

Теорія
ІСЛАМСЬКОГО
МИСТЕЦТВА

ЕСТЕТИЧНІ КОНЦЕПТИ І ЕПІСТЕМНА СТРУКТУРА



Ідхам Мухаммед Ханаш

ТЕОРІЯ ІСЛАМСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ідхам Мухаммед Ханаш

*Книга надрукована за підтримки
Асоціації освітнього розвитку*



Міжнародний Інститут
Ісламської Думки

Рівне – 2021

Теорія ісламського мистецтва (Ukrainian)

Idham Muxammad Hanash

© Міжнародний Інститут Ісламської Думки

1442 р. по Гіджрі / 2021 р. н. е.

Paperback ISBN 978-966-416-810-3

The Theory of Islamic Art (Ukrainian)

Idham Mohammed Hanash

© The International Institute of Islamic Thought (IIIT)

1438AH / 2017CE

Paperback ISBN 978-1-56564-696-4

IIIT

P.O. Box 669

Herndon, VA 20172, USA

www.iiit.org

Переклад: С. Коваленко

Редакція: М. Хряк-Петльований

Обкладинка: Шираз Хан

Верстка: Гасан Гасанов

Інститут Інтеграції Знань

Грузія, Тбілісі, вул. Дадіані 7,

Торгівельний та Бізнес-центр «Карвасла», А-317

ikiacademy.org

Усі права захищені.

Жодна із частин цієї книги не може бути відтворена без письмового дозволу правовласника.

Погляди та думки, які викладені в цій книзі, належать автору

і можуть не співпадати з думкою видавця, перекладачів і редакторів.

Зміст

Передмова	5
Вступ до концепції та теорії ісламського мистецтва	9
1 Мовна структура теорії ісламського мистецтва	19
2 Єдність і різноманітність в теорії ісламського мистецтва	43
3 Божевественна Єдність як принцип краси: теорія ісламського мистецтва Ісмаїла Р. аль-Фарукі	69
4 Комунікативний аспект ісламського мистецтва: теорія та застосування	88
Висновок: Обґрунтування теорії ісламського мистецтва: бачення та метод	119

Передмова

Теорія ісламського мистецтва Ідхама Мухаммеда Ханаша – це обширне та ретельне зображення дуже специфічної форми людського художнього виразу – ісламського мистецтва. Це художня композиція, яка менш пов'язана зі спрощеною реалізацією краси у фізичній формі, і набагато більше відображає силу слова внутрішньої віри в Бога та відносин людей з Божеством.

Таким чином, його практики намагалися відобразити Божественну єдність та Істину, намагалися повідомити та нагадати людям про важливість духовного послання і красу релігійного досвіду, надихали своїми творами в процесі з духовною метою, прямо приковуючи увагу до споглядання Нескінченого, в той час як рука художника відходить на другий план. Зрозуміти це – це насправді зрозуміти мову цієї унікальної форми мистецтва та того, що означає ісламське мистецтво.

Божественна Єдність, як принцип краси – це, можливо, квінтесенція ісламського мистецтва, вираження і досвід, який воно прославляє. Чому ісламське мистецтво еволюціонувало таким, як є сьогодні, які форми воно використовує, яка логіка лежить в основі? Яке послання намагається передати мусульманський художник, які емоції він прагне пробудити? Цей матеріал розглядає ісламське мистецтво як предмет археологічного дослідження і розглядає його еволюцію як части-

ну історичного дослідження мистецтва у більш широкому сенсі. В той самий час, це прокладає шлях для гносеологічного переходу від бачення ісламського мистецтва як матеріальної концепції, що пов'язана з гарними раритетами та артефактами, які виникли з ісламської культури та художньої творчості, до теоретичної концепції, що пов'язана з принципом, баченням, теорією та методом. Ця теоретична концепція забезпечує інтелектуальний та культурний фундамент для критичної/вирішальної філософської науки ісламської художньої краси, яку ми повинні назвати "наука про ісламське мистецтво" або "ісламська естетика", що оцінює візуальні художні твори як з точки зору краси, так і практичної користі.

В процесі вивчення також досліджуються хибні уявлення сходознавців, що ускладнюють деякі питання, з якими стикається ісламське мистецтво, із судженням вкоріненим у культурні рамки іноземців щодо духовного аспекту Ісламу.

В останні роки МІД видає скорочені версії ключових публікацій, і цей переклад взято зі скороченого арабського видання Назарія аль-Фан аль-Ісламі: Аль-Мафбум аль-Джамалі ва аль-Буніа аль-Маріфія.

Ми живемо в такий вік, коли час переважає майже в усіх сферах нашого життя, включаючи письменницьку та виробничу. Обширний інтелектуальний, культурний та інформаційний продукт продовжує розвиватися як частина зусиль для того, щоб не відставати від змін як в національній, так і приватній сферах, в той час як видавництва та веб-сайти намагаються надавати людям найновішу та найсучаснішу інформацію найпростішим

та найефективнішим шляхом. Економіка знань, яка зараз домінує у світі, вимагає «творчої адаптації» інформації як однієї зі складових світової спільноти взагалі, тож і бачимо серію скорочених робіт МЦД. Маючи на меті допомогти читачам легко та ефективно скористатися наявною інформацією, продовжувати розвивати їхні критичні здібності, щоб вони ставали кращими і могли сприяти розвитку людства.

Скорочені тексти написані зрозумілим, легким для читання стилем, і хоча істотний зміст оригіналів творів зберігся, читачі помітять, що в інтересах простору, скорочені видання містять набагато менше кінцевих записів, ніж в оригінальних творах. Збережені лише ті записи, які потрібні для уточнення або для відповідного відображення ідеї, оскільки головна мета цього починання – це сприяти швидкому засвоєнню змісту, що надається. Читачі, які хочуть більше заглибитись у теми, або знайти повний перелік цитат, можуть звернутися до оригіналів творів, які містять всі необхідні цитати.

Робота публікується для поширення дискурсу та підвищення інтересу до питання ісламського художнього вираження та його кінцевих цілей та завдань. Без сумніву, тема є спеціалізованою, але сподіваємось, що більшість і звичайних читачів-спеціалістів отримають користь від запропонованих поглядів і розглянутих проблем в цілому.

Там, де вказані дати відповідно до ісламського календаря (гіджри), там позначено р. г. В інших випадках вони вказані за григоріанським календарем і позначаються н. е. Арабські слова виділені курсивом, окрім

тих, які вживаються у загальному спілкуванні. Діакритичні позначення додаються лише до тих назв, які не вважаються сучасними. Переклади англійською мовою взяті з арабських джерел зроблені перекладачем.

З моменту заснування у 1981 році, МІД є головним центром для полегшення серйозних наукових зусиль. Наприкінці, хочу зазначити, що протягом десятиліть організовано багато дослідницьких програм, семінарів і конференцій, а також було опубліковано наукові роботи, спеціалізовані в суспільствознавстві та сферах теології, які на сьогоднішній день налічують понад 400 найменувань англійською та арабською мовами, багато з яких вже перекладено на інші основні мови.

Ми би хотіли подякувати автору, перекладачу, а також редакційній та видавничій команді в Лондонському офісі МІД, і всім тим, хто прямо або опосередковано був причетний до видання цієї книги. Нехай Бог нагородить їх за всі зусилля.

СІЧЕНЬ, 2017

Вступ до концепції та теорії ісламського мистецтва

Існує три основних тенденції серед сучасних вчених щодо визначення ісламського мистецтва. Перша тенденція – це бачити мистецтво через широку призму, яка охоплює всі форми творчості, включаючи лінгвістичні, художні та ін. Ця тенденція містить знання, літературу і мистецтво в межах тієї ж широкої категорії. Другий засіб концептуалізації ісламського мистецтва, який дещо вузчий ніж за перший, охоплює все, що має пряме відношення до емоцій, відчуття та естетичного досвіду, включаючи музику, ритм, архітектуру, малювання та живопис. Стосовно третьої тенденції, вона найпоширеніша серед мистецтвознавців та сучасних критиків, вона обмежується поняттям ісламського мистецтва та включає тільки наочні вирази ісламської творчості в сферах архітектури, письма та відповідного прикладного мистецтва, а також в гармонізації естетичного та функціонального, наприклад архітектурні споруди, книги, рукописи, інструменти, та різні інші практичні предмети.

Ця концепція ісламського мистецтва формує гносеологічне ядро дослідження будівель, живопису, раритетів, рукописів, та інших матеріальних предметів, які було вироблено з часом в концепції ісламської цивілізації і які можна описувати, класифікувати та відображати як витвори мистецтва, які мають ознаки ісламської ідентичності та культури.

Вищезгадана концепція ісламського мистецтва відрізняється від того, що ми могли би назвати археологічною концепцією цього мистецтва з точки зору уявлення, методу та природи знань, на яких вона фокусується. Археологи розглядають ісламські архітектурні споруди, літописи та інші об'єкти лише як інтригуючі старожитності, хоча їхні культурні та історичні витoki варті дослідження. Якщо дивитися з цієї точки зору, найкраще місце для ісламських художніх артефактів це музей. Теоретичне дослідження ісламського мистецтва з'явилося, фактично, у відповідь на потребу археологів у точній науковій інформації щодо ісламських художніх пережитків з матеріальної, промислової, історичної, соціологічної, економічної та культурної точки зору.

Сучасне дослідження розглядає ісламське мистецтво як об'єкт археологічного дослідження і розглядає його еволюцію як частину історичного дослідження мистецтва в більш широкому сенсі. В той самий час, це відкриває дорогу для гносеологічного переходу від розгляду ісламського мистецтва як матеріальної концепції, пов'язаної з виробленням гарних раритетів та реліквій, які виникли з ісламської культурної та художньої творчості, до теоретичної концепції, що асоціюється з баченням, принципом, теорією та методом. Ця теоретична концепція надає інтелектуальну та культурну основу для критичної філософської науки ісламської художньої краси, до якої ми можемо віднести «науку ісламського мистецтва» або «ісламську естетику», що оцінює візуальні художні твори з точки зору краси та практичної корисності.

Однією з найбільш вагомих переваг цього гносеологічного переходу є те, що дослідження ісламського мистецтва опирається на філософську перспективу, яка породила принципи, теорії та критичні методології, які слугують основою для різних жанрів, форм, стилів та шкіл ісламського художнього виробництва.

Філософська перспектива породила багато спеціальних та загальних теорій ісламського мистецтва. Ці різноманітні та взаємопов'язані теорії ісламського мистецтва поєднують елементи з різноманітних сфер академічного дослідження, що стосуються соціального та культурного досліджень, а також, певною мірою, точних та прикладних наук.

Більш ніж одна теорія була покладена для пояснення різних аспектів ісламського художнього явища та його близький зв'язок з людьми, суспільством, історією, культурою або сприятливою аудиторією. Кожна тема дослідження пов'язана з конкретними цілями, і для досягнення цих цілей необхідно розробити відповідні інструменти. Звідси, наприклад, необхідні інструменти для дослідження зв'язку між ісламським мистецтвом та переважаючими звичаями і традиціями суспільства (культура ісламського мистецтва) будуть відрізнятися від інструментів, які необхідні для вивчення зв'язку між ісламським мистецтвом як соціальною діяльністю та загальною суспільною системою, яка регулює естетичні та функціональні аспекти цього мистецтва (соціологія ісламського мистецтва). Аналогічно, ці два види досліджень будуть відрізнятися від вивчення зв'язку ісламського мистецтва і його

внутрішнього впливу як на митця, так і на глядача (психологія ісламського мистецтва).

Таким чином, ці теми досліджень, і можливо інші, тісно і органічно пов'язані з тим, що ми називаємо «теорія ісламського мистецтва». Теорія ісламського мистецтва, по суті, функціонує для побудови інтелектуальних рамок, гносеологічних категорій, методологій, стилістичних формулювань та практичних і теоретичних підходів до ісламських творів мистецтва та до соціального, культурного, релігійного та філософського явища, яке вони представляють.

Чи можливе існування мистецтва без теорії?

Головна мета написання цієї книги – це дослідження гносеологічних та методологічних кордонів, які поділяють археологічні, історичні та документальні дослідження ісламського мистецтва і архітектуру з одного боку та філософські, естетичні, критичні дослідження цих явищ з іншого.

Археологічні, історичні і документальні дослідження ісламського мистецтва та артефактів важливі для їхньої здатності демонструвати культурну цінність творів ісламського мистецтва та артефактів на основі часових періодів, якими вони були датовані; однак такі дослідження мало приділяють будь-якої уваги естетичній та художній цінності таких робіт. Насправді, історичні дослідження ісламського мистецтва завдали шкоди розвитку теорії ісламської мистецтва, просуваючи це поняття, поширене серед сучасних студентів ісламського мистецтва, що таке мистецтво – це не що

інше, як історичне явище, наслідки якого дійшли до нас у сучасну епоху "без супровідної філософії чи біографії тих, хто її створив, і без пояснення його прийомів чи стилів".

Викладене помилково твердження пропонує те, що у заповіданих нами творів ісламського мистецтва та архітектури відсутні філософська основа, естетична та художня теорія. Якщо таке твердження приймати буквально, то це може призвести до ще одного помилкового переконання, а саме до того, що ніякої ісламської філософської, естетичної та художньої теорії не існувало на початку. Насправді, деякі сучасні науковці ісламського мистецтва аргументували цю передбачувану відсутність теорії ісламського мистецтва таким чином: «Ісламська арабська цивілізація не відчуває потреби в створенні теоретичного, методологічного дискурсу навкруги краси, до якої ми могли б звернутись обговорюючи естетичні основи ісламського мистецтва".

Теорія та дослідження ісламського мистецтва

Такий розширений відступ від гносеологічних та методологічних питань може дати можливість вивчати теорію ісламського мистецтва як окрему, всебічну тему, трьома взаємопов'язаними та дещо перехресними підходами:

Перший: спроба встановити рамки для цієї теорії на основі найпростішого можливого процесуального визначення терміна "теорія". Таким чином, теорія – це ідея, перспектива або бачення упорядковане навколо

концепцій та відносин, які надають тематично організоване пояснення структурних, описуючих та функціональних аспектів даного явища.

В цілому, теорія – це одна з необхідних основ, що визначає принципи та логічні процедури наукової дисципліни. Більш конкретно, теорія представляє абстрактний аспект дисципліни. У випадку ісламського мистецтва, теорія розглядає вплив знань людини та її творчих аспектів на художнє явище. Таким чином, те, що називається "художньою теорією", забезпечує зміст естетики, заснованої на знаннях.

З огляду на вищесказане, можна зазначити, що поняття «теорія ісламського мистецтва» посилається на взаємопов'язані ідеї, концепції, думки, перспективи та інтерпретації, що стосуються структурної, описової та функціональної природи ісламського художнього явища. Теорія ісламського мистецтва була розроблена естетистами та ранніми мусульманськими філософами мистецтва та переглянута пізнішими науковцями в контексті наукового дослідження та аналізу цього явища та його коренів.

Другий: Загальні наукові дослідження компонентів та визначальних особливостей цієї теорії з урахуванням ісламської інтелектуальної, гносеологічної та культурної спадщини, яка заснована на ідеях, думках, перспективах та інтерпретаціях, знайдених в арабських ісламських письмових творах, або у відповідь на питання про критичний зв'язок традицій та сучасності. Стосовно таких питань, як:

- загальна концепція ісламського мистецтва
- визначення ісламського мистецтва
- система ісламських видів мистецтв розглядається як з точки зору їхнього співвідношення із знаннями в цілому, так і їхній поділ на категорії як джерело знань
- естетична та практична цінність ісламського мистецтва
- всебічні визначальні характеристики ісламського мистецтва, включаючи діалектику між єдністю та різноманітністю як гносеологічне ядро будь-якої художньої теорії.

Третій: критичне вивчення теорії мистецтва, оскільки воно стосується саме ісламського мистецтва, яке відгалужується гносеологічно та методологічно від більш загальних досліджень.

Тут ми маємо на увазі гносеологічну теорію ісламського мистецтва, включаючи ісламську архітектуру або арабську каліграфію, наприклад, історичні витоки та джерела ісламського мистецтва, соціологія ісламського мистецтва, ісламська позиція щодо образотворчого зображення, щодо природи та матерії та їхнього відношення до ісламського мистецтва або інших тем, що мають значення для ісламського мистецтва, які можуть вивчатися з науково-естетичної точки зору.

Виникнення та розвиток вивчення ісламського мистецтва

Теорія ісламського мистецтва в її загальній та спеціальній формах вимагає вивчення, аналізу, критики, та визначення її походження. Крім того, необхідно встановити чіткі культурні рамки для всіх важливих сфер ісламського мистецтва, включаючи лінгвістичні науки, семантику, вивчення символізму та цінностей, соціологію та комунікацію, а також дисципліну, що стосовно гносеологічної структури цього мистецтва ми можемо назвати наукою про елементи ісламського мистецтва.

Зараз ми вивчаємо теорію ісламського мистецтва, акцентуючи увагу на естетичних знаннях, які стосуються цього мистецтва, а не просто на фактичних знаннях, які поділяють історію на політичні періоди, як це робили в традиційних дослідженнях ісламського мистецтва, які датували цю або іншу роботу мистецтва ще до певного періоду, і потім робили висновки про мистецтво на основі цього періоду та того, що ми знаємо про цей період.

Перше наукове використання терміну «ісламське мистецтво» приходить на початок 19 століття. Стосовно дослідження ісламського мистецтва, тут ми можемо виділити три фази розвитку:

Перша з цих трьох фаз свідчить про відкриття художніх робіт з різних більш ранніх періодів. Потім були спроби визначити ролі, які відіграють ці роботи культурно та функціонально. Ісламські артефакти були дослідженні сходознавцями різного культурного

походження, які підійшли до їхнього дослідження з різними методиками та привнесли до них різні прагнення до роботи.

Друга: протягом другої фази наукові дослідження прогресували у виявленні відмінного характеру ісламського мистецтва і знання, які це мистецтво може запропонувати. Цей період був свідком низки наукових досліджень сходознавців, які оселилися на мусульманських землях для вивчення ісламського мистецтва. Багато арабських та мусульманських дослідників навчалися в своїх країнах таких як, наприклад, Єгипет, при цих сходознавцях, або були відправлені з науковою місією для вивчення ісламського мистецтва у західні музеї і наукові установи.

Ця друга фаза повинна розглядатися як основоположний етап нової науки ісламського мистецтва. Однак дисципліна на цьому етапі була забарвлена уявленнями, думками, концепціями та аналізами сходознавців, які часто були упередженими щодо визнання справжності та багатства ісламського мистецтва як джерела нових знань.

Третя: третю фазу можна охарактеризувати як фазу післяорієнталістичної наукової діяльності. Вона виправляла неточні орієнталістичні концептуалізації, що негативно впливали на те, як розглядались ісламські твори мистецтва. Ця коректива прийняла форму гносеологічного та методологічного переходу від історично обґрунтованого підходу, який, як правило, був упереджений на користь сасанідських, візантійських, коптських, ефіопських та інших видів мистецтва за рахунок ісламського – до більш суб'єктивного підходу,

який тягнув за собою філософські та естетичні трактування явища ісламського мистецтва.

Протягом третьої фази, яка все ще триває, більшість ідей, думок, концепцій та аналізів, які з'явилися з того, що ми могли б назвати «естетика орієнталістів», зазнали серйозного перегляду. Ця повторна експертиза включала аналіз основних тем та питань, порушених ісламським мистецтвом, таких як концепція ісламського мистецтва та його гносеологічні межі; походження ісламського мистецтва та його суб'єктивні та об'єктивні джерела; релігійні, політичні, гносеологічні та функціональні цінності, пов'язані з ісламським мистецтвом, та питання, пов'язані з культурними та естетичними особливостями ісламського мистецтва, які можуть слугувати гносеологічною основою та семантичним фокусом теорії ісламського мистецтва як на загальному, так і на конкретному рівнях.

Мовна структура теорії ісламського мистецтва

Вступ

Здається, що арабсько-ісламська культура все ще не утвердилася у всебічному, фіксованому, однозначному визначенні терміну «мистецтва». Цей факт перешкоджає розвитку відповідної мистецької термінології, яка може сприяти розширенню знань у цій галузі. Труднощі у формулюванні такого визначення можуть бути пов'язані насамперед із безліччю понять, пов'язаних з арабським терміном «мистецтво» (фанн) та його складними культурними сенсами.

Ця невизначеність поняття «мистецтво» мала певні негативні наслідки для мовної структури теорії ісламського мистецтва, як гносеологічного поля, що містить набір взаємопов'язаних термінів, понять та тем. Деякі труднощі простежуються у формуванні та використанні вченими-сходознавцями, які займалися вивченням ісламської архітектури, ремесел та археологічних знахідок. Ці нововведені терміни, забарвлені під західні ідеї та концепції, пов'язані з ісламським мистецтвом, стали формувати гносеологічне підґрунтя для мови наукових досліджень у різних сферах ісламського мистецтва.

