

Вопросы философии. 2016. № 4. С. 28–41

«Смысл» и «форма»: два пути трансценденции (О. Памук и классическая арабо-мусульманская эпистемология)

А.В. Смирнов

В романе «Имя мне — Красный» О. Памук настойчиво подчеркивает непримиримый конфликт «исламской» и «европейской» манеры создания фигуративных изображений, концептуализируя его как конфликт «смысла» и «формы». Писатель намеренно сталкивает художественное мышление разных культур и эпох, чтобы подчеркнуть лежащий глубже этих очевидных различий конфликт *логик* и даже конфликт *воль*. В статье предложена интерпретация высказываний О. Памука, опирающаяся на положения арабской языковедческой традиции об «указании на смысл» и на концепцию «арабского разума», развитую одним из ведущих арабских философов XX века Мухаммадом ‘Абидом ал-Джабирī (1936—2010) в его четырехтомнике «Критика арабского разума» (1982—2001). На основе полученных выводов в заключительной части статьи сформулирована гипотеза о двух типах трансцендирования, открытых западной и арабо-мусульманской культурами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: явное, скрытое, захир, батин, смысл, форма, эпистема, ал-Джабири, Памук.

СМИРНОВ Андрей Вадимович — доктор философских наук, член-корреспондент РАН, директор Института философии РАН.

<http://smirnov.iph.ras.ru>

Цитирование: *Смирнов А.В.* «Смысл» и «форма»: два пути трансценденции (О. Памук и классическая арабо-мусульманская эпистемология) // *Вопросы философии. 2016. № 4. С. 28–41*

Voprosy Filosofii. 2016. Vol. 4. P. 28–41

“Meaning” vs. “form”: reading O.Pamuk in the perspective of classical Islamic epistemology

Andrey V. Smirnov

In his novel “My name is Red” O. Pamuk consistently stresses the unavoidable clash of what he calls “Islamic” and “European” artistic manners, and describes it as a conflict of (accordingly) “sense” (mana, Arabic ma‘nā) and “form”. He makes the two artistic manners belonging to different stages of art history and to different cultures meet only to discover the underlying conflict of the two logics and even of the two types of will, which overrides those evident differences. The paper argues that a consistent interpretation of O. Pamuk’s views is possible based on, firstly, the theory of “pointing to a sense” (dalāla ‘alā al-ma‘nā) developed by the classical Arab grammarians and, secondly, the theory elaborated by al-Jābirī (1936—2010) in his groundbreaking “Critique of Arab reason” (Naqd al-‘aql al-‘arabī, 4 vols., 1982—2001). The final part of the paper puts forward a hypothesis about the two types of transcending the evident and reaching the invisible developed by Arab Islamic and European cultures.

KEY WORDS: zahir, batin, sense, ma‘na, form, episteme, al-Jabiri, Pamuk.

SMIRNOV Andrey V. – DSc in Philosophy, Corresponding Member, Russian Academy of Sciences, Director, Institute of Philosophy RAS.

<http://smir.iph.ras.ru>

asmirnov@iph.ras.ru

Citation: *Smirnov A.V.* “Meaning” vs. “form”: reading O.Pamuk in the perspective of classical Islamic epistemology // *Voprosy Filosofii*. 2016. Vol. 4. P. 28–41

«Смысл» и «форма»: два пути трансценденции (О. Памук и классическая арабомусульманская эпистемология)

А.В. Смирнов

Сюжет книги Орхана Памука «Имя мне — Красный» выстроен вокруг конфликта классической персидской манеры создания миниатюр и манеры, характерной для нововременной европейской живописи. В высказываниях персонажей его романа «смысл» фигуративного изображения предстает как основная черта, характерная для мусульманской манеры письма и принципиально отличающая ее от европейской, нацеленной на воспроизведение «формы». Как можно, и можно ли вообще, осмысленно истолковать это настойчивое противопоставление О. Памуком «смысла» и «формы»? Роман турецкого писателя доступен всем, более того, многие его читали; это хороший эмпирический материал, для овладения которым не требуется никакая исламоведческая или арабистическая подготовка. Моя задача — показать, как тезисы О. Памука могут быть органично наполнены смыслом, если поставить их в контекст одной из эпистемологических стратегий классической арабомусульманской культуры. Я не утверждаю, что так оно и «есть на самом деле»: любой текст открыт для разных, в том числе взаимоисключающих интерпретаций, и читатель, а тем более философ, волен предложить свои прочтения «смысла» и «формы» или даже заявить, что Памуковы построения бессмысленны. Но я утверждаю, что предложенная мною интерпретация, во-первых, может быть выстроена от начала до конца на основе твердых эпистемологических закономерностей, продемонстрированных самой арабомусульманской культурой (а значит, не зависящих от вольных усмотрений интерпретатора), и что она, во-вторых, дает наиболее целостное и непротиворечивое прочтение главной мысли О. Памука о сути художественной интуиции, лежащей в основе того, что он называет «исламской манерой» письма.

