открыло двери проникновению европейской манеры письма, чуждой классической мусульманской традиции создания фигуративных изображений: европейское искусство пришло, если можно так выразиться, на пустое место, оно не вытеснило классическую мусульманскую манеру письма и не выиграло у нее культурную

конкуренцию; оно прижилось тогда, когда арабо-мусульманская цивилизация уже утратила свои творческие силы.

Как ни важен этот тезис, многократно подчеркнутый автором романа, нас сейчас интересует другое. Классическая мусульманская миниатюра дает изображение лошадей и бабочек «как живых»: они двигаются, они совершают столь характерные для них в реальной жизни действия; лошади скачут, а бабочки летают. Можно сказать, что мусульманская миниатюра реалистична, — в том смысле, что изображает нам *подлинную* жизнь. Вопрос заключается в том, как достигается подлинность на мусульманской миниатюре; и в чем, собственно, такая подлинность состоит.

Подлинны изображения не только насекомых и животных; миниатюра может дать подлинное изображение человека:

Однажды по заказу падишаха была переписана легенда о Хосрове и Ширин, она была иллюстрирована в манере гератских мастеров и доставлена падишаху; по Исфахану пошел слух, что изображенная на одной из миниатюр бледная красавица — дочь ревнивого падишаха! Впрочем, падишах и сам заметил это... Говорят, не дочь падишаха, запертая на сорок замков, а ее красота, не выдержав тоски, выскользнула из своих покоев и, отражаясь в зеркалах, проникла через дверную щель и предстала перед глазами одного из работавших художников как свет, как еле различимый туман. Молодой мастер не мог оторвать глаз от красоты, не удержался и нарисовал дочь падишаха в уголке рисунка, над которым работал. А рисунок изображал тот момент, когда Ширин во время прогулки увидела изображение Хосрова и влюбилась в юношу [Памук стр. 327].

Заметим, что изобразивший дочь падишаха художник не видел ее и рисовал, собственно, не ее — он рисовал «ее красоту». Тем не менее «бледная красавица» оказалась настолько узнаваемой, что сам падишах согласился с тем, что это — его дочь, ревниво уберегаемая от посторонних взглядов.

Задержимся немного на вопросе об узнавании. На основании чего узнают дочь падишаха (или иное изображенное лицо)? Ведь персидские мастера не стремятся к портретному сходству, как неоднократно подчеркивают герои романа — и тем не менее изображения воспринимаются как изображения именно *данного человека!* Узнавание здесь основано на переходе к *ма'нан* «смыслу»: у рисунка тот же «смысл», то же «скрытое» (*ба'тин*), что у

человека. А чистое внешнее сходство, которое не передает смысл, — это, по словам героев романа, «отвратительная европейская манера».

Реалистичны изображения не только деревьев, животных или насекомых, но и человека. Один человек отличим от другого: он сохраняет свою индивидуальность, — несмотря на то, что изображение не передает его «фотографические» черты.

За счет чего же достигается такая подлинность?

Рисуя лица, художники все внимание уделяют тому, чтобы они не были похожи на лица реальных людей [Памук стр. 328].

Оказывается, дело вовсе не во внешнем сходстве: не за счет портретной точности отображения достигается та его подлинность, которая однозначно соотносит его с определенным лицом. Обратим внимание, что художники не просто не воспроизводят индивидуальный облик человека, они делают все, чтобы избежать такого воспроизведения. Мы увидим ниже, что это вовсе не случайный момент; впрочем, уже сейчас можно соотнести это с наблюдением Масиньона, который замечает, что арабо-мусульманское искусство не считает нужным «подражать природе», со свидетельством Буркхардта, которому мусульманский художник столь уверенно говорит о ненужности воспроизведения животных, которые и так «существуют повсюду в природе». Однако замечание Памука добавляет к этим наблюдениям очень существенный нюанс. Дело не в том, что мусульманские художники считают «подражание природе» ненужным, поскольку видят суть художественного творчества как-то иначе; и уж, конечно, не в том, что они не умеют достигать портретного сходства в изображении людей или точности в изображении животных. Иначе говоря, дело не обстоит так, что они не подражают природе просто в силу того, что не умеют это делать или заняты чем-то другим. Дело обстоит так, что подражание природе *мешает* им: они старательно избегают такого подражания, «все внимание» уделяют тому, чтобы портретного сходства не получилось. Это значит, что изображение индивидуальной вещи такой, как она отразилась бы в зеркале или на фотографии, оказывается несовместимым с принципом создания изображения в мусульманском искусстве.