Ісламська художня теорія виражається часом у формі метафоричної мови, заснованої на інтерпретаційному читанні ісламських творів мистецтва, що може сприйматися як візуальні знаки, культурні символи та

піднесений гносеологічний дискурс, що виходить за межі простої художньої форми для відображення глибших смислів, конотацій та цінностей. Таким чином фраза «мова ісламського мистецтва» посиляється на сукупність концепцій та технічних термінів, що втілюють семантичні фокусні точки основних тем цього мистецтва та служать ключовими словами для академічного дослідження різних його гносеологічних сфер.

Таким чином мова ісламського мистецтва, а переважно гносеологічна мова, яка заснована на тому, що ми називаємо «ісламською художньою термінологією». Фраза «ісламська художня термінологія» була відокремлена від терміну «ісламське мистецтво». Термін "ісламське мистецтво" відноситься до всього мистецького предмета, тоді як термін "художня термінологія" є концептуальним елементом, заснованим на тісному зв'язку між арабською мовою та ісламським мистецтвом.

Арабська мова – це рідна мова ісламської, мова яка містить всі слова, технічні терміни та поняття, що виражають філософські, естетичні та творчі теми, що мають відношення до ісламського мистецтва. Як така, арабська мова робить величезний вплив на ісламське мистецтво, впорядковуючи ритмічні змінні форми і вдосконалюючи його орнаментальні елементи, будь то рослини або геометричні фігури, а також зображення арабської каліграфії, що відображають слова з Корану, які зображають абстрактне, безформне поняття божественної єдності та істини. Арабська каліграфія як вид ісламського мистецтва є видимим, мовним символом божественної єдності.

Походження та еволюція ісламської художньої термінології

Європейське відродження та рух, який спонукав досліджувати людську культуру та цивілізацію в усьому світі, породили зростання систематичного мислення у філософських темах, які стосуються почуттів людини, слухових та візуальних уявлень, уяви та форм вираження, які породили такі сприйняття та переживання людини. «Краса» стала об'єктом вивчення як нова сфера людських знань, яка була поєднана з релігією, філософією та науковим підходом до вивчення. Вивчення мистецтва, відокремлене від науки та літератури, з'явилося в середині XVII століття, замінивши назву "естетика" або "філософія мистецтва".

Під впливом матеріалістичної думки Європейського Відродження, заснованій на науці, техніці, капіталі, промисловому виробництві, культурній творчості, і відкриттях в географічних, природних та людських сферах, вивчення мистецтва стало виявом історичної еволюції, людської культури та самотності, формою культурного прогресу, ознакою, і життєво важливою опорою гуманістичного руху, який було відзначено посиленням усвідомленням космосу та гуманістичним баченням історії, життя та долі.

Інтелектуальні тенденції, які виникають з Європи представляють величезний виклик інтелектуальній ідентичності та соціальним і культурним традиціям більшості людей у світі, особливо з ісламського арабського Сходу. Отже, європейські культурні впливи, такі як промисловість, наука, література, мистецтво та

вплив західних традицій на соціальні структури сучасної арабо-ісламської культури.

Серед найважливіших рис європейського наукового та культурного впливу на ісламську свідомість в цілому, і частково на арабо-ісламську, відбулися зрушення в арабсько-ісламському розумінні термінів "цивілізація" та "культура" і, як наслідок, у розумінні терміна "мистецтво". Аналогічно, термін «цивілізація» який колись означав звичайне осіле існування в одному місці, наприклад, місті чи містечку на відміну від мандрівного кочівника, набув більш широкого значення, таким чином, він став асоціюватися із загальним способом життя, особистісні, соціальні, поведінкові, інтелектуальні, економічні та політичні аспекти означають інтелектуальну сучасність, соціальний прогрес та матеріальне процвітання.

З перекладом термінів «цивілізація» і «культура» арабською мовою, арабо-ісламський світ став домом для всього семантично пов'язаного з цими двома термінами шляхом винаходів, галузей, традицій, відносин, рухів, організацій, технологій, теорії та виразів, що втілюють величезний масив матеріальних та нематеріальних проявів людської творчості.

Цей чіткий зсув у сучасних арабо-ісламський знаннях супроводжувався модифікованим розумінням арабського терміна фан (фанн), який пішов від позначення або типу чи виду сутності, або, навпаки, від проявів людської творчості в різних сферах, включаючи промисловість, науку та літературу, до технічного терміна, який має специфічне відношення до естетичної сфери.

Арабський термін фан (фанн), водночас асоціюється з концепціями науки, літератури і промисловості в широкому та інклюзивному сенсі; однак зараз, його значення звузилося і охоплює лише естетичну сферу. Цей зсув, можливо, став одним з найбільших культурних та гносеологічних проблем, з якою стикається арабо-ісламська свідомість у 19 ст. н. е./13 ст. р. г., був свідком основних взаємодій між ісламським світом та європейським Заходом, а також глибоких західних змін у ісламській культурі. Глибокі інтелектуальні, лінгвістичні та концептуальні зрушення в структурі сучасної ісламської культури відбулися у відповідь на нові події в арабському та ісламському суспільствах, що стосуються науки, освіти, асиміляції та перекладу, що сприяло новому розумінню значення фан (фанн) та його значення у сфері краси, творчості, внутрішнього досвіду та інших сферах психології та емоцій людини.

Арабський літератор Ріфа'а Рафі аль-Тахтаві (пом. 1290 р. г./1873 н. е.) був одним з перших хто перекладав французьку літературу і твори культури арабською мовою. Аль-Тахтаві зауважив, що "європейці розділили людські знання на дві категорії: наука та мистецтво. Сфера науки охоплює уявлення, яких ми досягаємо, за допомогою раціональних доказів, тоді як поле мистецтва охоплює знання, що стосуються способів виготовлення речей відповідно до встановлених правил".

Однак, Аль-Тахтаві і його колеги в галузі перекладів у Школі, яка була заснована у 1254 р. г./1839 н. е. під керівництвом Аль-Тахтаві підтримувала фундаментальний гносеологічний зв'язок між наукою та мистецтвом. Аль-Тахтаві та його команда перекладачів, роз-

глядав ці два терміни як пов'язані важливою семантичною ланкою; отже, вони зберігали можливість того, що термін "мистецтво" (фанн) може посилатися на деякі аспекти "науки" (іلم), і аналогічно, термін «наука» (іلم) може посилатися на деякі аспекти терміну «мистецтво» (фанн).

Це явище можна спостерігати, наприклад, у книзі, перекладеній з французької на арабську мову командою у Школі мов під особистим наглядом Аль-Тахтаві під назвою "Розкриття символів добре збереженої таємниці щодо застосування техніки в мистецтві". Ця робота була охарактеризована як «книга про застосування техніки та механіки у ремеслі, промисловості та образотворчому мистецтві», таких як архітектура, географія, астрономія, виробництво та будівництво кораблів, наука про світло, тінь і затемнення, столярне мистецтво, ліплення, друк та типографію, особливо зважаючи на той факт, що, як нам сказано у вступі книги, "Школа мов володіє найкращим з усіх видів мистецтва".

Робота, здійснена Школою мов відкрила двері розвитку концепцій та термінологій, відносно усвідомлення краси та мистецтва. Ці розробки вже певною мірою відбувалися в арабській та ісламській культурі, яка почала поширювати нові вирази з напівтехнічними значеннями, такими як аль-фунун аль-нафіса, аль-фунун аль-ракія, аль-фунун аль-джаміля (які є різноманітними перекладами з арабської мови англійського терміна «образотворче мистецтво»), останній з яких, ймовірно, був придуманий Ахмадом Фарісом аль-Шидіаком (пом. 1304 р. г./1887 н. е.).

Інтелектуальні та культурні зрушення, які відбуваються в арабо-ісламському суспільстві у теоретичному та практичному плані, почали в різній мірі впроваджуватися в арабському світі. Цьому явищу протистояли релігійні, академічні та культурні еліти сучасності через спроби адаптувати вхідні елементи до заповітів ісламського права, а також через мовну адаптацію більшості нововведених західних термінів, що стосуються предметів, прийомів, поняття тощо.

В сфері ісламського права, дисципліна відома як фікх ан-навазіл (юриспруденція безпрецедентних справ) намагалася розглядати деякі нововведені культурні явища, у галузі мистецтва, включаючи малювання, живопис, художнє зображення, спів, акторське мистецтво та інші нові форми творчого самовираження, що проявляються в арабо-ісламському суспільстві. Ця галузь ісламської юриспруденції прагнула розвіяти розгубленість людей щодо того, як реагувати відповідно до ісламського законодавства на ці нововведені явища, деякі з яких були визнані забороненими, а інші – допустимими. Фотографія – приклад культурного імпорту із Заходу, який вважався прийнятним стандартом ісламського права.

Завдяки різноманітним юридичним рішенням, цей тип практики, що базується на цілях, допоміг створити соціальну нішу для так званого "образотворчого мистецтва", і Шайх Мухаммад Абдо (пом. 1322 р. г. / 1904 н. е.) був одним з перших, хто прийняв і пропагував в арабо-ісламському суспільстві. Заснована на цілях юриспруденція також допомогла заснувати мовну нішу в ісламській культурі для термінів, які використо-

вуються для позначення вхідних культурних елементів та пов'язаних з ними понять, таких як телефон, телеграф, фотографія, автомобіль, фонограф, радіо, суботництво, опера, банк та інші.

Письменники та інші представники інтелігенції сприяли створенню дому для галузей промисловості, літературних жанрів, традицій, предметів одягу, інструментів та інших утворень, які з Заходу знову входять в арабські ісламські товариства як ознаки розвитку та прогресу. Вони здійснили це завдання зусиллями з модернізації освіти, інтерв'ю, дискусій та громадських дебатів, а також за допомогою книг, газетних та журнальних статей та інших засобів масової інформації. Завдяки таким зусиллям до цих нещодавно введених елементів було зроблено непрямий мовний, стилістичний та термінологічний підходи як у розмовній, так і в офіційній арабській мовах. Араб інтелектуал Салама Муса (пом. 1377 р. г./1958 н. е.) – перший хто запропонував використовувати арабський термін «сакафат», як надання іноземного терміна "культура" – висвітлив аспект мистецтва, пов'язаний із знаннями. З цієї причини Муса вважав, що мистецтво більше пов'язане з культурою, ніж з цивілізацією, оскільки цивілізація пов'язана насамперед із матеріальним існуванням суспільства, тоді як культура має більше спільного з менталітетом, ставленнями та думкою про життя суспільства.

Літератор Тауфік аль-Хакім (пом. 1407 р. г./1987 н. е.) відіграв аналогічну роль, виявивши гносеологічну природу мистецтва театру. Саме Тауфік аль-Хакім ввів термін «масрахун» як арабський еквівалент слова

«театр» і театр зайняв чільне місце в сучасній арабській культурі.

Велику кількість прямих стилістичних та термінологічних підходів до цієї теми здійснювали лінгвісти та арабські мовні академії, які намагалися адаптувати численні слова, терміни та поняття, похідні від сучасної західної культури, до арабської мови. У той же час були затрачені серйозні зусилля для запобігання подальшої мовної інтервенції, негайно перейшовши на монети арабських еквівалентів іноземних термінів. Інші підходи включали арабізацію, переклад, категоризацію та введення нових термінів в арабські словники.

Сучасне вивчення термінів та понять, що мають відношення до ісламського мистецтва, було започатковано науковцем та літературознавцем Ахмедом Таймурпашою (пом. 1348 р. г./1930 н. е.). Таймур став автором багатьох книг з цієї теми, найвідоміша з яких є його новаторська «Живописне представництво серед арабів», яка встановила високий стандарт для майбутніх досліджень у галузі ісламського мистецтва та пов'язаної з ним термінології. Цей внесок Таймура мав важливе наукове значення, багато арабських термінів і понять, які містила ця книга, стосуються мистецтва та ісламського живописного зображення, такі як тадхібн (позолота або підсвічування), такфіт (вкладиш або дошка) аль-тазмік (тазмік, стиль ісламського висвітлення, пов'язаний з епохою Мамлюка), хайяль ал-зелі або тауф аль-хайяль (гра тіней) та ін.

Ще один науковець, чії роботи проклали шлях до створення арабської лексики, що стосується ісламського мистецтва, був лінгвістом та автором Бишр Фарис

(пом. 1382 р. г./1963 н. е.), який доклав великих зусиль, щоб простежити коріння ісламської художньої термінології в арабській мові з метою побудови мови ісламського мистецтва на основі історичного використання спеціалізованих термінів. Великий внесок Бішра Фаріса у лінгвістику включає:

- Коротке дослідження, опубліковане в журналі Єгипетської королівської академії арабської мови (Словники "Арабська мова Аль-Малікі") в 1353 р. г./1935 н. е. під назвою «Про музичну та філософську термінологію».
- книга під назвою «Арабська термінологія мистецтва живописного зображення».
- Арабсько-французький покажчик, що складається з понад вісімдесяти термінів, що стосуються мистецтва живописного зображення, який з'являється в кінці його книги під назвою «Секрет ісламського декоративного мистецтва».
- книга під назвою «Сакральне мистецтво: раннє ісламське образотворче зображення».

Тим не менш, ці сучасні зусилля у вивченні арабсько-ісламської художньої термінології під егідою Академії арабської мови в Каїрі слабкі порівняно з тим, як ранні мусульманські вчені розглядали ісламську художню термінологію у своїх працях про красу з ісламської точки зору та про різні жанри ісламського мистецтва. Аль-Фарабі (пом. 339 р. г. / 950 н. е.) надав велику кількість технічних визначень, що стосуються галузей музики та живописного зображення. Наприклад, у галузі музики

він запропонував такі терміни та визначення: аль-алхан аль-мулідхдха (приємні мелодії), він визначив мелодії, єдина функція яких – приносити слухачеві задоволення; аль-алхан аль-мутак-хайялах (образні мелодії) – це мелодії, які приносять користь слухачам, надихаючи на формування ментальних образів, таких як орнаменти та статуї, що стимулюють візуальну уяву. До цього Аль-Фарабі додав термін аль-альхан аль-інфалія (афективні мелодії), які викликають афективні реакції у слухача, посилюючи чи заспокоюючи емоції людини; і термін аль-альхан ельгінайя (вокальні мелодії). Аль-Фарабі запропонував, що люди мають інстинктивне бажання шукати задоволення, уявлення та вплив, і що різні типи мелодій вирішують ці інстинктивні бажання.

Серед інших стародавніх мусульманських учасників вивчення музичного мистецтва є Ібн Сіна (пом. 370 р. г. / 980 н. е.), його термінологічні дослідження стосуються того, на що він посилався джавами іль аль-мусіка (музикознавчі збірки) складають розділ у його книзі Аль-Шіфа (Зцілення). Ці збірки пропонували пояснення численних термінів та понять, що стосуються мелодій (альхан), заміток (енгам) і музичних інструментів. Абу Хіян аль-Тавхіді (пом. 414 р. г. / 1023 н. е.) так само привніс низку основоположних термінів до мови мистецтва арабської каліграфії.

Міскавай (пом. 421 р. г. / 1030 н. е.) був одним з перших арабських істориків, який обговорював творчі експерименти мусульманських митців у сфері того, що він назвав 'ільм аль-тасавір, або "наука про візуальні уявлення" і до якої Іхван аль-Сафа (III ст. р. г. / IX ст. н. е.)

згадується як тасвік та/або аль-зівака (від дієслова заввака, яке Ханс Вер визначає як прикрашати, або малювати, візуалізувати (тобто історію) у своїй уяві).

Аль-Газалі (пом. 505 р. г. / 1111 н. е.) поділив поняття краси на такі категорії: аль-джамал аль-хакікі (буквальна краса), аль-джамал аль-абі (природня краса), і аль-джамал аль-інсані (людська краса). Він також розрізнив аль-джамал аль-батіні (внутрішня краса) та аль-джамал аль-захірі (зовнішня краса), і визначив різні рівні, на яких вони сприймаються внутрішнім і зовнішнім оком. Звідси, Аль-Газалі міркував про питання краси та мистецтва та пов'язаної з ними термінології, що містять ядро гносеологічної ісламської естетики.

Ці роботи ранніх вчених на тему краси та мистецтва і відмінних термінів, пов'язані з ними, могли послужити цінною основою для рішень Академії арабської мови щодо відповідних термінів, що застосовуються до понять, пов'язаних з ісламським мистецтвом та архітектурою. Тим не менш, для скромних ранніх спроб Академії у цій галузі бракувало серйозності та сміливості бачення.

Перший офіційний словник арабської мови в галузі ісламського мистецтва називався "Муджам Альфас аль-Хадара ва Мустахахат аль-Фунун" ("Словник термінів, що стосуються цивілізації та мистецтва"). Цей словник отримав широке визнання за включення термінів з різних мистецько-споріднених сфер, пов'язаних з мистецтвом – мистецтва візуального представлення, сучасних мистецьких шкіл думки, ліплення, малювання та живопису, гончарства та кераміки. Він також містив рішення Каїрської академії арабської мови щодо

термінології, пов'язаної з ісламською архітектурою. Насправді ж у мові, що використовується для обговорення ісламського мистецтва, досі переважають численні зарубіжні концепції та терміни. Цей факт слугує свідченням того, що поряд з іншими науковими установами, а також арабськими дослідниками та лінгвістами як сучасними, так і минулими, Академія арабської мови не піддала мови ісламського мистецтва ретельному і критичному вивченню, необхідному для звільнення її від обмежень східності і вестернізації, або, принаймні, для того, щоб дати їй більше арабської та ісламської справжності.

Переклад та ісламська художня термінологія

Початкові спроби обґрунтувати художню термінологію та поняття в арабсько-ісламській традиції були скромними і нерішучими, більшість з них відбувалися в контексті того, що можна назвати «культурна вестернізація», що розглядалося як символ сучасності. Отже, арабські лінгвісти та інтелігенція, що займалися цими починаннями, приблизно однаково приділяли увагу арабсько-ісламським термінам і поняттям і тим, що зароджувалися в закордонних контекстах. Ця тенденція почала закріплюватися у колах лінгвістів та інших дослідників ісламських старожитностей, мистецтв, архітектури та ремесел, які становили нове гносеологічне поле та наукову спеціальність. У контексті цього нового поля сучасна західна цивілізація представляла культурно-мовний виклик арабсько-мусульманським вче-

ним, які тепер були змушені думати про те, як по-науковому визначити корені ісламської мистецької термінології та систематизувати її відповідно до встановленого словника.

Метод Бішра Фаріса із вкорінення іноземних термінів, пов'язаних з ісламським мистецтвом в арабсько-ісламській традиції, включав повернення до арабської лексики і літератури та прийняття мовних і культурних проблем перекладу цих термінів на арабську. Експресивні та комунікативні виклики, відображені в акті перекладу, продовжують кидати свою тінь на починання в галузі досліджень, писемності, освіти та культури, особливо коли вони стосуються мистецьких термінів, що містяться в західних творах про ісламські старожитності, ісламську архітектуру та інші форми ісламського мистецтва.

Більшість західних досліджень поділяють ісламське мистецтво на дві основні категорії. Перша з них називається «основне мистецтво», що включає архітектуру, скульптуру, мозаїку, настінні фрески, декоративні написи на дереві та штукатурці тощо. Друге називається «другорядне мистецтво», яке іноді називають «прикладним мистецтвом», яке включає вироби, виготовлені з металу, дерева, глини та скла, а також орнаменти копій Корану, рукописне висвітлення, мозаїки та античні писання.

Найбільш ранній та найвідоміший термін для цієї категорії це – Аль-фунн аль-Фаруйя Аль-Ісламія (дослівно, дочірнє ісламське мистецтво). Здається, цей термін був придуманий Закі Муххамадом Хасаном, який написав «Аль-Фунун аль-фар'ійях» – це арабська фра-

за, яку ми до цього часу використовували для перекладу англійського терміна «другорядне мистецтво», французького терміна *arts mineure*, і німецький термін *kleinkunst*. Ми можемо також перекласти це як аль-фунун аль-сіна'їя (промислове мистецтво), або аль-фунун аль-татбіквія (прикладне мистецтво). Це також іноді перекладається як аль-фунун аль-зукруфійя (декоративне мистецтво).

Однак цей термін перекладається, він стосується мистецтва, застосовуваного до рухомих предметів, функціональних або декоративних. У той же час слід визнати, що згаданий тут двосторонній поділ є досить невиразним. Деякі історики мистецтва включають килими, наприклад, до категорії "другорядне мистецтво", а інші – ні.

У цьому контексті робота, яка гідна похвали – це дослідження, проведене археологічним дослідником Ахмадом Мухаммедом Ісою на умовах, які з'явилися в книзі під назвою «Довідник мусульманського мистецтва доктора М.С.Діманда», який понад тридцять років займав посаду куратора колекції ісламського мистецтва в Музеї мистецтв міста Нью-Йорка. Високоточна і достовірна, новаторська книга Діманда досягла успіху в вирішенні мовних викликів, які традиційно стикаються з процесом перекладу термінів, що стосуються ісламського мистецтва, з англійської на арабську.