I. О. Памук о «смысле» и «форме»

Один из героев романа О. Памука рассказывает о «легендарных миниатюристах Казвина и Герата», о «художниках, под кистью которых неслись во весь опор кони, а бабочки, ожив, взлетали со страниц» и которые остались без средств к существованию [Памук 2015, 77–78]. Мусульманские мастера лишились работы по причине упадка интереса к классической манере создания миниатюр. Именно это и открыло двери проникновению европейского письма, чуждого (как настойчиво подчеркивают герои романа О. Памука) классической мусульманской традиции создания фигуративных изображений.

Однако все еще живы старые мастера миниатюры. Это они способны создавать такие удивительные изображения лошадей и бабочек «как живых»: они двигаются, совершают столь характерные для них в реальной жизни действия — кони скачут, а бабочки летают. Можно сказать, что мусульманская миниатюра соотнесена с живой действительностью, — в том смысле, что изображает *подлинную* жизнь. Вопрос заключается в том, как достигается подлинность на мусульманской миниатюре; и в чем, собственно, такая подлинность состоит.

Подлинны изображения не только насекомых и животных; миниатюра может дать подлинное изображение человека. О. Памук рассказывает историю о ревнивце падишахе, который спрятал свою красавицу-дочь

...за семью замками, ибо в Исфахане распространилось поверье, что если какой-либо мужчина, кроме самого падишаха, увидит ее, то красота ее поблекнет. И вот однажды, когда в дворцовой мастерской закончили делать новую книгу, по Исфахану разнесся слух: изображенная на одной из страниц среди прочих женщин бледная красавица — не кто иная, как дочь ревнивого падишаха. А у того, надо сказать, подозрения насчет рисунка возникли сразу; когда же до него дошли эти слухи, он дрожащими от волнения руками снова открыл книгу и теперь уже сразу заметил: да, действительно, на миниатюре изображена его прекрасная дочь. Говорят, сама девушка ни на миг не покидала комнаты за семью замками, в которую заточил ее отец, — это ее красота, подобно умирающему от скуки призраку, однажды ночью просочилась в замочную скважину и, отражаясь в зеркалах и проникая сквозь щелки под дверями, добралась до мастерской, где работали по ночам художники, а там явилась одному из них, как свет, как едва

заметная дымка. Молодой мастер не мог оторвать от красоты взгляда, а потом не удержался и нарисовал ее в уголке рисунка, над которым работал [Памук 2015, 343–344].

Заметим, что художник, изобразивший дочь падишаха, видел не ее, а ее красоту. Сама дочь падишаха скрыта от глаз — не только художника, но и всех людей. Лишь ее красота — то, что О. Памук назовет «смыслом» — отделилась от дочери падишаха и смогла, не сдерживаемая никакими материальными преградами (поскольку те не властны над «смыслами»), проскользнуть туда, где работал художник. Ему достаточно было увидеть эту «красоту», чтобы изобразить — не ее, а саму дочь падишаха. Ведь художник — обратим внимание — создал изображение вовсе не «чистой красоты», не красоты «как таковой», не идеи красоты. Нет, он создал изображение конкретного человека, причем человека узнаваемого. Ведь те, кто увидел миниатюру, узнали изображенную на ней дочь падишаха — узнали несмотря на то, что ее не видели ни изобразивший ее художник, ни те, кто смотрел на его миниатюру.

Что в этой истории фантастического? Думаю, что к литературным условностям можно отнести только самостоятельное путешествие отделившейся от дочери падишаха красоты, достигшей в этом странствии молодого художника. Весь остальной рассказ может быть истолкован как опирающийся на закономерности эпистемологической стратегии, которая концептуализирована в классической арабомусульманской культуре как модель *zāhir – bāṭin* (явное – скрытое, или внешнее – внутреннее). Мы поговорим об этой модели во второй части статьи, а сейчас отметим лишь ту схематику, которая очевидна в рассказе О. Памука. Красота способна указать на дочь падишаха однозначным образом, так что не видевший красавицу художник изображает ее — именно ее, а не ее красоту. Изображает так, что зрители сразу же узнают ее. Но узнают не в силу портретного сходства (и не в силу иконографических конвенций), ведь зрители, за исключением самого падишаха, не видели его дочь, — и тем не менее они знают, что изображена именно она.