Индивидуальная вещь как конституированная zāхир-bāтин-переходом

Именно так и должно быть, коль скоро таким принципом является принцип *zāхир-bāтин*-перехода (перехода между «явленным» и «скрытым»). Индивидуальная вещь и изображается в таком переходе, благодаря такому переходу.

На этом следует остановиться несколько подробнее, поскольку понятие индивидуальной вещи — одно из фундаментальных философских понятий, и его логико-смысловая обусловленность не может не иметь самых существенных последствий для едва ли не любых областей теоретической (и не только теоретической) деятельности, поскольку вряд ли где-либо здесь можно обойтись без по меньшей мере интуитивного представления об индивидуальной вещи.

Итак, мы можем сказать, что в арабо-мусульманской культуре индивидуальная вещь — порождение *zāхир-bāтин*-перехода. Этому имеется фундаментальное соответствие в онтологических учениях, развитых арабо-мусульманскими философами: «вещь» (*шай'*) понимается как единство своей явной и скрытой сторон, которые находятся в балансе, взаимном соответствии и переходят одна в другую. Эта общая схема верна и для понимания категории «утвержденность» (*субūt*) в мутазилизме и исмаилизме, и для понимания категории «возможность» (*имкāн*) в арабоязычном перипатетизме, она же в несколько видоизмененном виде действует и в философии суфизма. Следует подчеркнуть, что такое понимание единичной, индивидуальной вещи выстроено совершенно иначе (на другом фундаменте), нежели понимание ее как единичного воплощения общих качеств, как индивидуации универсалий, а потому несовместимо с таким представлением.

Если единичная вещь понимается как воплощение универсалий, то любая индивидуальная черта (возьмем наш пример «портретного сходства») является не просто отличительной для данного индивида, но и соотносится с какой-то универсалией: мастерство художника и состоит, если говорить совсем уж просто, в том, чтобы в таком единичном и неповторимом выразить что-то существенное для данного лица, а такое существенное неизбежно будет воплощением универсальных качеств (или хотя бы одного). При таком понимании единичной вещи «копирование» внешнего

сходства не противоречит задаче художника показать индивидуальность человека, поскольку такое «копирование» никогда не является фотографически точным механическим воспроизведением, но всегда соотносит внешние черты с какими-то универсалиями. Нетрудно видеть, что такое понимание единичной вещи характерно для западной культуры и находит ясную параллель в философских учениях западной традиции.

Однако, если единичная вещь понимается не так (не как экземпляр общих качеств), а иначе: как единство явной и скрытой сторон, которые находятся во взаимном соответствии и благодаря взаимному переходу (*зāхир-бāтин*-переходу) конституируют данную единичную вещь, — в таком случае и требования к изображению вещи будут, конечно же, другими. Тогда воспроизведение индивидуальных и неповторимых, т.е. единичных черт будет просто *бессмысленным* — в буквальном смысле этого слова, поскольку такое воспроизведение (фиксация на бумаге или ином физическом «носителе» художественного произведения) не будет создавать никакой осмысленности. Ведь осмысленность, как уже неоднократно говорилось, создается в арабо-мусульманской культуре благодаря процедуре *перехода*.

Эта процедура концептуализирована теоретической мыслью (в самых разных ее областях) как *зāхир-бāтин*-переход. Когда мы имеем дело с фигуративным изображением, эта же процедура лежит в основе осмысленности изображения постольку, поскольку явное (*зāхир*), т.е. физически изображенное на физическом носителе произведения, соотносимо со скрытым (*бāтин*). Таким скрытым, как подсказывает нам автор разбираемого романа (и эта подсказка очень хорошо согласуется со всем материалом арабо-мусульманской культуры), является «смысл» (*ма'нан*). Следовательно, полная структура изображения в арабо-мусульманском искусстве возникает в силу того, что явное (физически изображенное) соотносится со скрытым, т.е. с изображенным, если можно так сказать, не-физически, — но тем не менее изображенным постольку, поскольку явное должно вести к этому скрытому, выявлять его (оно является скрытым не потому, что кто-то скрыл его от взора, не желая вовсе являть его — напротив, изображение и создается в процессе вы-явления скрытого благодаря явному).