Підхід Іса в цій роботі полягав у виборі арабських термінів, які найкраще відповідали їхнім англійським аналогам за значенням та частотою вживання, навіть якщо вони були розмовними за своєю суттю. Він говорить нам, що терміни, які він обрав, – це "слова, які

використовуються фактичними практиками мистецтва. Моя мета полягає у визначенні значень арабських слів, оскільки вони стосуються безпосередньо мистецтва чи самого ремесла, і уникати наявності більше одного перекладу з арабської мови для кожного англійського терміна".

Цей неоцінений фрагмент досліджень, пов'язаних з перекладом, став основою для першого невеликого англо-арабського словника термінів, пов'язаних з мистецтвом. Після прийняття англійських слів, що мають відношення до ісламського мистецтва, Іса надав їм арабські еквіваленти і додав їх до свого перекладу книги Діманда, його кінцевою метою було створення всебічного, точного та авторитетного арабсько-англійського словника ісламського мистецтва.

Майже через чотири десятиліття Іса розширив свій словник доповненнями, взятими з його перекладу ще однієї книги на цю тему Октай Аслан Аба. Розширене видання, новаторська робота у своїй галузі, що містить понад 1400 термінів у сферах ісламської архітектури, ремесел та інших мистецтв, була опублікована під заголовком "Мусталахат аль-Фан аль-Ісламі".

Генезис термінології ісламського мистецтва

Термін «ісламське мистецтво» перетворився на предмет східно-ісламського дослідження між XIII – XVII ст. р. г. / XIX – XX ст. н. е., в цей час цей термін почав використовуватись для позначення пам'яток архітектури, оздоблених орнаментами рукописів, виробле-

них предметів та раритетів, що мають культурне значення у галузі музеєлогії.

Необхідність великих західних музеїв ідентифікувати ісламські твори мистецтва та мистецькі реліквії та культурно «продавати» їх відвідувачам музеїв, можливо, призвела до серйозних смислових зрушень у терміні «ісламське мистецтво», причому замість того, щоб посилатися просто на музейну колекцію, що представляє культуру або історичний період часу, це означало ціле гносеологічне поле, яке могло б зайняти своє місце поряд із наукою та літературою. Під впливом Заходу мусульманські товариства почали засвоювати концепцію мистецтва як щось, що стосується насамперед краси та творчості, а конкретно ісламського мистецтва як основного компонента сучасної культури.

Тим не менш, незважаючи на широке використання в сучасний час, загальна назва «Ісламське мистецтво» ще не має чіткого та послідовного визначення. Коріння цієї складності можна простежити до тринадцятого століття р. г. / дев'ятнадцятого століття, звідки ми можемо зіставити історичну та термінологічну траєкторію виразу наступним чином:

1) Між 1289-1294 р. г. / 1873-1878 н. е., було опубліковано дві окремі книги під назвою «Арабське мистецтво» одна – Жюль Бургуїном, а друга – Пріссе Д'Авенном. Таким чином, виявляється, що термін «арабське мистецтво» вживався зазвичай для позначення ісламських раритетів, старожитностей та витворів мистецтва, які поширювалися в Європі в той час. Однак науковці та історики дотримувалися різних поглядів на те, як посилатися на ці статті, про що свід-

чать різноманітні назви відповідних досліджень, що публікувалися послідовно.

2) Термін "сараценічне мистецтво" було введено істориком Лейн Пулсом, його «Довідник сараценістичного мистецтва» був опублікований у 1303 р. г. Однак слід зазначити, що ця назва рідко застосовується в академічному дослідженні ісламського мистецтва, отже, має незначне значення в сучасному контексті.

3) З середини дев'ятнадцятого століття найбільш широко вживаним терміном для ісламського мистецтва було мухаммеданське мистецтво, яке з'явилося в заголовках низки робіт, опублікованих за цей період, серед яких "Мухаммеданська архітектура в Єгипті та Палестині" Мартіна С. Бріггса (1299 р. г. / 1882 н. е.).

4) Термін "мусульманське мистецтво" вперше з'явився з публікацією в 1324 р. р. г. / 1907 р. н. е. "Manuel de l'Art Musulman" відомим французьким сходознавцем і художником М. Саладіним. Ця остання названа фраза була важливою для наукової ролі, яку вона відіграла в підготовці шляху, хоча і поступово, для переходу до використання складеного терміна "ісламське мистецтво".

5) Щодо терміна "ісламське мистецтво", то він вперше виразно з'явився на початку XIV століття р. г. / двадцятого століття, тобто в 1327 р. г. / 1910 н. е. В цей час було проведено кілька виставок ісламських ремесел, раритетів та творів мистецтва, які проходили у Європі під назвою "Ісламське мистецтво".

Складений термін, що виникає в результаті поєднання «іслам» і «мистецтво», став загальним терміном

для всього, що можна класифікувати під рубрикою ісламської художньої, естетичної та творчої майстерності. Таким чином, «ісламське мистецтво» стало найбільш послідовно вживаним для позначення жанрів та конкретних форм цього ремесла в контексті ісламської візуальної культури. У той же час постійний імпорт термінів та понять з-за кордону перешкоджав розвитку однозначної класифікації різних виразів ісламського мистецтва.

Ця проблема зображена у наступних шести явищах:

1) Незнайомий характер багатьох ключових термінів, застосованих у західному дослідженні ісламського мистецтва, або те, що ми могли б назвати «Естетична орієнталістика». Класифікація, включаючи сам термін "ісламське мистецтво".

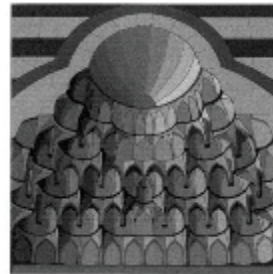
2) Запозичення багатьох понять та виразів, що використовуються для пояснення критичних та філософських термінів, що стосуються «ісламського мистецтва» та його різних підтем, деякі з них до цього часу не були відомі в арабсько-ісламській культурі. Сюди можна віднести, наприклад, термін "школа" у значенні напрямку думки чи художнього руху. Термін "школа" широко використовується в цьому сенсі в сучасних дослідженнях ісламського мистецтва, які містять тривалі дискусії про "школи ісламського мистецтва", незважаючи на те, що термін "школа" (мадраса) традиційно не використовувався в арабській мові або в ісламській культурі з посиленням на будь-що, крім місця навчання.

3) Введення певних західних технічних термінів у сучасну мову ісламського мистецтва. Одним із таких

термінів є «техніка», яку вперше перекладали як аль-ікхрай аль-фані у дослідженнях, що стосуються способів малювання декоративних фігур тощо.

4) Недостатня точність у перекладі іноземних термінів, що стосуються ісламського мистецтва, арабською мовою. Приклад такої неточності можна побачити в тому, що такі терміни, як ілюстрація, орнамент, прикраса та інші, всі були передані арабською мовою одним словом, *закрафа*.

5) Використання арабізованих іноземних слів у відношенні до ісламського мистецтва настільки надмірне, що це виявилось чужим для Корану та арабської культури, і тому було важко зрозуміти. Один з найяскравіших прикладів цього явища стосовно термінів, перекладених арабською мовою з турецької мови, таких як *Хатай* і *Ромі*, які посилаються на стилі ісламської орнаментики, що склалися в османську епоху. Арабізований термін *мукана* (вид орнаментованого склепіння) продовжує широко застосовуватися в галузі ісламського мистецтва.



6) Мало хто з тих, хто займається ісламським мистецтвом, доклав значних зусиль для вкорінення художньої термінології в арабській мові, посилаючись на саму арабську лексику, або звертаючи увагу на багато термінів та понять арабського та ісламського походження, що увійшли до інших мов. Одним із таких термінів є *таурік*, що означає ілюструвати листям, який пройшов шлях від арабської до кастильської іспанської, де він став художнім терміном, визначеним як

«орнамент у формі маленького листя та гілок пальми», і який повторно увійшов у арабсько-ісламську художню лексику як фан аль-таурік. Арабське слово таурік вживалося саме арабськими істориками. Наприклад Абу аль-Хасан аль-Макрі згадав когось на ім'я Мухаммад Ібн Ахмад, який знав про ремесло таурік.



Західна розробка ісламського художнього словника

До і після народження терміна "ісламське мистецтво" проводилася робота з розробки класифікації всього, що стосується цієї галузі, шляхом художніх витворів, старожитностей, теорій, прийомів, стилів, форм, зображень та символів. Цей процес відбувся через винайдення нових термінів і фраз у контексті західної художньої культури, що виникла в період європейського Відродження. На початку одинадцятого століття / XVII ст. спостерігається розвиток художньої класифікації з введенням в 1019 р. г. / 1611 р. н. е. італійського терміна «arabesco». Ядро цього нового художнього терміна, що стосується декоративних рослинних мотивів. Потім цей термін пробився в інші європейські мови, включаючи французьку, німецьку та англійську, де він набув форми "арабеск".

Деякі історики ісламського мистецтва, такі як Ернест Кунель, вважають, що термін "Арабеск" був винайдений в кінці XIII століття р. г. / XIX ст. н. е. австрійським істориком мистецтва Алоїсом Рігле (1858-1905 н. е.), який розглядається як один із основоположників дисципліни історії та філософії мистецтва.

Сучасні арабські та мусульманські дослідники відрізняються в перекладі терміну "арабеск" на арабську. Деякі із запропонованих можливостей включають, наприклад, аль-тоуші (буквально, прикрашаючи або одягнений з віша, прикрашений пояс або тюрбан), аль-ракш (прикраса, прикрашання), аль-'арабаса, аль-таркін аль-закхарі ("Декоративний рукопис"), аль-закрафа аль-'арабійя аль-муваррака (Арабський листяний орнамент), аль-закрафа бі аль-фуру' аль-набатійя (орнаменти зі стеблами та гілками), аль-закрафа аль-набатійя (орнамент рослинними формами) та, можливо, інші.

Термінологія після "Ісламського мистецтва"

Після появи фрази "ісламське мистецтво" численні інші терміни та поняття, що походять із Заходу, продовжували формуватися і ставали життєво важливими елементами мови ісламської естетики. Нижче наведено приклади:

1) Іспанський термін Моріско (французькою, Мореск, англійською, Муріш) з'явився в 1019 р. р. г. / 1611 р. н. е. як посиленням на все, що мало риси марокканського мистецтва та архітектури. Починаючи з

1165 р. / 1752 р. ці терміни стали позначати як марокканський, так і андалузький орнаментальні стилі ісламської архітектури, ремесел та мистецтв, як приклади геометричних орнаментальних конструкцій та решітки, особливо тих, що знайдені в марокканській керамічній роботі, відомої як зулайдж (фаянс, декоративний декор) плитка та кераміка).

2) Слово "мініатюра" італійського походження, яке вперше з'явилося в 994 р. г. / 1586 н. е., увійшло до французької та англійської мов приблизно в 1365 р. г. / 1946 р. н. е. як посилання на невеликі деталізовані зображення, іноді намальовані або позолочені, які використовувалися для прикрашання рукописів. Важко точно визначити, коли цей термін увійшов до мови ісламського мистецтва. Однак можна сказати, що цей термін часто перекладався з арабської мови як мініатур. Вважається, що слово "мініатюра" вперше було перекладено з французької мови на арабську мову лінгвістом Бішром Фарісом, який представив його як мунумнат (що означає "прикрашений", "орнаментований").

3) На відміну від слова абстракціонізм, яке з'явився близько 1344 р. / 1926 р., Слово "абстракція" (таджрид) вперше почало поширюватися європейськими мовами в 955 р. г. / 1549 р. н. е. в сенсі, який не мав особливого зв'язку з мистецтвом. До 1364 р. г. / 1945 р. н. е. Колишній термін застосовувався послідовно у поєднанні з новим напрямом у західному мистецтві, який відзначався відсутністю реалістичних чи конкретних деталей предмету картини. Абстракціонізм (араб. аль-фан аль-ташкілі) передбачав процес відокремлення

форми від речовини за допомогою конкретного використання кольорів, ліній та геометричних композицій, щоб створити художню форму, яка символічно вказувала б поза собою глибші значення. Це процес, який став називатися "абстрактним мистецтвом".

Єдність і різноманітність в теорії ісламського мистецтва

Принцип єдності та різноманітності є одним із основних філософських та методологічних основ для нашого розуміння людини, цивілізації та мистецтва. Цей принцип породжує два основні типи теорії. Перша з них – загальна теорія, яка розглядає єдність та різноманітність як явища, які розуміють інтуїтивно. Відповідно до цієї теорії, люди мають інстинктивне усвідомлення існуючого природним шляхом у широкому, різноманітному контексті. І єдність, і різноманітність розглядаються як органічне входження в більшість, якщо не всі сфери життя, включаючи релігійні, філософські та наукові пояснення руху історії та еволюції людської цивілізації та знання. Другий, більш специфічний, тип теорії розглядає єдність та різноманітність як загадку, яку слід вирішити у царині філософії, науки, літератури, мистецтва та інших сферах людських знань. Таким чином, ця теорія розглядає єдність та різноманітність як об'єкти вивчення, обговорення та методичного аналізу.

Виходячи з цієї класифікації теорій єдності та різноманітності та їхнього місця в гносеологічному дискурсі, що стосується ісламського мистецтва, принцип єдності та різноманітності можна називати семантичним фокусом та гносеологічним нервом теорії ісламського мистецтва.

Гегель (пом. 1831 р. н. е.) був першим філософом, який обговорював божественну єдність як тему ісламського мистецтва. Документ, запропонований Річардом Еттінгхаузенем (пом. 1979 н. е.) про взаємодію та згуртованість в ісламському мистецтві на конвенції сходознавців, проведеної в 1955 р. про єдність та різноманітність ісламської цивілізації, може стати початком серйозного вивчення цієї теми.

Історик Ахмад Фікрі, можливо, був першим сучасним арабським дослідником, який намагався базувати теорію ісламського мистецтва на елементах єдності між арабством та ісламом. І останні, що зробили це, можливо, були мусульманський мислитель Ісмаїл аль-Фарукі, який обговорював теорію ісламського мистецтва у світлі взаємозв'язку між мистецтвом та божественною єдністю (таухід), що розглядав як джерело та основу концептуалізації краси та її художнього вираження.

Про художню концепцію єдності та різноманітності

Подвійність єдності та різноманітності є життєво важливою темою як ісламської культурної юриспруденції, так і теорії ісламського мистецтва:

- Єдність полягає у взаємодоповнюваності художніх елементів у однорідному геометричному малюнку, подібно до того, як елементи простого тіла доповнюють одне одного у фіксованих пропорціях;

- Щодо різноманітності, яка невіддільна від єдності, вона полягає у впорядкуванні розрізнених елементів через співвідношення подібності, повторення, поєднання та гармонійної композиції у спосіб, що забезпечує взаємодію та згуртованість у художньому творі. Ці елементи разом надають твору його естетичної досконалості, тим самим виділяючи його приналежність до сфери мистецтва зокрема, а не до якоїсь іншої сфери цивілізації, такої як наука чи література, наприклад, враховуючи, що ця різноманітність є сутністю мистецтва.

Таким чином, ісламське мистецтво має суб'єктивно-естетичний вимір і об'єктивно-цивілізаційний вимір. Суб'єктивно-естетичний вимір можна побачити в тому, що ісламське мистецтво складається з численних частин або одиниць, які об'єднуються, щоб утворити більш широкий дизайн. Кожна одиниця виражає те, що, з одного боку, можна вважати самодостатньою виразною сутністю, а з іншого – частиною більш широкої структури, завдяки якій видно естетичну цінність ісламської архітектури, мистецтва та ремесел.

Щодо об'єктивно-цивілізаційного виміру, то це помітно в тому, що особливість ісламської доктрини та культури керує вибором форм і символів таким чином, щоб передати єдине художнє вираження суті ісламської цивілізації та її послання про божественну єдність.

Єдність та різноманітність ісламського мистецтва: цивілізаційне підґрунтя

Оскільки вивчення ісламської цивілізації було офіційно встановлено як частина навчальних програм, пропонованих у західних навчальних закладах через тісний зв'язок між ісламським мистецтвом та ісламською цивілізацією, тема єдності та різноманітності в ісламському мистецтві стала предметом дискусій серед науковців.

Ісламська цивілізація відзначається своєю всебічністю, єдністю її складових, а також багатством та оригінальністю у галузі науки, культури та мистецтва. Крім того, ісламська цивілізація виділяється серед цивілізацій світу своїм географічним охопленням та тривалим періодом піднесення. З іншого боку, ісламське мистецтво відзначається величезною різноманітністю, що видно у його ремеслах та орнаментах, регіонах, у які він проникнув, та особах, творчість яких сприяла його розвитку. Різноманітність, що відображається в ісламських формах мистецтва, настільки помітна, що важко знайти два ісламських мистецтва, які точно однакові. Мистецтво має центральне гносеологічне значення для ісламської цивілізації. Зв'язок між ісламською цивілізацією та ісламським мистецтвом насправді є зразковим вираженням єдиного духу, що оживляє їх обох. Цей «дух» може бути описаний як гносеологічна система, закон чи діалектика, яка служить основою для загальної ісламської культурної системи мистецтв, архітектури та ремесел.

Гносеологічні підходи до проблеми єдності та різноманітності такі ж численні та різноманітні, як і грані самої ісламської цивілізації, перш за все серед них мистецтво, архітектура та ремесла. Численні історичні, культурні та археологічні дослідження підтверджують висновок про те, що ісламське мистецтво є найяскравішим вираженням матеріального процвітання і прогресу ісламської цивілізації. І в його більш широкому розумінні як явище, яке охоплює всі корисні матеріальні твори, і в його більш вузькому розумінні, що включає лише твори мистецтва краси, можна визначити як прояв людської творчості, оскільки воно породжує матеріальні та нематеріальні компоненти цивілізації. Мистецтво допомагає суспільству досягти більшої стабільності, культурної ідентичності та здатності розвивати вишуканий підхід до культурного та матеріального обміну з іншими заради процвітання Землі.

Насправді мета процвітання Землі лежить в основі ісламського дискурсу як у її духовному, так і культурному аспектах: Релігійний, заснований на вірі аспект цієї мети ґрунтується на принципі управління, тобто ролі людини як представника Бога на Землі. Про цю роль говориться в Сурі аль-Бакара, 2:30, де сказано: "Я поставлю намісника на землі!" – то вони запитали: "Ти хочеш поставити там того, хто чинитиме безчестя та проливатиме кров, тоді як Ми прославляємо Тебе хвалою та славимо святість Твою?" Він відповів: "Я знаю те, чого ти не знаєте ви!". Що стосується культурно-цивілізаційного аспекту процвітання Землі, то вона покладається на вроджену здатність людини до творчості у царині науки, літератури, мистецтва та інших

сфер суспільного життя, спілкування та матеріального розвитку.

Тут може бути корисним з'ясувати значення арабського терміна *фадр*, який по-різному перекладається як прихильність, благодать, щедрість, досконалість, заслуга, користь та достаток. В ісламській перспективі термін *фадр* – це ідеал, який спирається на ідею підвищення краси та досконалості суб'єкта. Іншими словами, *фадр* – це значення, яке додається до об'єкта, людини, місця, часу чи дії. З цього ми виводимо термін *муфадала*, акт зважування або порівняння різних сутностей для визначення того, хто перевершує інших, а також поняття *тафадул*, тобто наявність різного ступеня досконалості серед людей, ліній, сфер навчання, літератури та інших форм письма, мистецтв та ремесел, а також інших елементів, складових і проявів цивілізації. Звідси ми виводимо концепцію доброчесної душі (*аль-нафс аль-фаділа*), вищої цивілізації (*аль-хадара аль-фаділа*), весела, повчальна мова (*аль-калам аль-фаділ*), *Муффада аліят* (антологія вибору доісламських віршів) та інші сутності та явища, які можна охарактеризувати як заслуготворні, доброчесні, відмінні тощо.

Ісламське мистецтво – це найбільш відповідна сфера, в якій можна встановити зв'язок між єдністю та різноманітністю в ісламській цивілізації, оскільки саме мистецтво відіграє центральну роль у творчому становленні ісламської цивілізації, її гносеологічній системі та культурній ідентичності. Мистецтво, архітектура та ремесла мають набагато інтенсивніший і всюдисущий характер, притаманний для ісламської цивілізації більше, ніж іншим цивілізаціям. Отже, ісламську ци-

вілізацію можна справедливо вважати вищою цивілізацією через, з одного боку, єдність її загальнолюдських цінностей (правди, доброти та краси), а з іншого – різноманітних способів прояву цих цінностей в індивідуальному та суспільному житті людей.