Откуда это известно в отсутствие портретного сходства? О. Памук не говорит об этом, однако мы можем высказать следующую гипотезу. Зрители узнают дочь падишаха, потому что они проделывают путь, обратный тому, который проделал изобразивший ее художник. Как тот перешел от красоты к изображению конкретного лица, которого никогда не видел, так и они от восприятия этого изображения

переходят к восприятию красоты и, установив эту связь, узнают, что перед ними — дочь падишаха, которую они, как и художник, никогда не видели. Важно здесь то, что между одним и другим, между внешним изображением и внутренней красотой («смыслом» рисунка) имеется нерушимая связь, так что по одному можно узнать другое. Именно эта связь между внутренним и внешним важна, а вовсе не сходство изображения с конкретным человеком.

Здесь самое время вспомнить наблюдение Л. Масиньона, который замечает, что арабо-мусульманское искусство не считает нужным «подражать природе» [Масиньон 1978, 51], или свидетельство Т. Буркхардта, которому мусульманский художник столь уверенно говорит о ненужности воспроизведения животных, которые и так «существуют повсюду в природе» [Буркхардт 1999, 126–127]. Замечание французского исламоведа сделано в контексте его известной теории «атомарности» исламского искусства, согласно которой это искусство не нацелено на воспроизведение «форм в себе», тогда как Т. Буркхардт утверждает, что «для мусульманского художника абстрактное искусство — это выражение закона» [Буркхардт 1999, 126]; ему вторит Масиньон: «Искусство для них (мусульманских художников. — А.С.) расположено где-то выше, являясь разновидностью деятельности ума» [Масиньон 1978, 51]. И тот и другой отмечают, что исламское искусство не нацелено на воспроизведение форм как таковых, считая это показателем его абстрактного характера. Конечно, они говорят не только о фигуративных изображениях, и все же общим знаменателем их наблюдений оказывается нежелание исламских мастеров создавать изображения, «копирующие» материальные вещи.

«Смысл» рисунка — тема, к которой постоянно возвращается О. Памук. Один из героев его романа говорит:

Я снова и снова возвращаюсь к твоим работам... и каждый раз замечаю новый смысл — и, если можно так выразиться, пытаюсь перечитать рисунок, словно текст. Один слой смысла прячется за другим, и получается глубина, подобная той, что европейские мастера достигают с помощью перспективы [Памук 2015, 220].

Здесь мы впервые встречаемся с темой противопоставления европейской и собственной (мусульманской) манер создания изображения. Как уже говорилось, эта тема в романе О. Памука — центральная, и интересующий нас вопрос о «смысле»

фигуративного изображения в арабо-мусульманском искусстве обсуждается именно через такое противопоставление.

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

Обратим внимание на замечание Э. Панофски, который говорит, что для средневекового европейского художника

искусство было... лишь материализацией формы, не зависящей от реального объекта и не создающейся впервые деятельностью реального субъекта, а предсуществующей в душе художника в качестве *vorgêndes bilde* (предсуществующего образа) [Панофски 1999, 37].

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

В чем же решающее различие? Средневековый европейский художник создает свое произведение, говорит Э. Панофски, как *материализацию формы*. Секрет прекрасного произведения — в том, чтобы материя не мешала созерцать форму, чтобы она максимально гармонировала с ней, чтобы она была такой, как если бы ее и вовсе не было и перед нашим взором предстала бы форма как таковая. С этой точки зрения нет разницы, увидим ли мы такую форму внутри себя, внутренним взором (как это делает средневековый западный художник), или подглядим ее вовне, в природе

(по примеру античного или нововременного художника): произведение искусства остается материализованной формой, и оно тем лучше, чем *чище* такая форма представлена нам¹.