Таким образом, единичная вещь во всей ее неповторимости — это вовсе не уникальность явной ее стороны, которая изображается физически на пространстве произведения. Единичная вещь в ее неповторимости в арабо-мусульманском искусстве — это неповторимость и уникальность *zāḫir-bāṭin*-перехода, перехода между явной (физически изображенной) и скрытой (физически не изображенной), но выявляемой (т.е. «изображенной» нефизически) сторонами.

Теперь мы, собственно, подходим к вопросу о том, почему арабо-мусульманское искусство не просто не фиксирует (речь, повторю, о явной стороне произведения, о физическом изображении) уникально-конкретные черты отображаемой вещи или человека, но и сознательно избегает такой фиксации. Из сказанного следует, что, во-первых, *zāḫir-bāṭin*-переход непременно должен осуществляться в произведении арабо-мусульманского искусства, и, во-вторых, такой переход (и именно он) создает единичную вещь. То, что является только явным (*zāḫir*), — то *не есть* единичная вещь. Ведь явное непременно требует скрытого (*bāṭin*), с которым соотносится и в паре с которым только и может существовать, — тогда как единичная вещь существует отдельно от чего бы то ни было, и именно возможность отдельности, отделенности от всего остального и является конститутивным признаком единичной вещи. Это понятие «отдельности» как «единичности» (*infirād*) было глубоко проработано в арабской мысли еще мутазилистами (в части их атомарных теорий).

И дело не в том, что явное (*zāḫir*) не может быть уникальным или неповторимым. Это не так: в арабской семиотической теории, например, «выговоренность» (*lafz*), составляющая явную сторону, которая в соотнесенности со скрытой стороной, т.е. «смыслом» (*maʿnan*), составляет «слово» (*kalima*), так что слово — это переход выговоренности в смысл и наоборот, — является уникальной и неповторимой, но не представляет собой единичную вещь. Единично слово, поскольку оно создано как *zāḫir-bāṭin*-переход (переход выговоренности в смысл и наоборот), тогда как «выговоренность» не может существовать отдельно: будучи лишена смысла (*maʿnan*), в который она переходит, выговоренность перестает быть «выговоренностью» и становится про-

стым «звуком» (*савт*), не передающим смысла. Та же модель задействована и здесь, в объяснении вопроса о портретном сходстве: дело не в том, что портретное сходство передает уникальные черты, а в том, что уникальным должен быть изображаемый человек, а он не может (поскольку мыслится как единичное, самостоятельно существующее) быть «явным» (*зāхир*), т.е. отождествляться с физически изображенным — он должен «получаться» как результат *зāхир-бāтин*-перехода, перехода от физически изображенного к смыслам этого явленного изображения. Именно так узнаваема в приведенном примере дочь падишаха, и именно такой переход к «смыслу» (*ма'нан*) создает скачущую лошадь и порхающую бабочку.

Таким образом, неповторимость и уникальность вещи выражена, отражена в произведении мусульманского искусства — но она достигнута не теми средствами, которыми достигается в западном искусстве.

Более того, уникальность и неповторимость вещи в этих двух художественных традициях достигается так, что не будет и не может быть взаимно признана. Ведь с точки зрения арабо-мусульманской культуры, западное искусство, представляя нам единичную вещь как явленную, нарушает сам принцип создания осмысленности, поскольку такое представление не дает возможности перейти к скрытому (*бāтин*) вещи. В логико-смысловой перспективе западной культуры изображение, созданное средствами арабо-мусульманского искусства, не представляет созерцанию такую единичную вещь, через которую можно было бы «схватить» идеальные, универсальные (вечные) качества. Взаимные «обвинения» очень похожие, и причина их исключительно логико-смысловая. Создание осмысленности в одной логике смысла остается непроницаемым для интуиций другой логики смысла, использующей другой вариант процедуры смыслополагания. Эта несовместимость, альтернативность, имеющая место на уровне логико-смысловой интуиции, проявляется на рефлексивном уровне в разговорах о неправильности, непонятности, странности феноменов другой культуры: инологичное искусство «неправильно» отражает вещи, «неверно» показывает мир.