Враховуючи одночасну єдність та різноманітність цих загальнолюдських цінностей в ісламській цивілізації, саме ця цивілізація дає найбільш повне вираження естетичному значенню діалектики єдності та різноманітності, що виявляється в ісламському мистецтві.

Історичне читання єдності та різноманітності ісламського мистецтва

Більшість теорій ісламського мистецтва впродовж століть базувались на понятті єдності та різноманітності як філософської основи життєздатності та важливості цього мистецтва та його впливу на естетичні знання, як ісламські, так і неісламські, а також його становище та його історична роль у людській цивілізації загалом, як ісламська, так і неісламська.

Низка істориків намагалися створити інноваційні теорії, що стосуються широкої галузі ісламського мистецтва. Роблячи це, вони прийняли або традиційні історичні та описові методи, або сучасні філософські підходи (естетичний, езотеричний, експресіоністичний, символічний) для пояснення органічного зв'язку між ісламським мистецтвом та його витоками. У різних регіонах, які опинилися під прапором ісламу, корінні форми мистецтва були поєднані та інтегровані в більш

широку ісламську культуру, яка, хоч і мала стійку марку у всьому світі, дозволяла розрізняти деталі та окремі елементи. Таким чином, матеріальна єдність ісламської цивілізації слугувала рушієм духовної та психічної єдності, яка відображала ісламське вірування божественного єдності.

Нижче наведено приклади історичних досліджень, які дійшли висновку, що найбільш вагомим відмінним рисом ісламського мистецтва є зв'язок між єдністю та різноманітністю:

1) Завдяки своїм історичним дослідженням різних архітектурних, декоративних та прикладних стилів – іноді відомих як «допоміжні мистецтва» (аль-фунун аль-фаррія), Ернст Кунель (1882-1964) зробив висновок, що ісламське мистецтво не робить різниці між «релігійним» та «світським» стилями, а скоріше поєднує їх в одній роботі.

2) На думку Жоржа Марсе (1876-1962), ісламське мистецтво має відмінний характер, що відрізняє його від усіх інших видів мистецтва античного світу. Ісламська релігія та арабська мова пов'язували різні стилі та школи мистецтва в єдність, яка виявилася найбільше в релігійній архітектурі.

3) На думку Е. Дж. Грубе (1932–2011), структурна єдність світу ісламу виявляється в етнічній та географічній єдності арабської, перської та турецької культурних елементів.

Єдність і різноманітність в ісламському мистецтві: перспективи та інтерпретації

Різні перспективи та інтерпретації, висунуті стосовно теми єдності та різноманітності в ісламському мистецтві, можна розділити на чотири групи: (1) ті, хто розглядає єдність як серце ісламського життя, (2) ті, хто розглядають різноманітність як сутність мистецтва, (3) ті, хто зосереджуються на єдності у різноманітності, та (4) ті, хто зосереджуються на різноманітності в єдності.

Ці перспективи та інтерпретації були представлені в контексті досліджень на такі теми:

Єдине походження, різні джерела

Питання про походження та джерела ісламського мистецтва було предметом постійних суперечок серед науковців. Відповідно до релігійних, культурних та наукових теорій, що спираються насамперед на західну гносеологічну систему, що виросла внаслідок європейського Відродження та його східного орієнталістського виміру, ісламське мистецтво є пізнішим явищем, яке розвивалося у відповідь на зовнішні чи об'єктивні фактори та впливи, такі як форми мистецтва, які передували йому чи були сучасними.

Деякі історичні дослідження роблять висновок, що безпосередньо до розквіту ісламу та після нього, араби «не повинні згадувати власного мистецтва». Такі дослідження продовжують стверджувати, що коли мусульмани завоювали Сирію, Ірак, Єгипет та Персію (Іран), вони прийняли вишукані форми мистецтва, знайдені

на цих землях, тим самим проклавши шлях до виникнення та поступової еволюції ісламського художнього стилю. Цей новий ісламський стиль походив, зокрема, із візантійського та сасанідського мистецтва, причому християнське мистецтво в Єгипті, Сирії та Іраку було одним із джерел ісламського мистецтва, принаймні на його ранніх етапах.

Ця гіпотеза сходознавців зустріла заперечення деяких науковців, які вирішили спростувати теорії, що створювали «арабський вакуум», «ісламські запозичення» та зовнішні джерела ісламського мистецтва.

Арабські та мусульманські дослідники представили альтернативні теорії, згідно з якими ісламське мистецтво походить зі справжніх арабських та ісламських джерел. Прихильники цих альтернативних теорій стверджують, що до ісламу араби мали численні пам'ятки мистецтва на Аравійському півострові та інших місцях. Після прийняття ісламської релігії араби трансформували свої роздуми, уявлення та емоції, щоб служити їй. Саме на цій основі, відповідно до цієї альтернативної теорії, ісламське мистецтво зароджувалося і розвивалося з ранніх століть ісламу. З плином часу мусульманські теоретики докладали зусиль, щоб визначити основні компоненти ісламського мистецтва та засвоїти те, що вони вважали прекрасним та корисним для інших цивілізацій та їхніх художніх традицій, в рамках єдиного арабсько-ісламського мистецького вираження.

Єдність та різноманітність культурних та цивілізаційних елементів

Деякі дослідження ісламського мистецтва були зосереджені на культурних та цивілізаційних чинниках, що мають значення для арабсько-ісламського походження цього мистецтва. Замість того, щоб покладатися на окремі твори мистецтва та їх відмінні риси, такі дослідження прагнули визначити елементи, що об'єднали ісламську художню традицію через межі історичних періодів та географічних регіонів. Загальні елементи, які служать для об'єднання ісламського мистецтва в його різноманітності, можна класифікувати як культурні або цивілізаційні.

Культурний елемент, який відігравав роль у виникненні та розвитку ісламського мистецтва, включає ісламське віросповідання, арабську мову, та художнє вираження. Коли іслам поширювався на інші території, відмінні інтелектуальні та культурні особливості ісламського суспільства та цивілізації проникали в країни, які потрапили під владу мусульман, і особливо на їхні художні та архітектурні традиції. Це стало можливим завдяки всебічній науці ісламу та загальній гуманітарній та глобальній марці.

Після ісламського віросповідання найпотужнішим об'єднуючим фактором у цьому процесі була арабська мова, яку Бог обрав як той засіб, за допомогою якого Пророк передасть послання ісламу. Враховуючи важливість арабізму для ісламу, його використання стало рівнозначним релігійному акту; таким чином, високий статус, наданий мистецтву арабської каліграфії, яке один вчений назвав "найблагороднішим з усіх мис-

тецтв", є одразу художнім вираженням ісламського віросповідання, арабської мови та арабо-ісламської культури.

Що стосується цивілізаційних факторів, які сприяли виникненню та еволюції ісламського мистецтва, то їх можна узагальнити так: (1) Релігійний фактор, що виявився у ролі, яку відіграють мечеть і Коран в ісламському житті та його естетичне, практичне та прикладне мистецтво; (2) політичний фактор, який можна спостерігати у тому, що халіфи, султани, царі, еміри та інші мусульманські правителі опікувались різними видами ісламського мистецтва; (3) соціальний фактор, який виявляється в тренді серед різних класів ісламського суспільства протягом декількох віків до сприяння, збереження та організації мистецтва та ремесел через приватні соціальні інститути; (4) інтелектуальний фактор, який допоміг сприяти мистецтву шляхом підвищення свідомості, освіти та інших засобів поширення ісламської культури та мистецтва; та (5) науковий фактор, який надав велику підтримку ісламському мистецтву шляхом полегшення друку та письмового видання.

Низка науковців пояснили феномен ісламського мистецтва як переростання вищезгаданого культурного та цивілізаційного факторів. Інші ж, навпаки, розглядали ці та інші фактори просто як об'єктивні умови та обмеження, які заклали основу для зростання, розвитку та розквіту ісламського мистецтва. Ця точка зору визнає, що «історія ісламського мистецтва позначена єдністю, незважаючи на своє різноманіття», водночас, приділяючи належну увагу розвитку цього мистецтва

протягом 1300 років та його поширення від земель Андалусії до кордонів Китаю.

Ісламському мистецтву властиві чотири відмінні риси: декоративне використання геометричних конструкцій, стилізовані форми рослин, майстерне зображення людей та образів, арабська каліграфія. Цій художній однорідності сприяла регулярна, повторювана послідовність низки процесів, а саме: прийняття, адаптація, винахід, наслідування, переміщення, продовження та відродження. Протягом тринадцяти століть і на величезному географічному просторі ця повторювана серія процесів послужила досягненню як еволюції, так і наступності в царині ісламського мистецтва.

Єдність стилю та різноманітність художніх елементів

Поняття єдності та різноманітності тісно пов'язане з гносеологічним характером ісламського мистецтва, особливо з огляду на те, що коли мистецтво оцінюється критично та естетично, його структура базується більш повно на елементах, техніках та стилях, ніж на інших компонентах, таких як тема, зміст, історичний період тощо.

Отже, більшість науковців мистецтва, особливо ті, хто вивчає це з критично-естетичної точки зору, схиляються до думки, що стилістична єдність є основною відмітною рисою ісламського мистецтва, і це, незважаючи на: (1) відмінності серед мистецтв архітектури, каліграфії, малювання та живопису, позолоти тощо; (2) різноманітність, яку демонструють їхні формальні елементи, включаючи крапки, лінії, кола, конуси та

інші геометричні фігури; та (3) різноманітність їхніх абстрактних значень, таких як колір, текстура, світло, ритм, простір тощо.

Ці формальні елементи та абстрактні значення виробляють те, що ми можемо назвати художньою єдністю, включаючи лінійну єдність, орнаментальну єдність, архітектурну єдність тощо. Ця єдність сама по собі являє собою повний і автономний художній елемент, завдяки якому образи доповнюються або повторюються подібними або контрастними художні елементи чи одиниці. Ця єдність виявляється в геометричній системі або контексті, що надає витвору мистецтва відмітну гносеологічну форму, яку ми, мовою мистецтвознавства, називаємо "типом" або "стилем".

Серед науковців існує майже однастайність, що стилістична єдність, яку можна спостерігати в ісламському мистецтві, «сильно інтегрована, незважаючи на різноманітність її джерел та впливів». Приклади цього явища можна взяти з низки різних видів ісламського мистецтва. Однак найчастіше звертається до ісламського мистецтва форма ісламської орнаментики, яка має унікальний технічний та естетичний стиль, заснований на повторенні / подібності та / або різноманітності у використаних орнаментальних одиницях, або рослинних формах, або геометричних фігурах.

Ця різнобічна стилістична єдність може говорити про три основні взаємопов'язані основи: (1) єдність дизайну, яка базується на різноманітності елементів, форм, візерунків та структурних схем в ісламській архітектурі, мистецтві та ремеслах; (2) сприйняття цієї єдності та рівнів її геометрично-сислової сформова-

ності на основі мережі взаємозв'язків та розвиваючих концепцій; та (3) єдність мети. В цілому ісламське мистецтво поєднується в символічному вираженні досвіду мусульманських художників божественної єдності таким чином, що виходить за рамки регіональних та географічних відмінностей.

Єдність ідентичності та різноманітності стилістичних відмінностей

Стилістична єдність та естетична відмінність ісламського мистецтва цілком можуть вказувати на єдину культурну та цивілізаційну ідентичність. Стиль розглядається як внутрішній або суб'єктивний аспект художнього твору, а ідентичність як зовнішня або об'єктивна форма, що відрізняє його від інших сутностей. Мистецтво – є мистецтвом не завдяки своїй сировині, яка, здебільшого, є результатом географічних випадків, а, скоріше, завдяки стилю вираження, естетичному змісту та манері навіювання ідей. Що стосується ісламського мистецтва, то це естетичне вираження ісламу зсередини арабського досвіду. Дані, що складають цей арабський досвід, дали художньому результату мусульман ідентифікаційний культурний та цивілізаційний штамп, який можна побачити, наприклад, у єдиних архітектурних стилях, знайдених у всьому ісламському світі, цивілізація яких забарвлена, одразу, арабізмом та ісламом.

Найбільш значущими рисами ісламського мистецтва є його універсальність та єдність, що походить від арабізму (арабської ідентичності) та ісламу. Арабська ідентичність, втілена в арабській мові та арабській ка-

ліграфії, стала основною темою ісламського орнаменту через красу, з якою арабська писемність передає видимі слова Бога. Ось чому європейські дослідники назвали ісламські орнаменти – «арабески». Зважаючи на центральне значення ісламської ритуальної молитви (Салаят), мечеть стала розглядатись як символ ісламу – релігія божественної єдності та єдності, що, в свою чергу, спричинила рівномірність планування та дизайну серед мусульманських мечетей у всьому світі.

Враховуючи гармонію та нероздільність факторів, що становлять арабську ісламську цивілізацію, від арабської мови до духовної згуртованості, заснованої на монотеїстичному характері ісламу, деякі дослідники в цій галузі назвали ісламське мистецтво «арабо-ісламським мистецтвом». Пов'язуючи себе з мистецтвом таким чином, як християнство та буддизм, наприклад, іслам, тим не менш, породив ставлення та спосіб життя, які глибоко вплинули на його архітектуру, її репрезентативне мистецтво, стиль орнаменталізації та вибір матеріалів, які використовуються в різних ісламських регіонах. Незважаючи на очевидно однорідну марку ісламського мистецтва, не можна не дивуватися величезному розмаїттю, яке існує від одного регіону до іншого і від одного періоду часу до іншого в тому ж регіоні.

Єдність і різноманітність ісламського мистецтва: ісламське читання

Деякі точки зору та інтерпретації, запропоновані у відповідь на теорії сходознавців про ісламське мистецтво, базувалися більше на емоційній реактивності, ніж

на творчій критиці, яка пролила нове світло на єдність та різноманітність ісламського мистецтва з чітко ісламської точки зору. Отже, я спробую в подальшому сформулювати цю тему основними ісламськими джерелами та джерелами того, що ми могли б назвати «ісламська естетика». Витоки та джерела ісламських естетичних знань – це Коран, Сунна Пророка, ісламські науки мають відношення до філософії, мови, риторики, математики, геометрії та оптики, а також методу, який ми можемо назвати, «критичне ісламське мистецтво», що передбачає об'єктивне прочитання єдності та різноманітності ісламського мистецтва.

Ісламська теорія єдності та різноманітності

Ми можемо виявити гносеологічне походження та суть цієї теорії в ісламському твердженні, що "не має Бога, окрім Аллага", та ісламське визнання тісного зв'язку між божественною єдністю та різноманітністю, що виявляється у творінні. Божественна єдність виражається словами: "Він — Аллаг, Творець, Створювач, Наділяючий образом! Йому належать прекрасні імена, славить Його те, що на небесах і на землі, а Він — Великий, Мудрий!" (Сура Аль-Хашр, 59:24), і, «Всевишній Аллаг, Істинний Володар! Немає бога, крім Нього, Господа великого трону!» (Сура Аль-Мумінун, 23: 116). Щодо різноманітності творіння, то про неї говорять у Сура аль-Бакара, 2:164, де ми читаємо:

Воістину, у створенні небес і землі; у розрізненні дня та ночі; у кораблі, що пливе морем, маючи в собі те, що приносить користь людям; у воді, яку Аллаг зіслав

із неба та якою оживив землю після смерті її, розселивши там різних тварин; у зміні вітрів; у покірній хмарі, яка висить між небом і землею – в усьому цьому знаменні для людей, які розуміють!

Дискурс, знайдений у Корані та у Сунні Пророка, розкриває широкі виміри цієї перспективи у просторі космосу та вродженому бажанні людини поклонятися, знати, творити, будувати цивілізації, спілкуватися, формувати спільноту та займатися корисним виробництвом від свого імені та інших. Цей дискурс адресований, як правило, людям та невидимим істотам (джину), але насамперед людям як істотам, особливо шанованим Богом Всевишнім з роллю управителів на Землі. Гносеологічна та методологічна перспектива, відображена в ісламському дискурсі, сповіщається низкою подвійностей, які випливають із найбільш фундаментальної подвійності з усіх, тобто тісного зв'язку між Богом – Єдиним – та різними проявами Бога у Всесвіті взагалі та у внутрішньому світі людей. Класичний коранічний вислів божественної єдності знаходимо в Сура аль-Іхяс, 112, який гласить: «Скажи: «Він — Аллаг — Єдиний, Аллаг — Той, до Кого прагнуть, не народив і не був народжений, і ніхто не був рівним Йому!»». Щодо різноманітності, що виникла з цієї єдності, про неї йдеться в Сура Фуссилят, 41:53: «Ми покажемо їм Наші знамення на небесних обр'ях та в них самих, доки вони не зрозуміють, що це — істина! Невже не достатньо того, що Аллаг — кожній речі Свідок?» Космічна діалектика єдності та різноманітності сприймається людьми через поклоніння. Бог заявляє: «Я створив джинів та

людей лише для того, щоб вони поклонялися Мені» (Сура Аз-Заріят, 51:56) , коли під поклоном розуміється акт пізнання Бога в єдності Бога.

Нарешті, існує незліченна кількість допоміжних подвійностей, які виростають із фундаментальної подвійності єдності та різноманітності: побачене та невидиме, приховане та явне, величність і краса, дарування та отримання натхнення, творення та наслідування, природи та виробництва.

Як зауважив один із мусульманських мислителів, "Досконалість полягає в єдності ... і все має досконалість, яка підходить до неї". Отже, єдність розглядається як походження всього існуючого, тоді як різноманітність, що випливає з цієї єдності, може бути сприйнята у всіх царствах: в Прекрасних Іменах Бога, коли вони вказують на Його піднесені атрибути, в матеріальній реальності та в таємницях душі, що спостерігаються через людську цивілізацію та зростаючі знання та усвідомлення.

Зважаючи на нерозривний зв'язок, що існує між єдністю та різноманітністю, ця подвійність стала вважатися найважливішим стрижнем людських знань взагалі та ісламських знань зокрема. У зв'язку з цим Абу Хайян аль-Таухіді (пом. 414 р. г. / 1023 н. е.) заявив:

Справжній Творець, Один та Єдиний, є джерелом живлення всіх речей. Саме від Нього витікає достаток, і в Ньому він стихає і зменшується. Прийменник "від", як тут використовується, не вказує на відокремлення, а також прийменник "в" не позначає з'єднання чи об'єднання. Я, скоріше, кажу про рівень розуму, який приймає судження стосовно тієї чи іншої сутності, не

підтверджуючи, що така сутність має певне незалежне чи окреме існування. Бо форми і межі, що стосуються слів і речей, заперечуються у царині Божественного. Натомість вони стають відображенням духовних утворень у русі. У сфері Божества, слова наближають нас до Істини, вводячи нас у царство поза собою. Чим краще і повніше відображення і чіткіші слова, тим тонший рух і тим вишуканіше сприйняття. Отже, всі докази та слова слід вважати по суті рівними, якщо їх бачити у світлі Божественної Єдності. Цей факт чудово проілюстровано у формах, лініях, зображеннях та написах, усі вони оточені та охоплені єдністю. Саме через єдність ці речі виготовляються і завершуються, а через множинність вони відрізняються одна від одної формою та якістю.

Аль-Таухіді завершує своє викладення ісламської гносеологічної точки зору на єдність та різноманітність словами: "Я шукаю Божого захисту від [кожного] ремесла, яке не вказує на Єдиного Божества або запрошує нас поклонятися Йому, визнавати Його єдність та божественні права над нами, шукати Його захисту, терпіти Його постанови і підкорятися Його заповідям".

Художня теорія єдності та різноманітності

Аналізуючи прийоми, які застосовуються в ісламському мистецтві – включаючи повторення подібних і контрастних геометричних фігур та інших орнаментальних фігур та лінійних зображень (як в арабській каліграфії) – у світлі діалектики єдності та різноманітності, естетичних та цивілізаційних особливостей іс-

ламського мистецтва можуть бути більш чітко визначені; а це, у свою чергу, може допомогти у формулюванні ісламської теорії єдності та різноманітності, застосованої конкретно до ісламського мистецтва.

Навпаки, західні орієнталістичні теорії, як правило, надають надмірну популярність лише одній або двом відмінним ознакам або аспектам ісламського мистецтва – геометричним фігурам, наприклад, або орнаменту. Ці риси потім трактуються абстрактно, символічно, історично чи описово.

Такі орієнталістичні теорії, що базуються на характері, іноді піддаються критиці за те, що вони не ґрунтуються на нормативному наборі критеріїв або принципів, відповідних опису ісламського мистецтва, архітектури та ремесла в цілому. Натомість більшість цих теорій були сформульовані на основі аналізу лише однієї чи двох форм ісламського художнього вираження, таких як архітектура, малювання чи якась інша форма образотворчого зображення у світлі того, що вчені спостерігали у західному мистецтві, як релігійному так і світському. Це може бути причиною того, що деякі з цих теорій суперечили іншим з точки зору того, як вони описують, класифікують та інтерпретують форми мистецтва, з якими вони мають справу та / або особливості, на яких вони фокусуються. Тим не менш, більшість із цих теорій надають особливої уваги єдності та різноманітності. Інша складність орієнталістського підходу до теоретизації ісламського мистецтва полягала в тому, що ті, хто формулював ці теорії, не приділяли достатньої уваги методологічним та філософським упередженням своїх теорій. Іншими словами, вони

рідко докладали чітких зусиль для виявлення естетичних та критичних коренів діалектики єдності та різноманітності, що виявляється в ісламській цивілізації, архітектурі та мистецтві в межах самої ісламської традиції.