В отличие от этого, арабо-мусульманский рисунок не является материализацией формы. Его задача совсем другая — нести «смысл». К вопросу о том, как «смысл» понимается в классической арабо-мусульманской мысли и как эта категория связана с парадигмой *zāhir – bāṭin* (внешнее – внутреннее), мы обратимся во второй части статьи. О. Памук не раскрывает категорию «смысл»; однако он максимально заостренно показывает несовместимость, непримиримый конфликт между «смыслом» и «формой». Противопоставление «мир смыслов» — «мир формы» выступает у О. Памука как противопоставление мусульманского и европейского искусства:

В нашем рисунке *смысл важнее, чем форма*. Теперь же, когда наши художники начали подражать итальянцам и другим европейцам... *миру смысла приходит конец и на смену ему идет мир формы* [Памук 2015, 436] (курсив мой. — А.С.).

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

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

Благодарю Аллаха, что меня рисовали по-нашему. Не потому, что, будь я нарисовано европейским способом, стамбульские собаки сочли бы меня настоящим и прибежали бы мочиться у моих корней. А потому, что я хочу не просто быть деревом, а еще и *нести какой-то смысл* [Памук 2002, 69] (курсив мой. — А.С.)².

Это очень ярко выраженное желание дерева быть изображенным не по-европейски, то есть не как точная «фотографическая» копия вещи внешнего мира —

копия, попросту удваивающая этот мир, однако способная восхитить разве что презренную собаку, обманув ее органы чувств, — составляет необыкновенный контраст тому восхищению, который вызывала еще в античности удача такого точно-фотографического копирования вещи:

Надо отметить самый факт величайшего восторга греков разных времен перед соответствием их скульптуры жизненной действительности, все эти восторги перед Тёлкой Мирона, которая, хотя и была бронзовой, то есть блестящей, как хорошо вычищенный таз, тем не менее, по словам ее восторженных поклонников, казалась такой, что ее хотели пасти живые пастухи, стремились иметь живые быки, хотели сосать живые телята и она, казалось, вот-вот замычит, и ее вот-вот укусит обманутый овод, или загрызет обманутый лев. В том же роде был и медный конь Лисиппа, который тоже только ожидал, что его взнуздают и запрягут, и который «дышал, хотя и медный он» [Лосев 1974, 403].

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

Под моим влиянием султана стала занимать европейская манера рисования. Один раз он даже заставил мастера Османа сделать копию его портрета, написанного одним итальянцем. Я знаю, что мастер Осман винит меня в том, что ему пришлось заняться этой *отвратительной* для него работой — он называл ее «*пыткой*» [Памук 2015, 129] (курсив мой. — А.С.).

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

Вы помните, какое *отвращение* я испытал, впервые увидев рисунки, сделанные для книги Эниште-эфенди... Надо признать, впрочем, что в рисунках, способных вызвать у художника, всю свою жизнь отдавшего искусству, такое отвращение, наверняка есть нечто притягательное — ибо *просто плохой рисунок*

никаких чувств, даже отвращения, у меня не вызовет [Памук 2015, 340–341]
(курсив мой. — А.С.).

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

Разве мог я не разозлиться, увидев этого пса, который смотрит на нас изблизи, словно он нам ровня, однако изображен художником сверху? Конечно, невозможно не восхититься мастерством, с которым сделан рисунок... Поза пса передана очень верно, голова опущена к самой земле, он искоса угрожающе поглядывает на нас. Сколько красоты в этом взгляде! Сколько свирепости в белизне клыков! Однако я не мог простить, что это мастерство поставлено на службу *вздорной логике*, за которой просматривалась *чуждая, непонятная нам воля*. Даже желание подражать европейским мастерам, даже прямой приказ использовать методы, которые сделали бы книгу понятной венецианскому дожу, не извиняли усердия, с которым был выполнен рисунок [Памук 2015, 342]
(курсив мой. — А.С.).

Не эта ли *вздорность логики, чуждость и непонятность воли*, за нею стоящей, не позволяет совместить две разные манеры, европейскую и мусульманскую, — в отличие от пришедшейся ко двору мусульманских художников «китайской манеры», принятие которой выразилось не в проникновении в некую чуждую «китайскую логику», а только в заимствовании техники исполнения внешних деталей: красавицы стали круглолицыми, а глаза у них — узкими (см.: [Памук 2015, 350])?³

Итак, подведем итог. Мусульманский рисунок передает «смысл» — в этом его основной конститутивный признак. Однако этот «смысл» — не то же, что «форма», или «идея», передаваемая фигуративным изображением, созданным в лоне западной традиции; и смысл передается мусульманским рисунком не так, как передается идея, или форма произведением западного искусства.