«Смысл» вербальных и невербальных структур

«Смысл» рисунка — тема, к которой постоянно возвращается Памук.

Утром в пятницу я говорил с Кара о книге, где наш падишах будет изображен на европейский манер. Начал я с того, как убедил падишаха согласиться на такую книгу. Но моей главной целью было поручить Кара написать к рисункам текст, за который я сам никак не мог взяться.

— Писать уже можно, так как большинство рисунков готово, а последний — на стадии завершения. ...Лучшие художники мастерской сделали столь прекрасные рисунки, что ты, как только увидишь их, сразу поймешь, какой должен быть текст. Ты же знаешь, они всегда рядом: текст и рисунок, цвет и слово [Памук стр. 146].

Почему «всегда рядом» текст и рисунок, почему так легко понять, каким должен быть текст, если есть хороший рисунок? Потому что написать текст — значит найти такие «выговоренности» (*алфāз*, ед. *лафз*), которые соответствовали бы тому «смыслу» (*ма'нан*), который является «скрытым» (*бāтин*) рисунка. Если рисунок выполнен хорошо по канонам мусульманского искусства, переход к смыслу от явленного (физически изображенного) совершается вполне закономерно. Имея «смысл», уже нетрудно найти «выговоренности» и тем самым образовать «слова», которые и составят текст к рисунку.

3.5. Контраст арабо-мусульманских и европейских принципов изобразительности: типологическое и логико-смысловое объяснение

Один из героев романа говорит:

Я часто смотрю на твои рисунки... и каждый раз вижу новый смысл и, как бы это поточнее сказать, заново читаю рисунок, как текст. Смысловые пласты выстраиваются один за другим, и возникает глубина, достигаемая европейцами с помощью перспективы [Памук стр. 220].

Здесь мы впервые встречаемся с темой противопоставления европейской и собственной (мусульманской) манер создания изображения. Как уже говорилось, эта тема в романе Памука — цен-

тральная, и интересующий нас вопрос о «смысле» (*ма'нан*) фигуративного изображения в арабо-мусульманском искусстве в немалой степени обсуждается здесь через такое противопоставление.

Европейская и мусульманская манеры сталкиваются в романе Памука, представляя типологически разные этапы развития искусства: классическое (средневековое) мусульманское искусство знакомится с нововременной европейской живописью. Памук неоднократно и как нельзя более заостренно подчеркивает конфликт и несовместимость этих двух «манер», этих видений задачи художника и принципов создания изображения. С точки зрения типологического подхода, склонного объяснять культурные различия различием в стадиях развития, такое сравнение совершенно некорректно. Мы не можем пройти мимо этого возражения.

Верно, что, описывая европейскую манеру создания изображений, Памук акцентирует внимание на одном-двух приемах, характерных для нововременной европейской живописи и — как таковые — отличающих ее от средневекового этапа развития европейского изобразительного искусства. В романе Памука европейские мастера и их мусульманские эпигоны создают в своих рисунках «копии» реального мира, используя линейную перспективу и придавая изображению портретное сходство с оригиналом. Конечно, этого не делало и к этому не стремилось европейское средневековье. Сводится ли различие между европейской и мусульманской манерами только к наличию и отсутствию «реалистичности» в этом, техническом смысле слова? Было ли средневековое европейское искусство, не стремившееся к такому «копированию» реального мира, столь же отличным по своим принципам от нововременной европейской живописи, как от него отлично мусульманское искусство? И было ли оно, соответственно, таким же, как мусульманское искусство, в части принципов понимания сути изображения?

Подойдем к ответу на этот вопрос, вспомнив уже цитировавшееся замечание Э. Панофски, который говорит, что для средневекового европейского художника

искусство было... лишь материализацией формы, не зависящей от реального объекта и не создающейся впервые деятельностью реального субъекта, а предсуществующей в душе художника в качестве *vorgêndes bilde* (предсуществующего образа) [Панофски стр. 37].

