ниспосланием духа меня укрепив и душу мою от соблазна охранив, дабы не мне быть мудрствующим (мутахакким), а быть верным передатчиком (мутарджим), дабы у тех людей Божьих, сердец обладателей, что с сей книгой ознакомятся, не возникло сомнения в чистейшей святости ее, примеси всякой лукавой корысти лишенной" *Ибн Араби.* Фусус аль-хикам. Бейрут, 1980. С. 47–48. В этих строках "мудрость" как обозначение учения явно отвергается.

[6] *Хамид ад-Дин аль-Кирмани.* Рахат аль-'акль. Бейрут, 1983. С. 311 и др. Ибн Халдун в Мукаддиме, Шахрастани в своем знаменитом доксографическом компендиуме (Китаб аль-миляль ва-н-нихаль) также не употребляют хикма в качестве родового названия.

[7] Кстати, следует отметить, что арабская культура была достаточно внимательна к словам и улавливала малейшие, тончайшие нюансы определений и логической аргументации, поэтому отсутствие признанного единства статуса – факт достаточно значимый, с которым приходится считаться. Кроме того, отсутствие единого термина, обозначающего некоторую сферу деятельности, вовсе не было правилом в средневековой арабской культуре.

[8] Ибо как же еще, как не из анализа собственной традиции, мы можем получить это знание?

[9] Речь, естественно, идет о любой философской традиции.

К ПРОБЛЕМЕ ПОСТРОЕНИЯ ЯЗЫКА ОПИСАНИЯ КУЛЬТУР ВОСТОКА (И ЗАПАДА)

Г.А. Ткаченко

Предложенная к обсуждению проблема – существует ли всемирная философия – несомненно относится к разряду вечных. В приложении к культурам Востока этот вопрос может быть сформулирован и таким образом – является ли тем, что мы называем философией, традиционное китайское, индийское или арабское умозрение, и если нет, то с чем же мы имеем дело, когда исследуем тексты этих духовных традиций[1]. Да и понимаем ли мы что написано в этих текстах?

Возможно, небесполезным оказалось бы рассмотрение в этом ключе не собственно философии, а некоторой произвольной сферы исследуемой культуры, по отношению к которой построение языка описания не представляется, на первый взгляд, столь уж сложным делом, поскольку существование и изофункциональность описываемого феномена в различных культурах – в отличие от максимально отвлеченной процедуры философствования – представляется чем-то самоочевидным.

Рассмотрим, например, такой универсальный феномен культуры, как музыка. На ранних этапах музыка всюду, где она возникает, практически неотличима от магии, поскольку речь идет о воздействии на предметный мир, включая социум, некоего неизвестного начала. Сам способ такого воздействия как раз и обозначается термином "музыка" и, поскольку речь идет о музыке вообще, вполне возможно считать эквивалентными для описания этого явления термины хи (Египет), нигуту (Месопотамия), сангит (Индия), юэ (Китай). Однако по мере развития того, что в целом можно назвать музыкальной культурой, после возникновения институтов

© Г.А. Ткаченко, 1995

и установлений, имеющих целью производство, исполнение и обсуждение музыкальных текстов, по мере постепенной элаборации (совершенствования, уточнения) языка занятых в этом производстве специалистов, список терминов, которые в принципе имеет смысл подвергать процедуре эквализации (приравнивания к соответствующим терминам других музыкальных культур), прогрессивно укорачивается. В конечном счете остается условно эквализируемым лишь "народное песенное творчество" (ср. "стихийная (наивная) диалектика" в философии), все остальное оказывается наделенным смыслом лишь в контексте соответствующей традиции (достаточно представить себе процесс сравнения, например, индийской раги с европейской фугой, чтобы убедиться в нетривиальности, мягко говоря, задачи).

Более того, с момента выхода на сцену специалистов (экспертов) в собственном смысле (т.е. профессионально и, как правило, потомственно занятых определенным видом деятельности лиц), проблемы терминологии, т.е. языка описания, как бы стремятся вытеснить на периферию все другие связанные с данным ремеслом интересы. Давление авторитета "посвященных" как носителей профессионального языка (или жаргона) в конечном счете оказывается столь мощным, что, как остроумно заметил один из видных историков музыки, "непосвященные", видя перед собой мощную и всепроникающую индустрию, сложившуюся в сфере музыки, встречаясь с массой относящихся к ней терминов, уже окончательно забывают о том, что "все это разрослось вокруг некоего бестелесного эфира, который в сущности не имеет даже точного имени"[2]. При этом основной задачей наиболее амбициозных из них, стремящихся быть допущенными в круг специалистов, если и не на равных, то хотя бы в качестве продвинутых дилетантов, будет, в первую очередь, конечно же, не исследование самого, так сказать, "бестелесного эфира", а посильное овладение языком (идиоматикой) экспертов как неким пропуском в клуб элиты. Это проблема не одного года общения с посвященными, и часть аспирантов обречена на вечное положение аутсайдера, чей удел помалкивать в избранном кругу. На этом фоне нетрудно представить, в какие гротескные формы может вылиться процесс обсуждения в таком клубе какой-нибудь музыкальной новинки, если в нем примет участие иностранец, пусть даже профессиональный музыкант, если не то что идиоматикой, а и обыденным-то языком он владеет неважно, а то и вовсе не владеет. Положение может спасти только переводчик, профессионально разбирающийся в обсуждаемых проблемах, он же историк-компаративист, специалист в сфере музыкальной культуры. Стоит ли напоминать, что его язык будет тоже языком клуба экспертов, а именно его коллег, т.е. по существу языком описания языка описания членов упомянутого выше элитного клуба, что не обязательно приблизит всех, посвященных и непосвященных, о ком говорилось выше, к пониманию самой материи "бестелесного эфира"