II. Парадигма *zāhir-bāṭin* как интерпретационная модель:

ал-Джāбирī об «эпистемологических структурах»

О. Памук оставляет нас с двумя загадками. Во-первых, что такое «смысл», о котором он так настойчиво говорит как о чем-то несовместимом с «формой»? И во-вторых, что это за ощущение «вздорной логики» (и «чуждой нам воли») — логики «формы», и вызвано ли это ощущение контрастом с другой логикой, которую можно было бы назвать логикой «смысла»? В этой части статьи я предложу истолкование этих двух тезисов О. Памука через, во-первых, теорию «указания на смысл», развитую в арабской языковедческой традиции (АЯТ), и через, во-вторых, анализ «эпистемологических структур» классической арабо-мусульманской мысли, предложенный М.А. ал-Джāбирī.

Теория «указания на смысл» (*dalāla 'alā al-mā'nā*)

АЯТ трактует «слово» (*kalima*) как единство двух сторон — «высказанности» (*lafz*) и «смысла» (*ma'nān*)⁴, обеспечиваемое связью между ними, а именно, «указанием» (*dalāla*). Рассмотренные с точки зрения их роли в установлении данной связи, «высказанность» и «смысл» оказываются соответственно «указывающим» (*dāll*) и «тем, на что указано» (*madlūl*). «Высказанность» — это звуки голоса, но не просто звуки (*ṣawt*), а именно такие, которые указывают на смысл; смысл — это то, что в нашей душе, что внутри и не может быть обнаружено как таковое, в собственном виде, но что узнается благодаря указанию — той связи высказанности и смысла, которая однозначно ведет от одного к другому и наоборот. Характерной чертой всей этой конструкции служит неустранимое представление о том, что высказанность и смысл могут наличествовать только *вместе* (как действующее и претерпевающее немислимы одно без другого) и только благодаря их *связанности* указанием (как действующее и претерпевающее непременно связаны процессом).

Указание высказанности на смысл — не единственный вид выявления смысла. Вот что пишет один из столпов арабской словесности ал-Джāхиз (776–869):

Видов указаний на смыслы, как посредством высказанности, так и иначе, пять, не более и не менее: во-первых, посредством высказанности (*lafz*),

во-вторых, жеста (*мӣра*)⁵, далее, пальцев ('ақд)⁶, далее, письмен (*хатт*), и наконец, такого состояния (*хāl*), которое именуется «состояние вещей» (*насба*) [Джахиз 1990 I, 76].

Теория пятеричного указания на смысл устойчиво прослеживается в АЯТ. К примеру, Ибн Йа'йш (1158 – 1245), комментируя «ал-Муфассал» аз-Замахшарī (1075 – 1144), констатирует, что «вещей, указывающих [на смысл], пять: письмо, [счет на] пальцах, жест, состояние вещей, высказанность» [Ибн Йаиш 1938 I, 18–19].

Существенным моментом такого понимания указания на смысл является тот факт, что отношение «указание» оказывается не внешним (по отношению к слову) отношением между словом и вещью, но, связывая «высказанность» и «смысл», оно составляет отношение *внутри* слова, параллельное отношению вещи к смыслу. В отличие от гносеологии, выстраивающей линейное отношение слово⇒идея-представление⇒вещь, в рассматриваемом нами случае слово как будто и не соотносится с вещью. Вместо этого теория указания на смысл вводит «всеобщий эквивалент» — смысл, на который *равно* указывают и высказанность, и вещь, благодаря этой эквивалентности смысла способные замещать одна другую.

Отметим существенный момент теории указания, которая исходит из произвольности высказанности, закрепленной «за» (*би-'изā'*) любым данным смыслом. Было бы ошибкой трактовать «высказанность» как материальный *знак* идеи или представления, случайно за ними закрепляемый. Положение о ненормальности произвольного именованья, при котором теряется *обоснованное* постоянство смысла, передаваемого высказанностью (*лафз*), было достаточно настойчиво высказано в АЯТ при анализе имен собственных, расцениваемых именно как «метка», или «знак» ('алам). Этот случай специально оговаривается теорией как отступление от нормативного указания высказанности на смысл. Комментируя аз-Замахшарī, Ибн Йа'йш говорит об именах собственных, которые однозначно указывают на означаемое:

Знай, что имя собственное ('алам букв. «знак». — А.С.) — это имя частное (*хāсс*), такое, что более частного не бывает... Это — именование некоторой вещи именем, которым она в принципе ('асл) именоваться не

должна... поэтому наши коллеги и говорили, что [имена-]знаки не передают смысла [Ибн Йаиш 1938 I, 27].