На відміну від більшості своїх колег, мистецтвознавці Луї Массігнон (1883-1962) та Олександр Пападопуло прагнули пов'язати характер ісламських форм мистецтва з їхнім ісламським корінням. Массігнон намагався пояснити ісламські геометричні фігури та їхнє мистецьке становлення за допомогою Атомної теорії ашарітів, згідно з якою Божественна Воля постійно збирає та знову збирає атоми, що складають усе існуюче, щоб речі зберегли свою ідентичність з часом. Відповідно до цієї теорії, атоми можуть бути об'єднані різними способами, щоб сформувати різноманітні форми та тождності. На відміну від Божественної Волі, яка спочатку створює атоми, художник приймає вже існуючі сутності та упорядковує їх інноваційними способами.

Щодо Пападопуло, то він прагнув представити нову, відмітну теорію для пояснення візуального представлення ісламу як функції ісламських духовних та інтелектуальних принципів. Відповідно до Пападопуло, хадиси Пророка, які забороняли образотворче зображення живих істот, були головною причиною розвитку ісламського візуального представлення у напрямку, відмінному від інших релігійних традицій. Зокрема, мусульманські художники розробляли творчі стилі та протоколи, які відповідали ісламській забороні на візуальне представлення людей і тварин, тим самим прагнучи продемонструвати, що їх намір полягає не в

імітації реальності, а тим самим, в погляді на творчий акт, який є унікальний тільки для Бога.

Формулюючи свої теорії, сучасні вчені ісламського мистецтва мало використовували ісламські методології, такі як підхід «коріння та гілки» (манхай аль-усул ва аль-фуру'), який був розроблений у галузі ісламської юриспруденції, метод випадку (який включає виявлення обставин, що спричинили появу даної форми мистецтва), риторичні методи, що тягнуть за собою аналіз структур тексту Корану, а також вивчення єдності та різноманітності в ісламському мистецтві з цілісної, всебічної точки зору, що розглядає його відмінні риси як відображення більш широкого, всеохоплюючого малюнка чи явища, що робить ісламське мистецтво таким, яким воно є.

Наприклад, було помічено, що ісламські ремесла, архітектура та мистецтво, як правило, об'єднують сакральне та світське, естетичне та практичне, а також внутрішній та зовнішній простори. Як цілісне явище, ісламське мистецтво полягає у сукупності взаємозалежних устроїв підмереж. У нас є геометричні композиції, що стосуються форми та семантичних композицій, що стосуються змісту (наприклад, в арабській каліграфії), які разом утворюють єдину естетичну та гносеологічну структуру, що втілює єдність у різноманітності. Витвір ісламського мистецтва, таким чином, буде змінюватися зсередини, водночас мати загальну згуртованість та рівномірний зовнішній вигляд.

Єдність Бога та Єдність, заснована на особливості

Власна критика теорії ісламського мистецтва вимагає глибокого ознайомлення з ісламською доктриною таухід, або єдністю Бога, не просто як однією відмінною рисою цього мистецтва, а як його гносеологічною основою. Вчення таухід породило набір основних концепцій, що мають відношення до мистецтва, у трьох основних контекстах: (1) ісламський релігійний контекст, заснований на пізнанні та поклонінні Єдиному Богові, (2) містично-філософському контексті, що підкреслює синтез єдності та численності, та (3) естетично-критичний контекст, що передбачає вивчення ісламського мистецтва у світлі принципу єдності та різноманітності.

Оскільки походження та суть ісламського знання та його об'єднуючий дух, доктрина таухід забезпечує всеосяжну основу, в рамках якої можна зрозуміти, як єдність та різноманітність проявляються у космосі на всіх рівнях. Ісламський погляд на існування інформує про те, як мусульмани сприймають зв'язок між єдністю з одного боку, та різними формами та рівнями, на яких ця єдність виражається з іншого. Цей взаємозв'язок може бути заснований на діалектиці "трансцендентність-імманентність", настільки центральній для монотеїзму. Мета, абстрактні риси геометричних візерунків, настільки поширених в ісламському мистецтві, виявляють Божественну Єдність, пояснюючи спосіб, яким кінцеві, але повторювані форми і візерунки відкриваються до Нескінченності – яка може бути лише Єдиною в природі – тим самим символізуючи Абсолютну

Істину. Філософія таухіду ставить божественну єдність у центр кола існування, що включає все без винятку, чи то витвір мистецтва чи щось інше. Божественна Єдність відображається у всьому, що існує, як у багатогранному дзеркалі.

Ця "символічна" теорія ісламського мистецтва розглядає божественну єдність як ту, що має внутрішній вимір, що стосується божественної величності в її піднесеній досконалості, яка є походженням ісламського мистецтва, і зовнішній вимір, що стосується божественної краси, яка дає нам різні форми сприймання ісламського мистецтва, які виступають як відносні прояви Божественної Величності.

Ісламське мистецтво виділяється окремо від інших видів мистецтва набором взаємопов'язаних, взаємодоповнюючих принципів, умов та особливостей, включаючи: (1) аль-танзі, тобто виключення антропоморфних елементів із концепції Божества. (2) Оскільки ісламське мистецтво утримується від приписування людських якостей Богові, чи то фізичним чи духовним, воно прагне до аль-таджрід, тобто до абстракції, в інтелектуальному змісті, стилі та формі. (3) Ісламське мистецтво дозволяє переживати Божественне як символічну присутність (худар рамзі), що проявляється у безлічі творчих форм і образів, або, висловлюючись в Корані, «знаками» (айят). (4) Мудрість (аль-хікма) проявляється в ісламському мистецтві в упорядкованих композиціях, розмірах і пропорціях його геометричних фігур. (5) Благодійність та милосердя (аль-іхсан) видно в ісламському мистецтві через майстерність, з яким виконуються його твори. (6) Нарешті, ісламське

мистецтво відзначається об'єктивністю (аль-мавду'йя), а не егоїзмом, суб'єктивністю та персоналізмом. Це можна спостерігати за тим, що в смиренні перед одним і єдиним Творцем мусульманські художники часто відлучаються від своїх творів, утримуючись від їх підписання або не залишаючи будь-яких інших слідів своєї особистої ідентичності.

Божественна Єдність як принцип
краси: теорія ісламського мистецтва
Ісмаїла Р. аль-Фарукі

Ісмаїл Р. аль-Фарукі (1921-1986) високо оцінив серйозність, кмітливість та наполегливість, яку демонструють західні вчені ісламського мистецтва, зазначивши, що основну частину довідкових праць про ісламське мистецтво у світових бібліотеках було покладено західними дослідниками. В той же час він скаржився на те, що він бачив неточні оцінки цих самих вчених про справжній характер ісламського мистецтва. Завдяки жорсткому застосуванню західних мистецьких стандартів та критеріїв, ці науковці, на жаль, не змогли «розпізнати дух цього мистецтва і, отже, сприйняти його автентично ісламський характер».

Таким чином, Аль-Фарукі вирішив спростувати хибні уявлення та орієнтовні суперечливі погляди сходознавців, сподіваючись продемонструвати справжні естетичні та практичні риси ісламського мистецтва. Аль-Фарукі написав:

Нам стало очевидно, що практично всі вчені-сходознавці ісламського мистецтва базували свої теорії на помилковій – справді упередженій – гіпотезі, згідно з якою іслам не лише ніяк не сприяв мистецтву у мусульманському суспільстві протягом століть, а фактично перешкоджав мусульманам розвиватися в мистецтві, обмежував їхні творчі результати та збід-

нював їхню культурну спадщину. Згідно з цією помилковою гіпотезою, єдиним естетичним доповненням, яке приписується мусульманській громаді, було їх оволодіння мистецтвом написання віршів Корану прекрасним арабським письмом

Далі йде перелік деяких провідних вчених-сходознавців ісламського мистецтва, чії роботи критикували у сферах орнаменталії, малювання, архітектури, літератури, музики та теорії мистецтва.

- Ернст Герцфельд (1879-1948): Герцфельд був відомий своїм поглядом на ісламське мистецтво як "анти-натураліст". Герцфельд зазначив, що на відміну від елліністичного мистецтва, яке відзначалося реалістичними зображеннями природи, ісламське мистецтво прагне до абстрагування, як це спостерігається в стилізації форм листя та орієнтації на арабську каліграфію. Герцфельд бачив абстрактний характер ісламського мистецтва як відображення того, що він сприймав як "релігійний фанатизм" з боку мусульманських художників.

- М. С. Діманд (1892-1986) стверджував, що "мистецтво Мухаммеда" по суті є лише орнаментальним, тобто видом мистецтва, яке стосується абстрактних форм більше, ніж із зображенням людей, тварин тощо. В результаті Діманд бачив, що ісламське мистецтво значною мірою позбавлене змісту.

- Сер Томас Уолкер Арнольд (1864-1930) вважав, що заборона візуального представлення людей в ісламському мистецтві виникла у відповідь на євреїв, які

прийняли іслам, що призвело до дефіциту візуального представлення в ісламському мистецтві та поширення таурік, тобто орнаменту у вигляді стилізованого листя.

- К. А. Кресуелл (1879-1965) відмовився визнати існування "ісламського архітектурного мистецтва", хоча він визнав існування архітектурного мистецтва серед мусульман.

- Густав Фон Грюнбаум (1909-1972) стверджував, що іслам ніколи активно не сприяв красі і що, як наслідок, не існує такого поняття, як ісламська теорія краси, чи то мистецька, чи літературна.

- Генрі Джордж Фармер (1882-1965) дотримувався думки, що іслам протистоїть будь-якій формі музичного мистецтва. За словами Фармера, музика поширилася в ісламському середовищі, незважаючи на ісламські заборони проти неї, оскільки музика – це настільки природжене для людини, що придушити її неможливо.

Критика Аль-Фарукі щодо поглядів, висунутих цими та іншими сходознавцями на предмет ісламського мистецтва, ґрунтувалася на численних наукових та методологічних спостереженнях, серед яких найбільш помітними були:

По-перше: те, що сходознавці виробили помилкові, упереджені та непослідовні погляди на естетичний та практичний характер ісламського мистецтва. Аль-Фарукі скаржився на те, що, як він висловився, «ніхто з них [вчених-сходознавців] ніколи не усвідомлював, що він судить ісламське мистецтво за західними стандартами та нормами. Тим не менш, цим вченим не вдало-

ся розглянути ісламські твори мистецтва як вираження ісламської культури, і, натомість, сприяли диким спекуляціям, які могли б бентежити будь-якого поважаючого себе інтелігента".

Друге: вивчення та аналіз західного мистецтва бере свій початок з грецької філософії та сучасних західних естетичних концепцій. До таких понять можна віднести, наприклад: (1) реалізм, тобто реалістичне зображення спостережуваної реальності у творах мистецтва; (2) «міра людини» як основа естетичного оцінювання; (3) катарсис як функція та основна мета мистецтва; (4) Божественність та її зв'язок із творінням, природою та людьми з точки зору єврейської та християнської віри, грецької філософії та сучасного сциентизму порівняно з ісламським поглядом на людину, на природу, творчість та мистецтво, ґрунтується на всеохоплюючих стосунках між Творцем космосу та Його істотами, головні з яких – люди.

Третє: що більшості західних досліджень ісламського мистецтва не вистачало збалансованої уваги. На думку Аль-Фарукі, більшість цих досліджень зосереджувалися надмірно на одному аспекті чи формі ісламського мистецтва за рахунок інших, що, в свою чергу, породило непослідовні погляди у вчених ісламського мистецтва. Більшість західних досліджень мають також історичний та таксономічний характер, в той час як ісламська теорія мистецтва та естетичні цінності, центральні, хоча вони належать до правильного розуміння ісламського мистецтва, продовжують залишатися значною мірою занедбаним полем.

Еттінггаузен та теорія ісламського мистецтва

За словами Аль-Фарукі, Еттінггаузен був обдарований відмінною здатністю аналізувати і теоретизувати особливості ісламського мистецтва. Однак, в той же час, Аль-Фарукі вважав, що Еттінггаузен не зміг зрозуміти сутнісну природу ісламського мистецтва. З цього приводу Аль-Фарукі писав: "Еттінггаузен сприйняв персоналізм, еволюціонізм, реалізм та натуралізм як безперечні ідеали, на основі яких можна виміряти все мистецтво. З цієї причини, він бачив, що ісламське мистецтво не відповідає принциповим ідеалам". І християнське мистецтво зокрема. Як наслідок, він неправильно зрозумів ісламську художню свідомість, її епістемічні, інтелектуальні та культурні основи та її творчий потенціал. Нерозуміння Еттінггаузена ісламського мистецтва пояснюється його твердженням, що "доісламські араби були людьми, які не мали місця для мистецтва", оскільки їхня релігія "не вимагала скульптур прекрасних статуй з метою поклоніння, внаслідок чого це не пропонувало їм ніякого потенціалу для художньої творчості".

За Еттінггаузенем, доісламські араби не мали візуальних образів мистецтва, таких як скульптура та малювання. Він навіть пішов настільки далеко, що припустив, що «іслам не успадкував естетичних цінностей від арабського життя». Таким чином Еттінггаузен мав на увазі, що ісламське мистецтво не має арабського походження та коріння, хоча воно виникло в арабському середовищі.

Скоріше, за Еттінггаузенем, ісламське мистецтво виникло "на тлі чотирьох принципів: страх перед Судом, людство Пророка, підпорядкування Всемогутньому Богові та центральне значення Корану як прояву навечно збереженого моделі (аль-лав аль-махфуз)". На думку Еттінггаузена, ці чотири принципи дали наступні результати:

1) Протистояння між ісламом та мистецтвом "є проявом розкішного життя".

2) Руйнування "кожної можливості розвитку ікон, які зображують Мухаммада таким чином, як зображують Христа на Заході".

3) Мусульманська віра в те, що Еттінггаузен називає "абсолютною забороною візуального відображення людей". Це, на думку Еттінггаузена, це те, що лежить в основі того, що він назвав "відсутністю життєвої сили та неприродності, що проявляється у [художників-мусульман] зображення всього живого". Згідно з Еттінггаузенем, ця заборона призвела до того, що він називав "суворою монотонністю" ісламського мистецтва, поєднання неоднорідних кольорів; відсутності індивідуального самовираження; використання наслідування форм, у яких не вистачає чіткого початку або кінцівки, і які розташовані у довільному порядку, що дозволяє перевернути або змінити положення чи орієнтацію художнього твору, не викликаючи суттєвих змін; і відсутність органічної згуртованості серед її мистецьких одиниць.

4) Погляд на Коран як на земний прояв Небесної книги, що призвело до стійкої ісламської форми мис-

тецтва арабської каліграфії. Цю форму мистецтва Еттінгаузен та інші сходознавці порівнювали із «розташуванням хреста», пов'язаними з життям Христа. Критика Аль-Фарукі щодо поглядів Еттінгаузена на особливості ісламського мистецтва склала частину більш широкої критики неадекватних та спотворених концептуалізацій цього мистецтва східних діячів. Однак критика Аль-Фарукі вийшла за рамки прямого реагування на ці помилкові погляди та концептуалізації, щоб включити більш широке вираження того, що він назвав, "ісламське гносеологічне відкриття на науку про красу" і, як її зростання, ісламську науку про мистецтво та естетичну теорію.

Встановлення витоків теорії ісламського мистецтва

Аль-Фарукі побудував своє прагнення встановити витоків теорії ісламського мистецтва на реформаторському баченні та на конкретному розумінні підходу сучасних сходознавців до ісламського мистецтва в західній та ісламській культурах. З огляду на точку зору сходознавців, ісламське мистецтво іноді суперечить ісламу і, як таке, є відходом від його вчення, яке було зведено до маргінальної позиції на людській художній сцені взагалі. Метою Аль-Фарукі було вирішити цю ситуацію, вивчивши справжню природу цього мистецтва та прагнучи продемонструвати його справжнє вкорінення в ісламі.

Це намагання з боку Аль-Фарукі стосується низки сфер: (1) інтелектуальна структура теорії ісламського

мистецтва (заснована на вченні Корана таухід, або Божественній єдності), (2) фактична практика мистецтва (заснована на унікальній ісламській стилізації фігур і візерунків), і (3) гносеологія (заснована на розрізненій мережі мистецьких форм, пов'язаних з ісламом і мусульманами, а не із Заходом і його жителями).

Аль-Фарукі уточнив свій підхід, сказавши:

Прийнята теорія ісламського мистецтва – це теорія, основоположні припущення якої пов'язані з елементами, які виникають зсередини [ісламської] релігії та [ісламської] культури, а не з прийомів чи припущень, накладених на них чужою [філософською, естетичною та художньою] традицією. Так само вона залежить не від слабких чи граничних елементів цієї культури, а від її найбільш центральних та потужних компонентів. Зважаючи на такі вимоги, Коран надає естетичній творчості важливе, логічне та готове джерело. Дійсно, Коран мав такий же вплив на мистецтво, як і на інші прояви та вираження ісламської культури.

Ісламська культура, по суті, є «культурою Корану», оскільки її визначення, структури, цілі та засоби для досягнення цих цілей – це все одне з виявів, яке Бог дарував Своєму пророкові Мухаммаду в сьомому столітті. Те, що мусульманин виводить зі священної книги ісламу, – це не просто знання "абсолютної реальності", але, що не менш рішуче, уявлення про світ природи та людей, а також про соціальні та політичні інститути, необхідні для правильного управління суспільством. Коротше кажучи, Коран надає нам інформацію про кожен відомий галузь знань та діяльності, включаючи красу та мистецтво.

Отже, "Тільки, як справедливо бачити ці прояви ісламської культури як коранічні за своєю природою щодо їх основи, мотивації та мети, так також слід розглядати мистецтво, що виросло з ісламської цивілізації, як естетичні вирази, які походять з того самого [Коранічного] джерела і слідує тим самим [Коранічним] шляхом. Дійсно, ісламські мистецтва – це високе мистецтво Корану".

Коран: шедевр ісламського мистецтва

Аль-Фарукі слід похвалити за його погляд на Коран як на перший і найвищий вираз ісламського мистецтва. За його словами, "Священний Коран – це справді мистецтво ... насправді немає нічого, до чого цей опис можна було б правильніше застосувати".

Риторики звернули увагу на мистецькі особливості Корану, як видно наприклад, у тому, що в Корані було названо "риторичною чудодією". Це так, Аль-Фарукі вважав Коран "першим і найвишуканішим прикладом художньої виразності", характеризуючи його як "перший витвір мистецтва в ісламі".

Варто уваги те, що Аль-Фарукі не тільки розглядав Коран як основне джерело ісламської естетичної думки. Він також розглядав його, як ми бачили, як найперший ісламський витвір мистецтва. Як такий, він продовжував чинити великий естетичний вплив на кожного мусульманина. Як стверджує Аль-Фарукі, "в світі немає мусульманина, який би не був зворушений глибиною ритму, композиції та красномовства Корану. На землі не існує мусульманина, внутрішнє буття

якого не було б прикуто до краси Корану і не було перероблене за своїм зразком".



Мал.
(сторінка
з Корану)

Виходячи з вищесказаного, Коран слід розглядати як "зразок для всіх проявів ісламського мистецтва" на рівнях як ідей, так і естетики. Насправді це стає основою для більшості ісламських мистецтв, особливо для арабської каліграфії, яка, враховуючи свій потужний зв'язок з Кораном, є «вишуканим мистецтвом, що сприяє усвідомленню трансцендентного» у формі фізичної краси. Як такий, Коран – це форма ісламського мистецтва, яка дає найясніший вираз «відчуттю трансцендентної божественної реальності».

Про концепцію та епістемічну теорію ісламського мистецтва

Аль-Фарукі підходить до визначення ісламського мистецтва через дві принципові дисципліни: (1) наука макасід, тобто вивчення вищих намірів і цілей ісламського права, і (2) наука про джамал, або естетики. Аль-Фарукі обговорює юридичну адаптацію деякими вченими макасід, заснованої на уявленні, що мистецтво є "формою мирського задоволення та засобом прикраси". Потім він переносить нас за межі цього уявлення про мистецтво до ремесла, створення якого "надихає естетичну рефлексію, забезпечує психологічну насолоду та підтримує основну структуру та спосіб мислення суспільства, слугуючи нагадуванням про його основоположні принципи".