С одной стороны, таким образом, интуитивно ясно, что мы имеем дело с универсальным феноменом – музыки, живописи, литературного творчества, философствования, – т.е. некоторым культурным комплексом, который в данном региональном варианте выражает и описывает себя на

языке терминов, в совокупности образующих понятийную ткань, функционально эквивалентную понятийной ткани другого регионального варианта культуры. Однако на практике далеко не простой задачей представляется установление соответствий между элементами описываемых культурных комплексов, поскольку каждый из таких элементов имеет смысл лишь в контексте самой региональной культуры и утрачивает его при попытке его интерпретации в контексте иного культурного комплекса. Такая интерпретация неизбежно приобретает характер разговора специалистов в узкой области (например, музыкальной компаративистики), обсуждающих проблемы, актуальные лишь для самой этой, так сказать, референтной группы и притом на языке, понятном (относительно) лишь им самим. Чтобы обнаружить названные сложности достаточно отступить на шаг от собственной узкой специальности. Так, хорошо знакомая историкам философии проблема Восток–Запад в приложении к музыкальной (не философской) культуре сразу же приобретает достаточно экзотический вид: если хорошо знакомые историку философии оппозиционные пары, постоянно встречающиеся в литературе, посвященной обсуждаемой проблеме, типа секулярность – религиозность, рациональность – мистичность, аналитичность – синтетичность, дискурсивность – интуитивность, стали уже как бы словами естественного языка для занятых проблемой Восток–Запад, то не всем, полагаю, покажется прозрачным предлагаемое историками музыки в рамках той же проблемы типологизации музыкальных культур Востока и Запада противопоставление многоголосия монодийности, тонального мышления – модальности, сонатности – сюитности и композиции – импровизационности.

Характерно при этом, что сложности такого рода не уменьшаются, а увеличиваются по мере овладения языком (идиоматикой) экспертов, поскольку, как известно, существуют уровни большей или меньшей интегрированности (унификации) словаря описания. И если на одном уровне (тезаурический массив – словарь терминов, относящихся к музыкальной культуре отдельной страны) сумма терминов доступна всем, музыкантам и немузыкантам, то в других случаях (музицирование внутри закрытых или изолированных музыкальных групп) терминология является достоянием ученой элиты. Кроме того, одни и те же термины из тезаурического массива в употреблении (узус) практиков-оркестрантов, музыкантов-теоретиков и просто "публики" могут иметь не только существенно разный, но и прямо противоположный смысл, а одни и те же, с точки зрения внешнего наблюдателя, топики могут обсуждаться абсолютно поразному в кругу элиты, в масскультурном контексте и на языке идеологии, служащем усредненным кодом коммуникации между элитой и массами. Так, в Китае, один и тот же термин ци ("гармонический эфир", "пневма") приобретал совершенно различный смысл в контексте элитарных упражнений в построении музыкально-теоретической системы (люй), верований масс в "пневматический" подтекст самых разнообразных природных и культурных явлений (так называемые яо – песенки-прорицания) и, наконец, в рассуждениях идеологов ("конфуцианцев") о музыке "правильной" и "неправильной", "честной" и "развратной" и т.д.

Таким образом, реализация программы построения метаязыка (универсальной терминологической системы) для описания даже одной сферы культуры представляется нам сопряженной с серьезными трудностями прежде всего потому, что такой язык описания неизбежно превращается в язык специалистов, и его совершенствование становится как бы самодостаточным видом деятельности, слабо соотнесенным с описываемыми феноменами.

Выход, как представляется, лежит на пути создания, наряду с тезаурическими массивами (списками терминов), относящимися к той или иной сфере культуры, сопряженных с ними глоссариев (толкований терминов), в которых заведомо отсутствовала бы претензия на эквализацию терминов (понятий, мыслительных ходов) различных культур, а все внимание уделялось бы способу организации тезаурического массива в смысловое единство, возможное лишь в макроконтексте ("контекст высшего смысла") данной культуры[3]. При таком подходе (его можно назвать попыткой построения порождающей, или генеративной, модели культуры), наиболее существенным оказывается не полнота списка терминов, а исследование типов возникающих между ними связей, ведущее к обнаружению "семантической ткани", все элементы которой принципиально безэквивалентны, что и порождает в конечном счете уникальность описываемого феномена. Под сходством же или функциональным единством (универсальностью) феноменов различных культур будет в этом случае подразумеваться не аналогичность, а, так сказать, гомологичность форм, возникающих в результате действия универсального смыслопорождающего механизма (т.е. того, что и следовало бы, собственно, обозначить термином "культура"), объяснение принципа действия которого и должно будет составить основную задачу исследователя.

[1] Проблемы типологической классификации региональных философий в их историческом развитии неизменно оказываются в центре внимания историков философии, о чем свидетельствуют многочисленные публикации. См., например: Социокультурные характеристики средневековой философии. М., 1990.

[2] *Михайлов Дж.* Размышления об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли ее создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость? // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. М., 1990. С. 5.

[3] Термин "контекст высшего смысла" употребляется нами здесь именно в том смысле, который подразумевается, в частности, в посвященной религиям Китая монографии Кристиана Джокима там, где автор пользуется терминами "ultimacy", "ultimate reality", "ultimate concern", "means of ultimate transformation", "ultimate conditions of existence", ссылаясь при этом на таких авторов, как Дж. Уоч, П. Тиллих, Фр. Стренг и Р. Беллах. *Jochim Ch.* Chinese Religions: a cultural perspective. New Jersey, 1986. P. 4.