Имя собственное, имя-знак назначается произвольно, тогда как в общем случае указание высказанности на ее смысл не является произвольным. Высказанность и смысл связаны *закономерно* — так можно выразить один из главных тезисов АЯТ. Устойчивая связанность высказанности и смысла обозначается в арабской грамматической теории термином *далāла* «указание».

«Указание» обычно понимается как такая связанность высказанности и смысла, благодаря которой восприятие одного безусловно влечет знание другого. Такое узнавание смысла по высказанности и называется «понимание» (*фахм*). Термин «понимаемое» (*мафхӯм*) отсылает нас, таким образом, к тому смыслу, на который указывает высказанность.

Вот как определяет «указание» ат-Тафтāзāнī (1322 – 1390):

Указание — это когда вещь такова, что из знания о ней непременно следует знание о чем-то другом; первое — это указывающее (*дāлл*), второе — то, на что указывают (*мадлӯл*). Далее, если указывающее — это высказанность (*лафз*), то указание — речевое (*лафзийй*), а если иное, то неречевое, каковы указание письмен, пальцев, состояния вещей и жестов [Тафтазани 1879, 149–150]⁷.

Отношение «указание», хотя и не есть нечто произвольно устанавливаемое, тем не менее не является и естественно-обусловленным, природным (или, в собственных терминах теории, «самостным» — *зāтийй*) свойством высказанности⁸. Иначе говоря, закономерная связь высказанности и смысла обеспечивается не «природой» высказанности, поскольку в таком случае слова любого языка были бы всегда понятными для нас, тогда как это не так. Поэтому «указание», обеспечивающее понимание, нуждается, в свою очередь, в некотором априорном знании. Такое априорное знание закрепленности смысла за высказанностью именуется «установление» (*вад’*). «Установление» указаний происходит в момент возникновения языка, точнее, в момент его конституирования «основателем», или «дарителем языка» (*вāди’ ал-луға*); этот процесс мыслится по аналогии с «установлением Закона»,

которое осуществляет «законодатель» (*vādi' aṣ-ṣarī'a*). «Установление» известно всем носителям данного языка и одинаково для всех. Если известно «установление», «понимание» смысла, соответствующего данной высказанности, происходит беспрепятственно; более того, оно не может не происходить, так что мы, вообще говоря, понимаем слова (то есть переходим от высказанностей к смыслам) известного нам языка без нашего на то согласия.

Как уже говорилось, отношение «указание» связывает со смыслом не только высказанность, но и вещь. Указание, беспрепятственно открывающее нам смысл за высказанностью, точно так же выявляет для нас и смыслы, на которые указывают вещи. Это открывание смысла есть равно «понимание», и в таком случае и вещь, а точнее, раскрываемый в ней (или «за ней», как выражается арабская теория) смысл оказывается «понимаемым». Смысл, открываемый благодаря высказанности, и смысл, «понимаемый» в вещи, — это один и тот же смысл.

Может ли «смысл», о котором говорит О. Памук, интерпретироваться как «смысл» классической теории указания на смысл? Безусловно. Особенностью теории указания на смысл является ее «смыслоцентрированность»: все виды указания отправляют нас к смыслу. Смысл — универсальная основа понимания, и понимание достигается через переход к смыслу, никак иначе. В этой теории высказанность *не указывает* на вещь внешнего мира; высказанность указывает на смысл, и вещь также указывает на смысл. Получается, что слово напрямую не связано с вещью и не соотносено с нею так, как это предполагает теория семиозиса. Можно сказать, что в арабо-мусульманской теории указания на смысл слово отворачивается от вещи и поворачивается к смыслу. Внешний облик вещи как таковой *бессмыслен* — потому, что он как таковой, как «форма», *не указывает на смысл*. Только указание на смысл дает возможность понять вещь, сделать ее осмысленной; это значит — дает возможность перейти к смыслу, а не остановиться на внешней «форме» вещи, которая как таковая не отправляет нас к смыслу, точно так же как к смыслу не отправляет «звук» (*ṣawt*) как таковой.