Средневековому европейскому художнику в самом деле не приходило в голову внимательно подмечать индивидуальные особенности реальной вещи, чтобы перенести их на холст. Однако это совершенно не значит, что ему приходило в голову создавать изображение, которое отправляло бы зрителя к «смыслам» так, как это делает мусульманский рисунок.

В чем же решающее различие? Ведь и мусульманский, и средневековый европейский рисунок не-реалистичны — в названном смысле, в смысле отсутствия прямого «подражания» природе, ее «копирования». И все же я утверждаю, что логико-смысловое различие между этими двумя типами изображения не зависит от того, сопоставляем ли мы мусульманский и новоевропейский рисунок или сравниваем средневековое западное и мусульманское искусство. Логико-смысловые различия фундаментальнее, нежели типологические сходства-различия, как их обычно трактуют.

Обращение к вопросу о соотношении типологического и логико-смыслового подходов поможет нам существенно расширить горизонт обсуждения позиции Масиньона. Ведь когда он приводит какие-то конкретные примеры, оказывается, что он сравнивает мусульманское искусство не со средневековым западным, а с античным (свободная одежда античности; копирование форм природы) или нововременным (форма европейских садов *vs.* мусульманский сад). Позиция Масиньона, таким образом, также подпадает под критику типологического подхода.

Решающее различие, о котором я спрашиваю, откроется нам, когда от отрицательных формулировок мы перейдем к положительным и подвергнем их логико-смысловому анализу. Ведь недостаточно сказать, что и классическая мусульманская, и средневековая европейская манеры письма одинаково не-реалистичны в смысле отсутствия в них приемов копирования и моделирования природы, характерных для новоевропейской живописи. После этого следует спросить, что же присутствует в этих двух манерах письма. Дело ведь не только в том, чего они не делают; дело и в том, что же они делают.

Средневековый европейский художник создает свое произведение, говорит Панофски, как *материализацию формы*. Вот что

имеет для нас значение, если мы хотим понять, что делает этот художник (а не чего он не делает). В западном искусстве мы встретим произведение искусства как материализацию формы — в этом, и именно в этом качестве — не только в средневековье, но и в античности и в Новое время. Повторю: именно в этом качестве, именно с этой точки зрения нет разницы между средневековым, античным или нововременным произведением европейского художника. Известный совет отсечь от глыбы мрамора все лишнее, чтобы осталась прекрасная статуя, остается поэтому советом на все времена для художника западной традиции. Секрет прекрасного произведения — в том, чтобы материя не мешала созерцать форму, чтобы она максимально гармонировала с ней, чтобы она была такой, как если бы ее и вовсе не было и перед нашим взором представала бы форма как таковая. С этой точки зрения нет разницы, увидим ли мы такую внутри себя, внутренним взором (как это делает средневековый западный художник), или подглядим ее вовне, в природе (по примеру античного или нововременного художника): произведение искусства остается материализованной формой, и оно тем лучше, чем *чище* такая форма представлена нам.

Логико-смысловой анализ имеет целью увидеть возникновение осмысленности постольку, поскольку оно определено процедурой смыслополагания. В данном случае принципиальное значение имеет тот факт, что форма и воплощающая ее материя неотделимы друг от друга. Аристотелевский гилеморфизм — лишь естественное выражение этого обстоятельства. Мы схватываем форму, созерцая материю; и, напротив, мы не можем не созерцать материю, схватывая форму в произведении искусства. Это взаимное проникновение формы и материи и предполагает процедуру *сразу-схватывания*: наше восприятие стремится единомоментно обнять все произведение, чтобы тем самым постичь заключенную в нем форму.

В отличие от этого, арабо-мусульманский рисунок не является материализацией формы¹. Его задача совсем другая — нести

¹ Это относится, без сомнения, и к арабо-мусульманскому орнаменту, — я имею в виду отрицание гилеморфизма, невозможность увидеть его как материальное «схватывание» идеальных форм.

«смысл» (*ма'нан*)¹. Однако «смысл», как он понимается в арабомусульманской культуре, — это отнюдь не «форма».