Таким чином, Аль-Фарукі виходить за рамки релігійної царини взагалі, і юридичної сфери зокрема, в контексті якої мистецтво обговорюється лише з точки зору того, допустимо чи недопустимо, без спроби визначити роль мистецтва як провідника знання та краси і, як наслідок, потреба людей у ньому, та його соціальної функції. Мистецтво функціонує в просторі, який спільний між естетикою та релігією, кожна з яких посідає важливе місце у царині людських знань.

Аль-Фарукі визначає ісламське мистецтво як "структурну сутність, яка відповідає естетичним принципам ісламської думки". Найважливішим серед цих естетичних принципів є таухід, який він розглядає як вихідний пункт і походження краси. Таким чином, таухід міститься в центрі теорії ісламського мистецтва, буду-

чи загальним знаменником, який об'єднує всіх художників, орієнтиром яких є універсальне ісламське бачення світу.

Широка і експансивна концепція, вивчення про таухід, охоплює всі рівні існування, від Божественної Трансцендентної Сутності до конкретних деталей даного художнього твору. Аль-Фарукі інтегрує ці градуйовані рівні існування в те, що він називає «трансцендентність в красі». У розумінні Аль-Фарукі Всесвіт, в якому ми живемо, є епістемічною цариною того, що він називає «естетичним досвідом», який він визначає як «реалізацію через дані розуму існування первинної, метафізичної сутності, яка виходить за рамки всієї природи і яка функціонує як нормативний принцип, що визначає, що таке будь-яка сутність. Чим ближче видима сутність до цієї Сутності, тим вона буде красивішою».

Цей "естетичний досвід" – це те, що змушує мистецтво бути "процесом дослідження метафізичної сутності всередині Природи ... Мистецтво – це процес "читання" природи в пошуках надприродної сутності та надання цій суті видимої форми. ... Мистецтво – це інтуїтивне відчуття Природи в пошуках чогось, що не є частиною Природи, – у пошуках, тобто Трансцендентному." Ця "Трансцендентна Сутність" – це Воздвижена істота, яка не може сприйнятися зором або відчуттям – "Погляди не осягають Його, це Він осягає погляди!" (Сура Аль-Анам, 6:103), і "Немає нічого, схожого на Нього!" (Сура Аш-Шура, 42:11). "Цей Основний принцип не може бути описаний адекватно жодним словесним описом; і це не може бути представлене яким-

небудь зображенням із світу людей чи будь-якого іншого царства природи ... Це поняття абсолютної єдності та піднесеності Божества є тим, що відомо як таухід».

Критичне вивчення вищесказаного дозволяє припустити, що таухід:

1) Принцип, що лежить в основі ісламської концепції мистецтва, на відміну від західної концепції, яка розглядає мистецтво як своєрідне «наївне, фотографічне моделювання природи, а точніше, спробу представити заздалегідь задуману ідею в чуттєвій формі; і часткові, миттєві висловлення ідей Природи та людини як найвищих, найскладніших проявів природи. Отже, ця [західна] теорія мистецтва розглядає людей як «міру всіх речей».

2) Відмітна риса ісламської естетики та ісламського мистецтва як "мистецтва нескінченного". Нескінченно повторювані зразки, використані в ісламському мистецтві породжують відчуття вищості, того, що виходить за рамки місця та часу, але не стверджуючи, що самі візерунки втілюють те, що їх перевершує. Розмірковуючи над цими нескінченно повторюваними візерунками, думки глядача звертаються до Бога: «Шаблон, який не має початку та кінця (сприймається чи уявляється), створює враження нескінченності ... і, отже, найкращий спосіб подати художній вираз принципу таухід". Це головне послання та місія ісламського мистецтва – бути постійним нагадуванням про єдність Бога.

3) "Недосяжна істина виявляється в єдиній меті та цілі всього ісламського мистецтва, і це, незважаючи на

величезну різноманітність, що виявляється в його предметах, матеріалах та художніх стилях в силу різної географії та історичного періоду". Фактично час і місце були, дві змінні, які залишили найбільший вплив на уявлення сходознавців, щодо ступеня того, наскільки ісламське мистецтво було автентичним, або запозиченим у Сасанідських, Візантійських, Єврейських та Християнських джерел.

Про природу ісламського мистецтва та його гносеологічні основи

Аль-Фарукі наголосив на різниці між термінами "реальність" (хакіка) і "природа" (табія) щодо того, що робить ісламське мистецтво "ісламським". У цьому контексті він протиставляв ісламське мистецтво обом "релігійним мистецтвам". Наприклад, єврейське та християнське мистецтво та «символічні мистецтва», такі як візантійське та індуїстське мистецтво. "Релігійні мистецтва" стосуються Бога, Творця всього, якого мають усі природні уявлення. Ця концепція не містить антропоморфізмів та уособлень, фігури або форми. Іншими словами, це абстрактне поняття сакральної Реальності або Істини, яке виходить за рамки «Природи», як це втілено у створених сутностях, які можуть бути зрозумілі людським розумом і чутливими можливостями.

Однак Аль-Фарукі розрізняє два типи «природи». Один з них він називає «відбиток природи» (аль-табія аль-табія), який надає суб'єкту індивідуальну ідентич-

ність, тим самим робить його таким, яким він є, в той час як інше, яке він називає «відбитою природою» (аль-табія аль-матбуя), це реальна сутність, коли буде визначена його природа. "Природа, що відбивається" сприймається за допомогою інтуїції, тоді як "відбита природа" сприймається через органи чуття. Перша – це динамічна сутність, яку не можна обмежувати або вимірювати, а друга – статична, і її можна розмежувати та вимірювати.

Взаємозв'язок між цими двома концепціями є основою для аналізу Аль-Фарукі релігійних та символічних творів мистецтва в іудаїзмі та християнстві та в доісламській, грецькій та римській культурах. На основі цього аналізу він робить висновок, що ці релігії та культури «прагнули мінімізувати естетичну цінність мистецтва, що це стало не що інше, як логічне уявлення, яке практично кожен міг би створити», як, наприклад, у християнському світі, де абстракція в мистецтві розглядається не як щось абстрактне або відірване від природи, а, скоріш, просто як альтернативний спосіб зображення природи, тоді як Формально розуміється просто як пропозиція про досвід художнього стану художника.

Наприклад, християнські твори у формі іконографії, є міжнародною, особистісною, функціональною роботою, яка символічно поєднує природне та сакральне, особливо в релігійних обрядах, тоді як єврейські твори подібного типу майже відсутні внаслідок стійкості іудаїзму до цього поняття. Уявлення Божественної Реальності в будь-якій природній формі.

Очевидно, існує надзвичайний контраст між єврейським та християнським підходами до краси, причому єврейський погляд відкидає будь-яке змішування чуттєвого та духовного у вигляді художнього твору та християнським підходом до художнього твору, що передбачає перебільшене злиття природного з дійсно священним. Аналогічне змішування природної та сакральної дійсності виявляється у грецьких художніх творах, вихідним пунктом яких є грецька міфологія, виражена через мистецтво поезії, драми, скульптури, ілюстрації та ін. На думку греків, любов і досвід краси залежать від символічного зображення метафізичних реалій, як це пояснюється тим, що греки називали обоженням (аль-таала), людиною, що проявляється у формі божества як засобу представити ідеальний зразок такої людської натури. Це узгоджується з переконанням, що основна функція такого символічного мистецтва – це очищення від гріха та провини.

Однак питання, яке виникає тут, таке: чи впливали на ісламське мистецтво більш ранні підходи, чи воно виникло та походить із своїх унікальних поглядів? Відповідь на це ключове питання, на думку Аль-Фарукі, можна знайти в тому, що він назвав "стилізацією", яка полягає у представленні природних утворень ненатуралістично, щоб привернути увагу глядачів до того, що "те що є природним не рівнозначно тому, що є "Реальним". На думку Аль-Фарукі, це "піднесена" манера художнього вираження, яка позбавляє суб'єкта його дрібних деталей і перетворює його у форму, яка не має реальної схожості з його появою в Природі. Отже, на відміну від західного художнього ідеалу імітації чи

наслідування, ми виявляємо, що "з боку високодумного художника форми стають не що інше, як художні засоби орнаментатії, а не вираження власної природи".

Мусульманські художники створили нову форму мистецтва, що відповідає їхньому монотеїстичному баченню, яке ґрунтується на тому, що «немає бога, крім Аллага», і що в природі немає нічого, за допомогою чого ми могли б передати сутність Бога або зобразити Божество "в символічній формі, що спирається на моделювання природи". Спираючись на це, Аль-Фарукі визначає такі особливості ісламського мистецтва:

1) Стилзація. Кожен образ, намальований з Природи, подається у стилізованому вигляді. Іншими словами, стільки відстані між предметом художника та його природними характеристиками, що його важко впізнати.

2) Антисимволізм. Мусульманські художники не приймають символіку як точку відходу. Аль-Фарукі розглядав це неприйняття символізму як «найвищий знак розрізнення ісламського мистецтва». Мусульмани пишаються тим, що їхнє мистецтво позбавлене язичницького аспекту або ідолопоклонства, і що, як наслідок, це дозволяє уникнути всієї небезпеки переплутати Творця зі створенням.

Враховуючи вищевикладене, ісламське мистецтво включило деякі форми мистецтва, але не інші, спираючись на світогляд, який є його провідним принципом. Він виключає, наприклад, скульптуру, драму та,

певною мірою, малювання та живопис, включаючи: (а) слухові мистецтва, що стосуються мови та літератури, таких як, наприклад, поезія та цитати Корану; та (б) образотворчі мистецтва, такі як геометричні конструкції та візерунки, каліграфія, орнаментика тощо.

Про основи ісламського мистецтва

Аль-Фарукі базував свою теорію ісламського мистецтва на двох основах, одній духовній, а іншій – історичній. Духовна основа полягає в ісламському принципі монотеїзму. Ствердження про те, що «немає бога, крім Аллага», вказує на існування лише двох царств реальності. Перше – це Творець, до якого не можна належним чином приписати жодних людських чи істотних ознак, а друге – про творення, включаючи світ природи в цілому та людський істот зокрема. Цей монотеїстичний фундамент керував ісламським візуальним мистецтвом, яке, на відміну від художнього натуралізму, стилізує свої предмети описаним вище способом, виходячи з уявлення про те, що в створеній царині, особливо в людях, немає нічого, що може бути розглянуто як символ, інструмент, навіювання, вираз, втілення, еманация чи виведення Священної Сутності. З цієї причини іслам виключає будь-яку форму особистого вираження в мистецтві.

Що стосується історичної основи ісламського мистецтва, то це бачиться в тому, що терміном "арабський розум" Аль-Фарукі забарвлює історичне середовище, в якому виникло і сформувалося божественне одкровення.

Аналогічно, саме «арабський розум», втілений в особі пророка Мухаммада, послужив провідником божественного одкровення, яке повинне було доставлятися людям у всі часи та місця. Аль-Фарукі розглядав арабську мову з її чіткими, логічними, геометрично точними структурами як джерело музичності арабської поезії. Саме ці характеристики арабської мови, на думку Аль-Фарукі, змусили арабів сприймати в ісламському мистецтві вимір "нескінченності", який не зустрічається в інших видах мистецтва, на які було зроблено посилання.

Відмінні риси ісламського мистецтва

Принциповими рисами ісламського мистецтва, якому Аль-Фарукі приділяв увагу, були абстракціонізм, монотеїзм та кінетика. Абстракціонізм, який знаменує ісламське мистецтво, можна сприймати у нескінченному повторенні геометричних візерунків, що знаменують велику кількість ісламських орнаментів; в той час як монотеїзм проявляється в тому, як даний твір мистецтва буде складатися з численних одиниць, які гармонійно функціонують, утворюючи більшу, єдину конструкцію чи структуру. Що ж стосується кінетики, то це проявляється у дизайні витвору мистецтва таким чином, що простір та часові розміри твору збираються у візерунок форм і звуків, які надають глядачеві чи слухачеві відчуття динамічної прогресії.

Комунікативний аспект ісламського мистецтва: теорія та застосування

У цій главі досліджуються особливості, які дозволяють ісламському мистецтву функціонувати як універсальна мова, яка спільна для людей, народів, культур та цивілізацій у всьому світі.

Дискусія не буде заснована на поширеній в даний час теорії комунікації, яка, будучи західною досконалістю, майже цілком пов'язана із засобами масової інформації та інформацією, а, скоріше, на більш загальній, універсальній теорії людського знання, яка охоплює все, від філософії до мистецтва.

Наша мета тут – дослідити комунікативний аспект ісламського мистецтва, оскільки він стосується того, що ми могли б назвати «ісламська комунікативна культура», та його застосування до образів загалом, а точніше, для тих, хто займається мистецтвом арабської каліграфії.

Важливість цієї теми з'являється у світлі необхідності знань та досвіду в сучасному світі. Ця потреба виявляється у зростанні галузі комунікацій, незалежно від того, комунікації письмові чи розмовні, включаючи сферу реклами та ЗМІ, графічний дизайн тощо. Ісламське мистецтво в цілому, і арабська каліграфія зокрема, мають потенціал для засвоєння комунікаційних програм різних типів. Власне кажучи, арабська каліграфія є одним із основних компонентів комунікатив-

ного дизайну та образотворчого мистецтва, зокрема типографічного мистецтва.

У цьому контексті виникла нова форма мистецтва, яку можна назвати «типографічна каліграфія» у відповідь на зростаючий інтерес до вивчення геометричних та типографічних особливостей арабської писемності.

На жаль, у нас мало систематичних, ретельних досліджень комунікативного аспекту ісламського мистецтва.

Про культуру спілкування

Поняття спілкування

Арабське слово "спілкування" (тавасул) походить від кореня дієслова васала, що означає з'єднувати або поєднувати одне з іншим. Комунікація – це широко розповсюджена і визнана концепція на культурному і цивілізаційному рівні, що поєднує окремих членів єдиної спільноти чи суспільства та різноманітних народів світу. Спілкування ідей між окремими людьми, громадами, суспільствами, культурами та цивілізаціями відбувається за допомогою інтелектуальних шкіл та рухів, заснованих на інтерактивних, діалогічних, відроджуючих, прогресивних та модерністських теоріях, виникнення та розвиток яких викликано історичними контекстами та подіями. Процеси виникнення та розвитку виростають із тривалої динаміки розподілу (фасл) та поєднання (васл), де "відокремлення" означає те, що відбувається, коли сутності та ідеї змінюються і порушуються, в якійсь мірі, з минулим, тоді як "поєднання"

означає значення та життєздатність сутностей, ідей, індивідів та спільнот, які існують поза межами часу та місця.

Взаємозв'язок поділу та об'єднання на рівнях як теорії, так і застосування, найкраще зрозуміти, виходячи з понять взаємодії та взаємодоповнюваності, оскільки арабська культура часто не розрізняє їх, що, як можна сказати, кожна сфера арабо-ісламського життя має свою власну теорію відокремлення та поєднання з власним набором застосувань у царині людських знань. Усвідомлюючи труднощі розірвати зв'язок між явищами-побратимами роз'єднання та поєднання на теоретичному чи практичному рівні, арабська культура найчастіше розглядає їх просто як подвійність, яку ми називаємо «спілкуванням» (тавасул).

Таким чином, термін "спілкування" може розумітися як обмін знаннями, який може відбуватися в будь-якій людській культурі та цивілізації. Поняття комунікації втілено в динамічних відносинах між двома полюсами подвійності, одні з яких схожі, а інші – різні, як, наприклад, сутність та ідентичність, зміст і форма, візерунок і стиль, сутність та випадковість, спілкування і діалог, кровні та шлюбні зв'язки, парування та взаємодія, ідеї та концепції та інші поняття, які можуть підпадати під ту саму рубрику.

Теоретичні горизонти спілкування

Людські істоти мають глибоко вкорінену, дану Богом схильність шукати і передавати знання, які давно стали предметом дослідження, теоретизації та застосування у царині релігії, філософії та науки. У ісламському контексті прагнення до знань пронизане почуттям поклоніння і мети. Про це двозначно говориться в Сура аль-А'раф, 7:172, де ми читаємо, що "Ось твій Господь вивів із плоті синів Адама нащадків їхніх, змусивши свідчити про самих себе: «Чи не Я ваш Господь?» Ті відповіли: «Так, ми свідчимо!» — щоб не говорили ви в День Воскресіння: «Воістину, ми не знали про це!». Ця ж схильність присутня на соціальній площині, де ми спостерігаємо, що для того, щоб процвітати, людям потрібна мережа соціальних відносин, що регулюється спільними правилами та традиціями, які служать основою для змістовного спілкування.

Тим не менш, залишається неоднозначність, що стосується того, чи складається спілкування з досвіду, інтуїтивної точки зору, або з точки зору точно визначених явищ, концепцій та методів. Неоднозначність, пов'язана з концепцією та функцією спілкування, була вирішена через низку теорій, які надають комунікації своєрідну узагальнену культурну ідентичність, яка не обмежує можливості говорити про спосіб мислення людей та їх самовираження, їх стосунки чи інші аспекти їх приватне та громадське життя.

Лінгвістична теорія, як впливає з її назви, тлумачить спілкування як пов'язане з мовою та її здатністю передавати ідеї та інформацію. Відповідно до цієї

теорії, кожен акт спілкування повинен бути пов'язаний з правилами мови, фіксованими або змінними, які регулюють взаємозв'язки між функціями мовного обміну, визначеними Романом Якобсоном (1896-1982) як відправник, приймач, повідомлення, контекст, канал та код.

Однак лінгвістична теорія розглядає людську мову лише як одну з різноманітних символічних систем спілкування, одні вербальні, інші невербальні. Філософські розробки в цій теорії, які перетворили поняття мови з поняття прямого функціонального інструменту на ознаку, яка вказує – прямо чи опосередковано, зі словами чи без – на намічені значення та наміри, призвела до можливості поділу спілкування на два основні типи: лінгвістичний (словесний) та нелінгвістичний (невербальний).

Цей розподіл підготував шлях до процесу, за допомогою якого загальна лінгвістика розгалужувалася на низку різних лінгвістичних та критичних дисциплін, таких як, наприклад, семіотика та естетика літератури та мистецтва, які стосуються культурних явищ на рівні обох індивідів та товариства. Як наслідок, концепція комунікації перейшла від концепції процесу до поняття гносеологічного поля, яке можна було б краще описати в рамках культури, ніж мовно лише в лінгвістичному плані. Поняття комунікації тепер вийшло за межі нейтрального обміну між сторонами, щоб включити ефективний, динамічний взаємозв'язок, заснований на елементах одразу лінгвістичних і культурних, і охоплює цілий спектр комунікативних концепцій та інструментів, включаючи читання, письмо, текст, контекст,

знак та ін. дискурс, який іде на формування гносеологічного змісту спілкування.

У той же час, поняття комунікації асоціювалося з різними типами метафоричного та культурного вираження, такими як одяг, поведінка та інші невербальні підказки та знаки, спеціалізована термінологія чи жаргон ("shop talk"), що розвинувся серед представників певних професій чи спеціалізацій, такі як комп'ютери, телебачення чи інші види електроніки та технології, мова жестів для глухих та інші канали спілкування. Еволюція в таких галузях забезпечувала середовище, яке підтримувало розвиток теорії комунікації та її аудіовізуальних застосувань. Таким чином стало можливим подолати відстань між середовищем і повідомленням у відповідності з теорією, яку висунув Маршала Маклухан (1911-1980), і перетворити світ у селище глобальних комунікацій, все населення якого має участь у всьому. Ця трансформація можлива завдяки величезним технологічним та цифровим розробкам, які були засвідчені в галузі комунікацій із її постійно диверсифікованими засобами масової інформації – від традиційних паперових видань, як рукописних, так і друкованих, до електронних ЗМІ та різних засобів, що використовуються у виробництві повідомлень, включаючи редагування, проектування, виробництво, публікацію та розповсюдження.

Комунікатологія

Епістемічні зрушення, що відбулися стосовно спілкування, призвели до появи лінгвістичних теорій, медіа-теорій і філософських теорій, які підтверджували життєвий зв'язок між спілкуванням, з одного боку, а з іншого боку, культурною еволюцією та вираженням на рівнях індивіди та товариства.

З вищезазначених розробок у концепції комунікації були технічні та функціональні теорії, що зосереджувались на механізмах, модальності, та цілях комунікації, розкритих у структурах, сутності, ідентичності, особливостях, поведінці тощо. Подальші зрушення також призвели до спроб реконструювати всю концепцію спілкування та класифікувати її гносеологічно з точки зору науки про комунікацію, або комунікатології.

Сфера комунікатології отримує свій внесок, як теоретичний, так і практичний, з попередніх теорій спілкування. Її предмет може бути узагальнений у відповідях на низку ключових питань: Чому ми спілкуємось (функціональна теорія)? Про що ми спілкуємося (гносеологічна теорія)? Коли і де ми спілкуємося (соціальна теорія)? Як ми спілкуємося (технічна теорія)? У результаті ми маємо мережу комунікативних теорій, що базуються на вкладенні людських обмінів як у світі ідей, інформації, смислів, так і чисто теоретичних цінностей, а також конкретних предметів, дій, традицій та форм.