В контексте этих представлений внешний облик вещи — то, что в романе О. Памука названо «формой», — столь же бессмыслен, как бессмыслен чистый «звук», лишенный указания на смысл. Ведь звук, указывающий на смысл, уже не «звук» (*ṣawt*), а «высказанность» (*lafz*); и точно так же внешний облик вещи, *если* он получает способность указать на смысл, перестает быть «формой», а становится тем, что теория называет термином *zāhir* (явное, внешнее). В чем разница?

Исключительно в том, что *зāхир* (явное) нормативно связано с *бāтин* (внутреннее) отношением указания. Парадигма *зāхир–бāтин–указания* суммирует все отношения указания на смысл как на «внутреннее» и выражает их в абстрактном виде. Красота, ускользнувшая из-под власти замков, закрывших дочь падишаха ото всех смертных, была «смыслом», который однозначно связан с тем, что указывает на него. Благодаря отношению «указание» художник создает изображение, которое вызвано к жизни «смыслом», открывшимся ему, и которое столь же однозначно отправляет зрителя к этому смыслу. Без всякого портретного сходства (оно не нужно и даже излишне, потому что перед нами не «форма», не внешний вид изображаемого) художник рисует, а зритель узнает дочь падишаха: это становится возможным благодаря установлению прочного отношения обоюдного указания между изображением и его смыслом.

Парадигма *зāхир–бāтин–перехода* и эпистемология

Описать формирование и оформление категорий *зāхир* и *бāтин* в арабомусульманском теоретическом дискурсе — амбициозная и увлекательная задача, но она очевидным образом превышает возможности любой статьи. Я отмечу здесь только некоторые моменты, а затем перейду к той роли, которую отводит этой парадигме ал-Джāбирī в «Критике арабского разума».

Среди коранических употреблений терминов *зāхир* и *бāтин* ясно выделяются четыре, в которых эта пара использована как оппозиция (6:120, 31:20, 57:3, 57:13)⁹. В качестве противоположности слова *зāхир* и *бāтин* и их морфологические варианты определяет ал-Халīл (ум. между 776 и 791) [Халил б.г. VII, 440], второй основатель АЯТ (наряду с Сїбавайхи) и автор первого словаря арабского языка, так что это противоположение становится у него не просто основным, а едва ли не единственным значением этих терминов. Безусловно, никакое терминологическое употребление не бывает до конца свободно от естественно-языковых значений слов. Так и здесь. Однокоренные *захр* и *батн*, «спина» и «живот», как будто задают основной вектор выстраивания общезыковых значений для *зāхир* и *бāтин*: спина и живот противоположны, но неотъемлемы друг от друга, и они, как правило, не бывают видны одновременно. В словаре ал-Халīла многочисленные примеры демонстрируют именно такое употребление слов *зāхир* и *бāтин*: они обозначают видимое, открытое взору и невидимое, скрытое от взора, например,

тыльную и внешнюю часть ладони и т.п.; см.: [Халил б.г. I, 52, 356; II, 225, 266; III, 41, 97, 178, 229, 312; V, 179]. Здесь угадывается существенное в значении этих терминов: они указывают на две стороны чего-то одного, неотъемлемые одна от другой.

Уже в Коране и в словаре ал-Халила заметно то, что потом станет определяющей чертой слов *зāхир* и *бāтин*: они употребляются не только и даже не столько в собственном, непосредственном значении, сколько в максимально обобщенном, абстрактном значении, задавая отношение противоположения и определяя его существенные черты. Они, иначе говоря, позволяют структурировать массивы знания, причем в силу своего абстрактного характера делают это одинаково хорошо в разных его областях.

За недостатком места я пропущу описание стадий этого становления и сразу перейду к той концепции «эпистемологических структур», которую выдвинул выдающийся марокканский философ Мухаммад ‘Абид ал-Джāбирī. Эта концепция хорошо объясняет значение парадигмы *зāхир* – *бāтин* в структуризации и организации знания в классической арабо-мусульманской культуре.

С точки зрения ал-Джāбирī, три эпистемы (*низām ма‘рифийй*) определили развитие знания в классический период: «разъяснительная» (*байāнийй*), «мистическая» (*ирфāнийй*) и «доказательная» (*бурхāнийй*). Последняя возникла на основе восприятия и усвоения греческого наследия, тогда как первые две можно назвать собственными, автохтонными. Именно эти две эпистемы будут интересовать нас с точки зрения задачи, которая стоит перед нами в данной статье: найти удачную интерпретационную модель, которая разъяснит тезисы О. Памука и позволит ответить на два сформулированных нами вопроса.