На вопрос, чем различается «смысл» и «форма», придется ответить: едва ли не всем. Но для нашего логико-смыслового анализа первостепенное значение имеет тот факт, что «смысл» внеположен тому, «смыслом» чего он является. «Смысл» обычно понимается как то, на что указывает что-то другое, причем отношение указания трактуется как отношение между явным (*зāхир*) и скрытым (*бāтин*). Внеположность смысла тому, для чего он служит смыслом, выражается в их номинальной неидентичности — в том случае, если они могут быть выражены вербально. (Так не идентичны номинально «выговоренность» *лафз* и «смысл» *ма'нан* «слова» *калима*.) Номинальная неидентичность не равнозначна несовпадению или нетождественности. Смысл тождествен с тем, что на него указывает, смысл совпадает с тем, чего смыслом он является, — но только благодаря процедуре *перехода*. Собственно, потому и требуется *переход*, что совпадающее (нечто и смысл, на который это нечто указывает) не могут совместиться «при наложении», что они внеположны друг другу, а потому от одного требуется переход к другому. Осмысленность рисунка как явного (*зāхир*), указывающего на скрытый (*бāтин*) смысл, создается как такой *переход*.

Вот почему мусульманский рисунок узнаваем: он узнаваем не благодаря портретному сходству, а благодаря возможности *перехода* к смыслу. Противопоставление «мир смыслов» — «мир образов» выступает у Памука как противопоставление мусульманского и европейского искусства:

¹ Здесь термин «смысл» употребляется в том его значении, который придавала ему арабо-мусульманская культура. Это вполне определенное и специфическое значение не следует смешивать с тем, что подразумевается под «смыслом» и «осмысленностью» в логико-смысловой теории: номинальное совпадение не должно сбивать здесь читателя с толку. От этих двух значений, в свою очередь, отлично третье, в котором «смысл» употребляется в современной западной логике и филологии.

— ...Хатифи был великим поэтом. ...Мы знаем, что это изображение Хатифи, не потому, что мастер Бехзат изобразил доподлинно лицо Хатифи, а по подписи внизу, так ведь?

Кара согласно посмотрел на меня красивыми глазами.

— На рисунке мы видим обыкновенное лицо, как множество других. Если бы покойный Хатифи пришел сюда, мы бы не признали его лица по рисунку. И все же определили бы, что это он: в настроении рисунка, в позе Хатифи, в красках, в позолоте, в прекрасной руке, нарисованной мастером Бехзадом, есть нечто, сразу наводящее на мысль, что это изображение поэта. Потому что в нашем рисунке *смысл идет впереди образа*. Теперь, когда начали рисовать, подражая европейским и итальянским мастерам, *мир смысла уступит место миру образов* [Памук стр. 409—410; курсив мой. — А.С.].

В отличие от этого, на рисунке европейского мастера предмет узнаваем не по смыслу (который вовсе отсутствует в его арабо-мусульманском понимании), а, так сказать, напрямую, в своей явленной индивидуальности и уникальности:

Как-то один великий европейский художник гулял по европейской лужайке с другим европейским художником, они разговаривали о мастерстве и искусстве. На опушке леса тот, что постарше, сказал: «Если ты мастер, ты нарисуешь дерево в лесу так, что любитель живописи придет сюда и найдет именно то дерево, которое ты нарисовал».

Благодарю Аллаха, что меня рисовали по-нашему. Не потому, что, будь я нарисовано европейским способом, стамбульские собаки сочли бы меня настоящим и прибежали бы мочиться у моих корней. А потому, что я хочу не просто быть деревом, а еще и *нести какой-то смысл* [Памук стр. 69; курсив мой. — А.С.].

Это очень ярко выраженное желание дерева быть изображенным не-по-европейски, т.е. не как точная «фотографическая» копия вещи внешнего мира — копия, попросту удваивающая этот мир, однако способная восхитить разве что презренную собаку, обманув ее органы чувств, — составляет необыкновенный контраст тому восхищению, который вызывала еще в античности удача такого точно-фотографического копирования вещи:

Надо отметить самый факт величайшего восторга греков разных времен перед соответствием их скульптуры жизненной действительности, все эти восторги перед Тёлкой Мирона, которая, хотя и была бронзовой, то есть блестящей, как хорошо вычищенный таз, тем не менее, по словам ее восторженных поклонников, казалась такой, что ее

хотели пасти живые пастухи (Anlh. Pal. IX, 715—720, 722, 731, 738), стремились иметь живые быки (IX, 734), хотели сосать живые телята (IX, 722, 730, 734) и она, казалось, вот-вот замычит (IX, 733), и ее вот-вот укусит обманутый овод (IX, 739), или загрызет обманутый лев (IX, 797). В том же роде был и медный конь Лисиппа, который тоже только ожидал, что его взнуздают и запрягут, и который «дышал, хотя и медный он» [Лосев стр. 403].