Загальні та специфічні теорії спілкування

Ці та інші теоретичні компоненти, які в суспільному чи індивідуальному плані, складають гносеологічну основу науки про комунікацію, або комунікатологію, можуть дати нам можливість концептуалізувати спілкування з одного з двох різних поглядів:

А) загальна теорія спілкування, яка передбачає всі типи спілкування як сутність, як сукупність вроджених людських рис та соціальних потреб, поведінки, що розвиваються у відповідь на зустріч, взаємодію, обмін та аккультурацію за допомогою спільного дискурсу.

Б) специфічна теорія комунікації, яка розглядає спілкування на основі її типу чи галузі, і яка стосується наукових досліджень зв'язків між комунікацією та науками, гуманітарними та мистецькими та їх різними субспеціалізаціями.

За своєю загальною функцією комунікація – це культурний зв'язок, який з одного боку пов'язує і гармонізує соціальні та економічні аспекти знання, а з іншого – естетичні аспекти знання, тобто знання, яке стосується результативності, вираження та ефективної передачі ідей та емоцій за допомогою мистецьких та творчих каналів.

Дизайн комунікацій

Якщо дивитися з художньо-технічної точки зору, комунікатологія буде схожа на культуру, де "культура" охоплює відразу середовище, повідомлення, взаємозв'язок, техніку та стиль. Тому комунікатологія базується не лише на мовній системі (у розумінні розмовних і писемних слів) для досягнення спілкування, а, крім того, на інтегрованій гносеологічній системі або мережі символів, різноманітних за типом, значенням та культурними асоціаціями. Конкретна культура, зокрема її творчі експерименти в літературі та мистецтві як дві сфери, що надають найбільшу естетичну увагу формам вираження, – таким чином, є гносеологічною матрицею для комунікатології, також відому сьогодні як комунікаційний дизайн.

Ісламська культура спілкування

Ісламська концепція спілкування

Як основне джерело ісламських знань та цінностей, Коран представляє те, що можна назвати «ісламською культурою спілкування», заснованою на принципі взаємного знайомства (аль-та'арафу). У сурі аль-Худжурат, 49:13, Бог оголошує: "О люди! Воістину, Ми створили вас із чоловіка та жінки й зробили вас народами та племенами, щоб ви знали одне одного (лі та'арафу). Воістину, найшановніші з-посеред вас перед Аллагом – найбільш богобоязливі! Воістину, Аллаг – Всезнаючий, Всевідаючий!». Арабський термін аль-та'аруф

відноситься як до знань, які здобуваються зусиллями і вивченнями (аль-ма'ріфа), так і до знань, які набуваються за допомогою особистого досвіду (аль-ірфан), тобто осмислення чи реалізація чогось через роздуми над його наслідками. В ісламському світогляді люди мають на меті спілкуватися між собою на основі як моральних, так і естетичних принципів. Моральні принципи відображаються у відповідальності за спілкування, продиктовану приписом Корану: "Не йди за тим, про що не маєш знання, адже слух, зір і серце — усіх їх спитають про обіцяне" (Сура аль-Ісра', 17:36). Що стосується естетичних принципів, то вони відображаються в описі ідеального стилю спілкування, знайденого в сурі аль-Нахл, 16:125, де Бог каже: «Клич на шлях Господа свого з мудрістю й добрим повчанням і сперечайся з ними тільки тим, що найкраще. Воістину, твій Господь краще знає, хто збився зі шляху Його, і Він краще знає, хто йде прямим шляхом!».

Ісламська комунікатологія

Дисципліна, яка забезпечує найкращі гносеологічні та методологічні рамки для ісламської культури спілкування, – це наука про риторику ('іlm аль-баян), яка стосується кожного типу знаків, що передають значення, і таким чином дає можливість людям розуміти один одного. Визначення слова баян, похідне від дієслова бана / ябіну, означає бути чи стати зрозумілим.

Звичайно, акт роз'яснення, який називається залишком поза мовою у звичайному розумінні цього слова,

охоплює систему, що складається з мови та всіх носіїв інформації, які забезпечують ясність та розуміння, чи то через мовлення, текст, сигнали чи через форму, в якій з'являється сутність. У зв'язку з цим Аль-Джахіз (пом. 255 р. г. / 868 н. г.) зазначив, що «підрозділи риторики включають усі сутності, які передають значення, словесні чи невербальні. Ці сутності підпадають під п'ять підрозділів: (1) розмовна мова (аль-лафз), (2) знак (ішара), (3) цифрові сигнали руки (аль-'ақд), (4) почерк (хат) та (5) мова тіла (аль-нісба)".

"Розділи риторики" (аксам аль-Баян), на які посилався Аль-Джахіз, перетворилися на лінгвістичну науку, засновану на порівнянні та контрасті, що включає мистецьку критику, яка стосується краси виразності, точності означення та ефективності, постійності спілкування через використання художніх та нелінгвістичних художніх стилів, які пояснюють та уточнюють значення. Ці п'ять підрозділів дозволяють класифікувати різні сфери спілкування в рамках ісламської культури на: (а) мовне спілкування через розмовне слово (аль-лафз), і (б) культурне спілкування через знаки (ішара), числові сигнали рук (аль-'ақд), почерк (кхат) та мову тіла (аль-нісба).

Однак інструмент, за допомогою якого люди передають і отримують сенс, знаходить своє головне місце у ментальних образах.

Комунікативна концепція "образу" (сура)

Поняття «образ» (сура) в ісламській культурі спілкування охоплює як випадковість, так і сутність, форму та зміст. Як така, вона включає "кожну форму чи зовнішність, яка б відповідала суті". Відповідно до цієї концепції "образ речі є відображенням її абстрактної природи та її тіні у свідомості". Кожне тіло має образ, який символізує його, вказує на нього, позначає його або виражає його в процесах з'ясування та спілкування на різних рівнях – від знань, суспільства, поведінки тощо.

Образ – це міра і репрезентація того, що ми знаємо у своєму розумі через те, що бачимо очима. Коли ми бачимо відмінності між окремими членами виду чи категорії, ці відмінності існують на рівні зображення, а не на рівні сутності чи внутрішньої природи.

Образ – це міра і репрезентація того, що ми знаємо у своєму розумі через те, що бачимо очима. Коли ми бачимо відмінності між окремими членами виду чи категорії, ці відмінності існують на рівні зображення, а не на рівні сутності чи внутрішньої природи. Як зрозуміло з ісламської точки зору, образ виявляється одразу повідомленням і носієм щодо ідентифікації сутностей і речей, вираження почуттів та ідей, виконання дій та рухів, опис форм та інших процесів, які показують, що образ є серцем ісламської комунікативної культури, серце пульсує сенсом та наміром, розумінням та здатністю передавати розуміння, усвідомлення та ясність, контактність та спілкування, оскільки існуючі сутності за своєю природою сприйнятливі до того,

що їх зображують або передають через образи. Значення не мають естетичної чи художньої цінності самі по собі; скоріше, їхня естетична чи художня цінність полягає у перетворенні їх на образи за допомогою використання уяви, яка зміщує їх із царини розуму та логіки у сферу фізичного відчуття у вигляді конкретних засобів спілкування.

Ісламська теорія ілюстрації

В ісламській культурі спілкування, образ може уподібнюватися до основного матеріалу, який складається для існування, знань та взаємодії. Сам Всесвіт – це образ, який вказує на його призначення, його справжню природу та джерело, Хто «Він — Аллаг, Творець, Створювач, Наділяючий образом! Йому належать прекрасні імена, славить Його те, що на небесах і на землі, а Він — Великий, Мудрий!» (Сура аль-Хашр, 59:24). Таким чином, можна сказати, що образи є джерелом мовної, філософської та релігійної обізнаності про все, що існує, оскільки все, що існує, має образ, завдяки якому пізнається його природа.

Це образ, за допомогою якого відбувається спілкування; отже, зображення порівнянне зі значенням, поняттям, темою чи засобом розкриття справжньої природи та значення речей. Ісламська теорія ілюстрації базується на багаторівневому характері епістемічної комунікації, як на рівні абстрактного уявлення, так і на чуттєвому сприйнятті, стосовно всього існуючого, від внутрішніх досягнень людської душі до зовнішніх досягнень оточуючого простору. Це спілкування відбува-

ється за допомогою безлічі різноманітних образів, які за своєю природою належать до багаторівневих рівнів творення: царини видимих сутностей, ментальних сутностей, ідей та форм. Існують чотири рівні існування: писемність, словесне вираження, сутність розуму та сутність речей. Серед цих чотирьох рівнів кожний попередній слугує засобом вказівки на наступний. Написані слова, наприклад, вказують на вимовлені слова, які вказують на сутність у свідомості, які в свою чергу вказують на сутності. Звичайно, слід пам'ятати, що сутності являють собою справжній, найбільш автентичний рівень існування.

Процес позначення цих речей, спілкування з ними та спілкування через них у відповідності з різними рівнями їхнього існування відбувається за допомогою образів. Все у світі есенцій має існування поза розумом. Коли таке сприймається, формується відповідний ментальний образ. Якщо ментальний образ, до якого спричинило це сприйняття, виражається усно, слова, використані в цьому акті вираження, змушують слухачів формувати подібний образ у власній свідомості. Отже, сенс має інше існування, що стосується значення слів у свідомості людини, яка їх чує (світ ідей, смислів та словесного вираження). Букви, написані на сторінці, утворюють слова, значення яких потім набувають форми зображень у свідомості читача. Як результат, письмові букви також існують відповідно до значень слів, що в свою чергу означають сприйману сутність (світ форм: письмо, рукопис).

Здається, що ісламська культура спілкування надавала рукописному письму (аль-хат) особливого значення завдяки своїй відмінній здатності передавати значення. Як і вимовлені слова, письмові слова можуть

передавати значення присутнім, прямим способом; на відміну від розмовних слів, однак, письмова мова також може передавати значення у відсутній, опосередкованій формі; іншими словами, вона може передати значення тим, хто не був присутній, коли слова були вимовлені. Тому написаний текст є більш корисним, ніж розмовні слова.

Основною причиною всього цього є те, що рукописні записи – це «тіло із зображенням», його «тіло», що складається з геометричних фігур, дещо закруглених, деяких кутових. Ісламська культура спілкування виробила власну загальнофілософську теорію образу, засновану на єдності та різноманітності в природі, а також його ролі в численних гносеологічних сферах. Зображення є, таким чином, важливою темою дослідження науки про оптику, яка стосується фізичних процесів, пов'язаних із зором, та функцій, які виконує око. Аналогічно, зображення є важливою темою дослідження в «науці про малювання» (ілм аль-расм), яка стосується створення форм та виготовлення зображень. З гносеологічної точки зору, 'ілм аль-расм, що базуються на основі використання геометричних фігур у дизайні. Ця геометрія одночасно служить джерелом і визначальником конструкції. Що стосується малювання, воно передбачає формування літер якомога красивіше, дотримуючись належних пропорцій між однією літерою та наступною.

Ще одна сфера, що стосується образів, – це естетика ('ілм аль-джамал), яка критично оцінює творчість та комунікативну функцію художнього образу. Принцип ідеального дизайну зображень називається «прекрасна формація» (хасн аль-таквім), натхненний Божим освідченням: «"Ми створили людину в найкращій подобі"»

(фі ахсані таквім)» (Сура Ат-Тін, 95:4) є гносеологічним нервом «науки про малювання», яку також можна назвати «наукою ісламської моделі комунікацій» (ілм аль-тасмім аль-тавасулі аль-ісламі) та її теорією ілюстрації.

Єдність і різноманітність образу

«Наука малювання», уподібнена вище до «науки про ісламський дизайн комунікацій», працює над створенням зображень, придатних для різних гносеологічних сфер. Наприклад, у галузі літератури поезія описується як різновид ілюстрації; у галузі астрономії ми маємо книги, що містять ілюстрації планет та інших небесних тіл, в той час як географія дала карти різних типів.

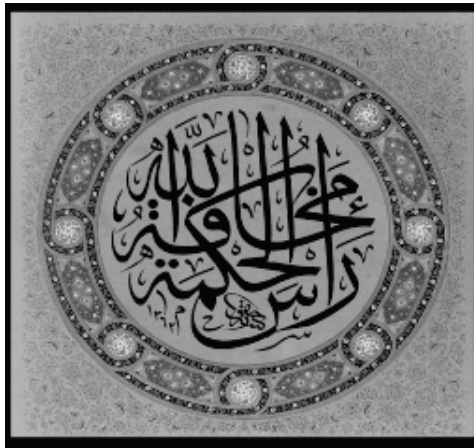
Виходячи з вищесказаного, буде помічено, що подібні образи, різноманітні за формою, фігурою, значенням і функцією, належать гносеологічно до численних наук, галузей дослідження та мистецтв. Отже, зображення може бути таким:

(а) Інструмент для з'ясування та спілкування, як, наприклад, у мові, прозаїці, поезії, логіці та інших сферах.

(б) Ідея, тема або повідомлення, що стосуються гносеологічного уточнення або спілкування, як, наприклад, у галузях фізики, оптики та техніки.

(с) Одразу повідомлення та творчий засіб, як у архітектурі та мистецтві.

В ісламській культурі образи спілкування та їхні гносеологічні типи – наукові, літературні, художні – можна поділити на різноманітні категорії, типи та рівні. У цьому контексті слід зазначити, що Абу Хайян аль-Таухіді (пом. 413 р. г. / 1023 н. е.) згадує більше п'ятнадцяти типів образів, включаючи, наприклад, «божественний образ», що виявляється в єдності, встановленої у вічності і суперечливості. Найнижчим типом зображення, як за наявністю, так і за знаннями, є каліграфічний образ (аль-сура аль-кхатійя).



Загальна та специфічна теорія ілюстрації

Пояснювальні та комунікативні концепції цього зображення та його численні гносеологічні різновиди складають "загальну інформацію" загальної теорії, яка застосовується до всіх сфер знань ісламської арабської мови, а також до людського знання загалом. Передумова такої теорії полягає в тому, що і в ісламській, і в

загальній людській культурі спілкування образ є не лише інструментом прояснення, але є одразу носієм і повідомленням.

У світлі цієї загальної теорії ілюстрації ми можемо виділити численні спеціальні теорії в гносеологічних сферах (науках, гуманітарних науках, мистецтві), в яких діють образи. Серед цих сфер ми знаходимо величезний масив зображень незліченних типів, форм та функцій: деякі уявні, абстрактні та фантастичні, інші реалістичні та конкретні, і всі вони підлягають класифікації на основі функцій, які вони виконують у напрямку з'ясування та спілкування. Основні образи в ісламській інтелектуальній традиції можна класифікувати на такі чотири категорії: мовні, каліграфічні, динамічні чи образні та ілюстративні. Мовний образ представлений, наприклад, формами письма, що використовують слова та значення, такі як поезія, проза та інші літературні жанри. Каліграфічний образ представлений художніми фігурами, створеними за допомогою каліграфічного письма. Динамічний або образ-



ний образ представлений малюнками предметів, явищ, дій, подій, оповідань та інших видів малювання, таких як, наприклад, ілюстрації Аль-Васіті з "Макамат" Аль-Харірі. А що стосується ілюстративних зображень, то вони представлені абстрактними малюнками, які передають наукову інформацію або факти в галузях техні-

ки, медицини, ботаніки, зоології, геології, географії, астрономії тощо.

Однак, з гносеологічної точки зору, усі ці типи зображень можна класифікувати в одну з двох груп: (1) уявні, раціональні та абстрактні, або (2) реалістичні, конкретні та видимі для ока. Вони, будучи інструментами для називання та опису речей, а також для виявлення того, що суб'єкт здатний сприймати, уявляти, чути чи бачити, ці зображення служать основою для класифікації комунікативних знань на низку більш точних або спеціалізованих категорій, предмет яких, когнітивна традиція або культурна відмінна особливість визначається відповідним зоровим, ментальним чи динамічним / образним зображенням.

З цих напрямків чи спеціалізацій, найбільш визначними є літературне та мистецьке спілкування.

Каліграфічний образ як приклад комунікативного аспекту ісламського мистецтва

Поняття "каліграфічний образ"

Якщо розглядати з арабсько-ісламської точки зору, то розрізняють письмо (кітаба) та почерк (кхат), де кітаба – це всеосяжна концепція, що включає все, що входить у рамки мови, літератури та мистецтва. Кітаба має композиційний характер, і в цьому випадку він набуде форми прозових творів у таких сферах, як література, історія, філософія тощо; або ж, він може мати форму

рукописного тексту (кхат), в цьому випадку він буде проявлятися як зображення та форми.

З арабсько-ісламської гносеологічної точки зору, кітаба – це мовне джерело хат. Таким чином, поняття кітаба більш широке і всеосяжне, ніж хат.

Хат "може служити ілюстрацією чи текстом" для письма (кітаба). Отже, лінгвісти, просодисти та критики розглядають хат як "образ написання" (сура аль-кітаба), "образ вимовленого слова" (сура аль-лафз) та "зображення сенсу" (сура аль-ма'на).

У той же час можна розрізнити два рівні хат. Перший рівень, що пов'язаний з художньою, лінгвістичною та семантичною функцією, ґрунтується на тому, що хат є актом письма, який передбачає "формування букв, додавання деталей та розміщення їх у найкрасивішій позиції». Що стосується другого рівня, то він базується на понятті хат де воно не що інше, як образ, особливо враховуючи той факт, що лінгвісти, критики та інші прагнуть класифікувати арабські букви на основі їхніх ієрархічних смислових відносин до існуючих сутностей до трьох категорій: (1) букв значень (хуру ма'навійя), (2) фонетичних літер (хуру лафзійя) та (3) буквених листів (хурувхатійя).

Аль-Таухіді інтерпретує когнітивну та комунікативну еволюцію арабської писемності та її роль як зображення, заснованого на тому, що він називає «рух» (харак). Він констатує, що "букви формуються рухом руки каліграфа, вони створюють каліграфічне зображення, що складається з букв із видимою і стійкою "індивідуальністю» завдяки їх ототожненню з певним стилем (Наск, Куфік, і т.д.)".

Враховуючи вищевикладене, "каліграфічний образ" – це малюнок, форма чи ефект, який означає матеріальну сутність, що сприймається оком, або те, що деякі філософи-араби-мусульмани характеризують як "тілесний аспект письма" (кітаба). Цей образ – це те, що деякі історики мистецтва арабської каліграфії називають «справжньою природою або душею арабської писемності».

Комунікативна теорія мистецтва арабської каліграфії

Когнітивний підхід, який застосувала ісламська культура спілкування до каліграфії, проілюстрований у таких твердженнях:

(а) "Найкращий рукопис – це рукопис, який можна прочитати, щоб отримати значення, а решта – накш". Слово накш відноситься до рукопису, який був прикрашений, художньо різноманітний, кольоровий тощо. Такі методи складають те, що відоме як "каліграфічний дизайн" (аль-тасмім аль-хатті), який може набувати каліграфічного зображення додатковими значеннями або значеннями, які виникають із розуміння сценарію як "зображення з душею". Рукопис – це образ, а його дух – його здатність спілкуватися та уточнювати.

(б) "Рукопис – знак. Отже, чим він зрозуміліший, тим він красивіший, "оскільки в царині спілкування" найкрасивіший рукопис найясніший, а найясніший рукопис – найкрасивіший".

(с) Коли рукопис відходить від функціональної ролі, він грає в руках книжників, редакторів тощо і входить у царину художнього та естетичного, його краса впливає із образу та форми. Рукописний текст потім стає «суб'єктом в русі, навіть якщо він у спокої». Такий рукопис приносить задоволення навіть іноземцю, який не може його прочитати.

Ісламський 'алама: додаток поняття та термін

Слово 'алама вживається тут для позначення емблеми, печатки та офіційної печатки Ісламської держави. Використання 'алама – давня традиція мусульманських халіфів, правителів та держав. Основним девізом ісламу завжди було "немає бога, крім Аллага, і Мухаммад – його посланець" (ля іляга ілля лаг ва Мухаммадан расулю ллаг). Це основне твердження про віросповідання, про яке свідчили люди, яке вони підтвердили у своїх серцях, яке було піднято високо на багатьох транспарантах і яке з'явилося на монетах ісламських урядів. Однак перша ісламська емблема, зрозуміла в художньому та комунікативному сенсі, була благородною пророчою печаткою.