Отмечу еще один крайне важный момент. Мусульманский мастер отвергает европейскую манеру письма не потому, что не способен ей следовать, не потому, что не обладает достаточной техникой, — а потому, что она несовместима с его глубинным пониманием сути искусства, причем несовместима настолько, что воспроизведение этой чуждой техники равнозначно пытке:

Благодаря моему влиянию у падишаха появился интерес к европейской манере рисования. Падишах даже заставил мастера Османа скопировать его портрет, сделанный итальянским художником. Мастер Осман с *отвращением* выполнил волю падишаха, назвав подражание итальянскому художнику «пыткой» [Памук стр. 123; курсив мой. — А.С.].

Отвращение к европейской манере письма — чувство весьма устойчивое у героев Памука, и оно тем убедительнее, что соседствует с признанием эстетического, так сказать, статуса западного искусства:

Вы помните, какое *отвращение* я испытал, когда впервые увидел рисунки из книги Эниште-эфенди, те, что принес Кара, чтобы оправдать себя. Справедливости ради надо сказать, что в каждом рисунке было что-то такое, что, несмотря на отвращение, приковывало взгляд. *Если бы это было просто плохое искусство, оно не вызывало бы никаких чувств* [Памук стр. 324—325; курсив мой. — А.С.].

Но как же можно испытывать отвращение к произведениям подлинного искусства? Вот ответ, который дает герой романа:

Мог ли я не разнервничаться, натолкнувшись на рисунок собаки с живым взглядом? На нее как будто смотрели сверху, у нее была восхитительная поза, а во взгляде чувствовалась угроза: голова почти прижата к земле, мощные зубы обнажены. Рисунок был очень талантлив, но я не мог простить, что талант поставлен на службу *чуждой нам логике*. И неважно, что художнику хотелось сделать рисунок в подражание европейцам, а книгу повелел сделать сам падишах [Памук стр. 326; курсив мой. — А.С.].

Не эта ли чуждость логики не позволяет совместить две разные манеры, европейскую и мусульманскую, — в отличие от пришедшей ко двору мусульманских художников «китайской манеры», принятие которой выразилось не в проникновении в некую чуждую «китайскую логику», а в заимствовании техники исполнения внешних деталей: красавицы стали круглолицыми, а глаза у них — узкими (см. [Памук стр. 332])?¹

Итак, подведем итог. Мусульманский рисунок передает смысл, в этом его основной конститутивный признак. Однако этот смысл (*ма'нан*) — не то же, что «форма», или «идея», передаваемая фигуративным изображением, созданным в лоне западной традиции; и смысл передается мусульманским рисунком не так, как передается идея, или форма произведением западного искусства. Решающее различие двух случаев — логико-смысловое.

Логико-смысловое различие устанавливается не как различие содержания двух (или более) сравниваемых смысловых структур (двух тезисов теории, двух произведений искусства). Желая установить логико-смысловое различие, мы обращаем внимание не на само содержание как таковое, а на то, благодаря какому из вариантов логико-смысловой процедуры оно сформировано. Такая стратегия соответствует пониманию задачи логико-смыслового анализа как установления зависимости осмысленности от процедуры смыслополагания в ее вариативности.

¹ Интересно сравнить это наблюдение писателя с академической оценкой историка искусства:

Новаторский стиль придворных художников Исфахана позднесафавидской эпохи, представлявший собой не всегда удачное, но тем не менее завораживающее (*intriguing*) соединение постренессансной европейской традиции, ее могольской интерпретации и традиционных персидских ценностей, преобладал и в XVIII в. [Дибя стр. 148].