Біографії пророка та твори, що розповідають про його похвальні вчинки та якості, описують художні деталі цієї печатки, найвизначнішими з яких є: (1) Вона була зроблена зі срібла і на ній був напис: "Мухаммад, Посланець Аллага", Мухаммад "в одному рядку," Посланець "в другому рядку і "Аллаг" в третьому рядку,

щоб його читали знизу вгору (тобто з іменем Аллага вгорі). (2) Пророчу печатку зберігали перші три праведні халіфи, Абу Бакр, 'Умар Ібн аль-Хаттаб, та 'Осман Ібн 'Аффан, які зберігали її як знак благословення, а не з практичних причин, що стосуються їхніх обов'язків халіфів, оскільки кожен з них мав особливу власну печатку. Печатка Абу Бакра містила напис, "ні'ма аль-Кадір Аллаг" ("Всесильний, Всемогутній"), Печатка Умара містила слова, "кафа біл-мавті ва' ізан я 'Умар" («Смерть є достатнім попередженням, О 'Умар»), і Османа – "ла тасбуранна ав ла тандуманна" («Терпляче терпіть, або соромно схилить голову»). Що стосується четвертого халіфа, 'Алі ібн Абу Таліба, його печатка читається, "аль-мулку лілла аль-Вахід аль-Кахха" ("Влада належить Богові, Єдиному, Завойовнику, Попереднику").

Під час правління Омейядського халіфа Муавії ібн Абу Суфіяна, печатка халіфа мала спеціальну адміністративну установу, відому як Діван аль-Хатім, тобто Головна Канцелярія. Можливо, цей перший крок встановив традиції емблеми, печатки, та підпису в ісламській культурі спілкування. Інтерес до таких традицій не припинявся у халіфів, монархів, султанів, емірів, губернаторів, суддів та інших державних чиновників, а поширювався на ісламське суспільство загалом, оскільки релігійні вчені, науковці, містики, торговці та виробники також взяли на озброєння печатки у відповідних професіях. На печатних кільцях, якими користуються деякі люди, були на них написані спеціальні фрази, а інші – «підписи» видатних учителів, письменників, літераторів, каліграфів та інших провідних діячів як своєрідний художній знак.

Комунікативне оформлення ісламської емблеми

Широкий інтерес до ісламської емблеми як на офіційному, так і на загальному рівнях відігравав головну роль в еволюції, яку він зазнав, щодо змісту, форми, матеріалу, з якого він був зроблений, імен, застосованих до нього, значень, які він передав тощо. Її структура базувалася на двох первинних елементах: (1) текстовий елемент, який набуває форми словесного вираження, значення та означення, та (2) візуальний елемент, який проявляється як форма, образ, знак та дискурс.

Важко розділити текстові та візуальні елементи дизайну та художнього становлення ісламської емблеми, оскільки загалом така емблема є каліграфічним зображенням письмового чи розмовного тексту. Текст є основою образу у всьому комунікативному дискурсі.

Отже, вони існують як в інтимній органічній єдності структури, так і функціональної та семантичної різноманітності. Виходячи з цих двох компонентів – текстової та візуальної – ісламські емблеми можна розділити на три категорії: (1) ті, структура і комунікативна функція яких однаковою мірою ґрунтуються на текстовій та візуальній, як це відбувається з пророчою печаткою, (2) ті, структура і комунікативна функція яких більше покладаються на текстовий елемент, ніж на візуальний елемент, як це має місце з печатками праведних омеядських та аббасидських халіфів, султанів та інших (історичні джерела не містять описів форми або фігури, прийняті цими печатками, тоді як вписані на них тексти висвітлювали релігійні та політичні уявлення їх

власників), та (3) ті, структура та комунікативна функція яких більше покладаються на візуальний елемент, ніж на текстовий. Найяскравіші та найвідоміші приклади цього типу емблеми – це



те, що стало відомим як тугра (аль-тугра'), тобто офіційна марка, якою користуються султани, зокрема епохи Мамлюка та Седжук, і закінчуючи османською державою.

Спілкування як текстове так і візуальне – складність

Академічні підходи до тугри мають тенденцію зосереджуватись на історичному та політичному вимірах, що стосуються Ісламської держави, а не на її комунікативному вимірі, який можна вивчати семіотично. Семіотичний підхід розглядає емблему з метою інтерпретації її мовних, культурних та мистецьких аспектів в рамках ісламської культури спілкування на письмовому, розмовному, текстовому та візуальному рівнях. Історичні, лінгвістичні та літературні джерела містять велику кількість ісламських емблем, в яких текстовий елемент є відомим. Однак ці ж джерела приділяють достатній наголос візуальному елементу, щоб надати каліграфічному малюнку подвійну (текстово-візуальну) ідентичність, як би це було. З одного боку ми маємо геометричні фігури та поетичні ритми, що виявляються у мистецтві арабської каліграфії, а з іншого – у

нас сама мова. Зважаючи на їхню текстово-візуальну подвійність, каліграфічні елементи ісламських емблем ніколи не стикалися з повторюваним питанням ідентичності, яке, наприклад, ставлять дослідники, історики, критики, художники та каліграфи, що стосуються тугри, наприклад. Питання таке: чи просто тугра – це непереборний текст, чи він передає певну мудрість? Це символ сили і авторитету? Чи відображають її структури відсутність свободи займатися візуальною творчістю через ісламську чутливість, що стосується практики малювання та візуального зображення? Або він відкритий для широкого спектру інтерпретацій, навіть якщо глядач не в змозі розшифрувати текст тугри та її каліграфічний образ?

Такі питання виникають через те, що вчені були більш зайняті геометричними фігурами, знайденими в цій ісламській емблемі, ніж їх змістом, який складається з імен османських султанів. Ці імена султанів іноді важко відрізнити один від одного, при цьому зміни назв султанів призводять до текстових відмінностей від однієї тугри до другої. Як ми вже зазначали, слово тугра відноситься до знаменного кільця або печатки османського султана, що означає силу та суверенітет. У кожного османського султана була своя тугра, а деякі, як відомо, мали більше одного.

Багато дослідників, критиків, художників, каліграфів та інших стикалися з питанням, як класифікувати тугра. Загалом, погляд науковців на тугру змістився від акценту на її безпосередню функцію у сферах політики, права та документації, до її мистецьких та каліграфічних особливостей, які можуть не піддаватися нау-

ковому, академічному чи технічному визначенню з чисто історичної перспективи. Тутра класифікується іноді як просто каліграфічне зображення, а в інші часи як форма мистецтва, що використовує геометричні фігури, повідомлення яких передається через взаємозв'язок між текстовим та візуальним. Тим не менш, вчені ніколи не погоджувались з тим, яка саме комунікативна природа тутрі.

Низка науковців розглядає тутру як тип арабської каліграфії, унікальний для османів, в якому вони адаптували деякі типи рукописів, приймаючи свободи з визнаними правилами рукопису, формуючи те, що називаються "каліграфічними структурами". Тутра як просто орнаментальний стиль арабської каліграфії, що може зробити її швидше "виконавським мистецтвом", ніж формою мистецтва. Інші, однак, розглядали тутра як не що інше, як зображення, а її написання просто як форму малювання; насправді такі вчені розглядають будь-яку форму малювання, пов'язаного з письмом, як вид тутрі.

На відміну від цих розрізнених поглядів на візуальний аспект тутрі, деякі критики пропонують більш нейтральну думку про те, що тутра є виразною османською формою мистецтва, яка потрапляє десь між написанням та малюванням. Згідно з цими останніми критиками, тутра може бути описана як письмовий малюнок, який отримує форму зображень певних міфічних або символічних птахів, що зустрічаються в культурах ісламських народів, таких як араби (наприклад, грифон або рок), турки (птах саад) і перси (симвург). Ця думка викликає довіру до того, що, на думку

деяких студентів тутри, ця емблема вийшла за рамки просто монограми, що символізує королівську силу та авторитет для входження у світи абстрактної форми, настільки характерні для ісламського мистецтва.

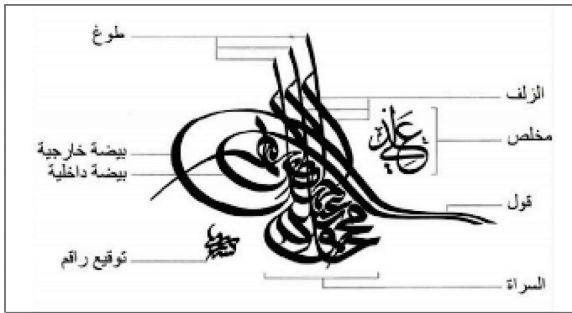
Комунікативний дизайн тутри

Деякі історичні довідки та археологічні рештки вказують на фази, через які форми та зображення, використані в тутрах, проходили в процесі свого розвитку. В одному з посилянь описується Селік тутра як форма лука, яка була стародавньою турецькою племінною емблемою. Очевидно, зростання письменницького руху, метою якого було надання підпису для Селіка Султана Туріла Бега (пом. 455 р. г. / 1063 р. н. е.). Одна особлива емблема підписника мала просту форму арабської літери йа, як вона пишеться в кінці слова (ﻱ).

Однак найзрозуміліші історичні посилення та форми, що стосуються тутри, походять із того, що відомо як «література письменників» (адаб аль-куттаб), літературного жанру, що стосується особливо новин Бюро кореспонденції, указів, підписів та їхніх копій в ісламських державах. Такі посилення демонструють тутра Мамлюка у формі квадрата або прямокутника, що складається з вертикальних букв підписаного тексту, які пізніше набули форми османської тутри.

Деякі сучасні критики та студенти ісламського мистецтва розглядають тутру як "еліптичну фігуру" і не більше того. Насправді, цей образ чи форма, можливо, були основним творчим елементом комунікаційного

дизайну в ісламському мистецтві, малювання чи рукопис. Таким чином, саме фокусом мистецької «гри» виступала спільнота художників та каліграфів, яких ми могли б називати «художниками-туграми». Видатним представником цієї групи був Мустафа Ракім (пом. 1234 р. г. / 1826 р. н. е.), який, як вважають, привів османську тугру в остаточну форму.



(Мал.)
Макет тугри

Як показано на малюнку вище, тугра складалася з набору конкретних візуальних елементів. У нас є туги («прапорці» з турецької), представлені трьома вертикальними лініями, що виходять з вершини тугри і означають незалежність. Кажуть, що внутрішня і зовнішня петлі (бейзе) на лівій стороні тугри символізують два моря, як вірив османський султан: більша зовнішня петля – Середземне море, і менша внутрішня петля – Чорне море. Вітрилоподібні східні лінії, що перетинаються з тугами, називаються зюльфе, вони позначають своїм кутом, що вітри дмуть зі сходу (праворуч) на захід (зліва), – традиційний рух османів. Лінії, що простягаються назовні праворуч від тугри, називаються хансерандами, означають меч, символ сили та могутності. Виступ був твердженням, знайденим у

центрі тугри. Внизу тугри було виписано ім'я султана; цей елемент іменувався сере. А внизу зліва знайдено підпис каліграфа, який намалював дизайн тугри.

Коли тугра увійшла в царину абстрактної форми своїми тонкими інтерпретаційними змінами, ці художники знайшли широкі види комунікативного дизайну та творчого потенціалу, що відкриваються перед ними. Загальна художня структура їхньої творчості тепер стала чітко спиратися на форму тугри як високо-символічного візуального явища. Враховуючи ці щойно відкриті горизонти, деякі вчені ісламського мистецтва прийшли описати мистецтво форм тугри з такою кількістю прикметників, скільки було текстів, функцій та комунікативних цілей.

Сучасність каліграфічного образу

Формальний характер тугри спонукав сучасних мистецтвознавців розглядати її візуальний елемент як піднесений меланж геометрії, краси та творчості. Отже, текстовий елемент не розглядався як такий, що виникає безпосередньо з конкретних вживаних слів, імен чи назв. Швидше за все, це сприймається як надзвичайний візуальний елемент тугри. Отже, загальний дискурс тугри (що складається з текстової та візуальної складової) перетворюється на своєрідний метадискурс, який має постійно поновлюваний потенціал для творчих інтерпретацій та читання. Каліграфічні зображення, використані в тугрі, зароджуються новими значеннями, через те, що мистецтвознавець Шакір Хасан Аль

Саїд називає "єдиним виміром", тобто форма або фігура самої літери набуває художньої чи естетичної цінності, не обов'язково донесення заданого значення.

Ця ідея послужила основою "руху букви" в сучасному арабському образотворчому мистецтві. У заяві арабських каліграфів, опублікованій Першою конвенцією арабських скульпторів, що відбулася в Багдаді в квітні 1973 року, сказано: "Все розвинулося таким чином, що арабський каліграф працює зараз, щоб досягти балансу між дотриманням правил, що стосуються самого рукопису та мистецтва орнаментики. Ми можемо використовувати букву як прикрасу, позбавлену змісту. Так само ми можемо використовувати її як засіб написання у численних галузях. У цьому сенсі каліграфія стала формою академічно-художнього дослідження".

Емблема тугри символічно була використана у численних творах мистецтва та літератури, зокрема у суфізмі. Вплив тугри на сучасні форми каліграфічного мистецтва можна побачити, наприклад, у розширенні та перекритті літер або у затіненні певних регіонів рукопису. Отже, коли ми бачимо прекрасну картину, що складається з літер арабського алфавіту, вона служить нагадуванням того, що було досягнуто ісламською культурою спілкування у взаємодії з іншими народами та культурами в часи давнини, а в сучасність – через дискурс мистецтв, особистий досвід та невербальне читання образів арабської писемності.

Висновок

Обґрунтування теорії ісламського мистецтва: бачення та метод

Дослідження сходознавців ісламського мистецтва загалом та естетична теорія зокрема залишили чіткий вплив на сучасну арабсько-ісламську культуру. Наприклад, вони викликали більший інтерес до історичного та цивілізаційного тла ісламського мистецтва та намагалися вивчити його як з філософської, так і з функціональної точки зору. В результаті теорія ісламського мистецтва стала тісно пов'язаною з сучасним західним підходом до естетики та філософії мистецтва.

Насправді можна сказати, що теорія ісламського мистецтва є значною мірою результатом досліджень і знань сходознавців у цій галузі. Численні західні історики ісламського мистецтва навіть пішли настільки далеко, що стверджують, що ісламська інтелектуальна традиція не містить теорії мистецтва або, принаймні, що ісламська концепція естетики та філософії мистецтва була названа певною мірою непослідовною. Рідко ми зустрічаємо будь-яку оцінку ісламської традиції в сучасних естетичних дослідженнях; дійсно, рідко ми знаходимо припущення про те, що ісламська естетика коли-небудь існувала.

У відповідь на заперечення позиції сходознавців щодо ісламської традиції, оскільки воно стосується естетики, низка сучасних мусульманських учених прагнуть продемонструвати існування справжньої ісламської естетики, яка могла б забезпечити необхідну основу

для теорії ісламського мистецтва. З'ясування особливостей цієї естетики на основі матеріалів, виведених з арабо-ісламської інтелектуально-філософської традиції, включаючи відповідні тексти з Корану та пророчих хадисів, а також з мов, літератури та історії. Досліджуючи естетичні та мистецькі елементи ісламської традиції з неорієнталістичної точки зору, ці мусульманські мислителі прагнули укорінити теорію ісламського мистецтва в широкій основі ісламської естетики.

Філософська естетика має тенденцію зосереджуватись виключно на тому, що можна назвати «художньою красою», що виявляється в архітектурі, картині, малюнках та подібних виразах людської творчості. Ісламська естетика, навпаки, визначає красу в цілому як якість, яку можна сприймати в будь-якій точці Всесвіту: у природі, людині, поведінці, творчості та образах. Таким чином, ісламська естетика була визначена як галузь гуманітарних наук, яка стосується вивчення краси і як поняття, і як особистого досвіду.

Естетика – це дисципліна, що стосується сенсу краси, що включає ідентифікацію краси як поняття, його критеріїв та цілей. Краса розглядається як справжній, найважливіший елемент окремої сутності та її причини існування.

У загальному розумінні естетика – це вивчення краси в речах, в абсолютному значенні слова «речі»: матеріальної чи духовної, природної чи створеної, традиційної чи новаторської, літературної чи художньої. Крім того, існує естетика, яка є особливою для кожної окремої речі, це означає, що існує стільки естетики,

скільки є існуючих сутностей, особливо в царинах мистецтва та літератури.

У галузі сучасного літературознавства термін "естетика" вживається для позначення того, що краса є основною ознакою, яка надає тексту його значення. Отже, за відсутності краси жоден текст не надає художнього значення, оскільки головна функція літературного тексту – бути красивим.

Термін "ісламська естетика" іноді сприймається як проблематичний через те, що він використовується для позначення як літератури, так і мистецтва, не кажучи вже про широту самого поняття "естетика" з його різноманітними проявами на рівні як теорії, так і застосування. Питання ще більше ускладнюються використанням прикметника "ісламський" для модифікації терміна, який, мабуть, посилається на принципово західну культурну категорію, і який з'явився відносно пізно навіть стосовно самої західної культури. Ця складність продовжує відчувати спроби арабомусульманських мислителів зробити відмінність між різними сферами ісламської естетики, літературною, художньою чи іншою, особливо зважаючи на те, що спроби укорінити естетику в ісламській інтелектуальній традиції здебільшого частину, щоб бути більш орієнтованою на літературну естетику, ніж на художню естетику.

Незважаючи на взаємодоповнюваність, яка існує серед ісламських естетичних термінів, що застосовуються до мистецької та літературної сфер, важливо визначити ісламо-арабські тексти, які втілюють філософські, художні та критичні теорії, на яких ми можемо побу-

дувати ісламське, літературно-мистецьке естетичне бачення, яке не залежить від західної естетичної перспективи. Тим, хто бере участь у таких зусиллях, потрібно побудувати точну концепцію естетики, яка підходить конкретно теорії ісламського мистецтва, і, в той же час, встановлена в загальних рамках естетики як філософсько-критичного поля, застосоване до людського досвіду у всі часи та місця. Ісламська естетика стосується конкретного гносеологічного, соціального, культурного та релігійного середовища з його відмінними теоретичними та практичними аспектами.

Бачення, тема, поняття, термінологія та метод – це основні координаційні точки будь-якого процесу обґрунтування теорії ісламського мистецтва, або «ісламської естетики», у власній корінній традиції. Фраза "ісламська естетика" використовується при вивченні різних форм мистецтва, що виникли з ісламської цивілізації, як явища, що вкорінені в часі та в місці.

Процес обґрунтування теорії ісламського мистецтва в його домашній спадщині повинен здійснюватися в чітко виражених ісламських академічних та наукових структурах та з глибоким знанням ісламської історії та цивілізації. Окрім створення власних мистецьких застосувань, такий процес повинен сприяти більшій уважності до творчих законів та принципів, що лежать в основі ісламської філософської та культурної обізнаності.

ТЕОРІЯ ІСЛАМСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Ідхам Мухаммед Ханаш

Переклад:
С. Коваленко

Редакція:
М. Хряк-Петльований

Підписано до друку 03.03.2021 р. Формат 70x100 1/16.
Папір офсет. Гарнітура «Palatino Linotype». Друк цифр.

Ум. друк. арк. 10,00. Наклад 500 екз. Зам. № 42.

Видавництво «Волинські обереги».

33028 м. Рівне, вул. 16 Липня, 38; тел./факс: + 38 (0362) 62-03-97.

e-mail: oberegi97@ukr.net

Свідоцтво про внесення в Державний реєстр
суб'єкта видавничої справи ДК № 270 від 07.12.2000 р.

Віддруковано в друкарні в-ва «Волинські обереги».

Божеественна єдність як принцип краси – це, мабуть, суто ісламський мистецький вислів та досвід, і те, що він прославляє. Чому розвинулось ісламське мистецтво у сучасному вигляді, які форми воно приймає, яка логіка лежить в його основі? Яке повідомлення мусульманський художник намагається передати, які емоції він прагне викликати? Цей твір розглядає ісламське мистецтво як предмет археологічного вивчення і трактує його еволюцію як частину історичного вивчення мистецтва в більш широкому розумінні. У той же час це відкриває шлях до гносеологічного переходу від розгляду ісламського мистецтва як матеріальної концепції, пов'язаної з прекрасними раритетами та реліквіями, що виростили з ісламської культурно-мистецької творчості, до теоретичної концепції, пов'язаної із баченням, принципом, теорією та методом. Ця теоретична концепція забезпечує інтелектуальну та культурну основу для критичної філософської науки про ісламську мистецьку красу, до якої ми можемо віднести «науку ісламського мистецтва» або «ісламську естетику», яка оцінює візуальні художні твори як з точки зору краси, так і з точки зору практичності користі. У процесі дослідження також вивчаються східні хибні уявлення, оскаржуючи деякі припущення, з точки зору яких розглядалось ісламське мистецтво, вкорінені в культурні рамки, чужі духовним поглядам ісламу.

Професор Ідхам Мохаммед Ханаши з Інституту історії та наукової спадщини арабської спадщини вищих студій, отримав науковий ступінь доктора наук (1999 р.). В даний час є викладачем ісламського мистецтва та керівником академічного відділу Коледжу ісламського мистецтва та архітектури Міжнародного ісламського університету у Йорданії. Він цікавиться арабською каліграфією та її мистецькими та критичними питаннями, опублікував понад 10 книг та багато досліджень у цій галузі.



Міжнародний Інститут
Ісламської Думки