Вот как марокканский философ определяет стержневую проблематику, вокруг которой и на основе которой возникла «разъяснительная» эпистема:

Думаю, мы не погрешим против истины, если скажем, что основная проблема «эпистемы разъяснения» (*низām ма‘рифийй байāнийй*), проблема, которая задала эту эпистему (или по меньшей мере определила ее контуры) и подпитывала ее начиная с века записи¹⁰ до настоящего времени, это проблема пары «высказанность – смысл». Как можно упорядочить (*дабт*) отношение между высказанностью и смыслом в «разъясняющем» дискурсе? [Джабири 2009^a, 41].

Под «разъяснением» (*байān*) в классической исламской мысли понимается, как правило, выявление (*узхār*) смыслов, на которые указывает высказанность. Как отмечает ал-Джāбирī, именно эта эпистемологическая стратегия определила развитие таких наук, как «лексикология, грамматика, фикх, калам, риторика и литературная критика» [Там же], — иначе говоря, фактически всех тех наук, которые возникли и были развиты собственными усилиями арабо-мусульманской культуры, а не стали результатом переноса античного наследия на арабскую почву.

Что касается «мистической эпистемы», то она, по утверждению ал-Джāбирī, определила развитие суфийской и шиитской мысли. Эта эпистема задана парой *зāхир – бāтин* (явное – скрытое):

В рамках арабо-мусульманской культуры пара «явное – скрытое» (*зāхир – бāтин*) занимает в поле, заданном мистической эпистемой (*хақл ма‘рифийй ‘ирфāнийй*), место, схожее с тем, которое отведено этой же культурой паре «высказанность – смысл» в поле, заданном разъяснительной эпистемой [Джабири 2009^a, 271].

Если продолжить мысль ал-Джāбирī, мы можем сказать, что две эпистемы, «разъяснительная» и «мистическая», определили эпистемологические стратегии арабо-мусульманской культуры и легли в основу всех так называемых «исламских наук», которые в классификациях знания традиционно противопоставлялись так называемым «греческим наукам». Анализ ал-Джāбирī нельзя не признать с этой точки зрения адекватным. Он, безусловно, открывает глубинные движущие силы, вскрывает базовую проблематику, задавшую направление поиска и его парадигматику.

Чем же различаются две собственные (автохтонные) эпистемы, открытые ал-Джāбирī? Казалось бы, базовыми категориями, определившими исходное противопоставление: *лафз – ма‘нан* (высказанность – смысл) для разъяснительной эпистемы и *зāхир – бāтин* (явное – скрытое) для мистической эпистемы. Однако это не так: на самом деле эти две пары параллельны, и различие между эпистемами — не в базовых категориях, а в направлении движения между противоположностями:

Если провести общее сравнение между проблематикой высказанности и смысла в пределах разъяснительной эпистемы... и вопросом о явном и скрытом в пределах мистической эпистемы... то напрашивается следующий основной вывод. Между этими двумя эпистемами имеется различие в «направлении». Разъяснительная эпистема задает движение ментального акта, производящего знание (то есть в целом механики ума), от высказанности к смыслу, тогда как в пределах мистической эпистемы механизм мысли, напротив, направляется от скрытого (*бāтин*) к явному (*зāхир*), то есть от смысла к высказанности [Джабири 2009^a, 291]¹¹.

Почему пары *лафз* – *ма‘нан* и *зāхир* – *бāтин* оказываются взаимозаменяемыми? Думаю, ответить на этот вопрос несложно: пара *зāхир* – *бāтин* (явное – скрытое) имеет наиболее абстрактное значение, она играет роль метакатегориальной пары, упорядочивающей не частную терминологию той или иной науки, а наиболее общие категории разных областей знания. На деле у ал-Джāбирī категории «высказанность – смысл» оказываются базовыми для обеих эпистем, различие же заключается в том, в каком направлении устанавливается отношение «указание» (*далāла*) между ними, что и задает базовую проблематику наук, опирающихся на эти эпистемы. Что же касается пары «явное – скрытое» (*зāхир* – *бāтин*), то она описывает не только отношение между высказанностью и смыслом, но может быть распространена и далеко за пределы этого отношения. Во-первых, она может описывать и другие способы указания на смысл: смысл обычно понимается в исламской мысли как скрытое, выявляемое благодаря указанию на него чего-то явного. Во-вторых, пара «явное – скрытое» употребляется и там, где речь не идет непосредственно о смысле и его выявлении благодаря указанию и где связь между явным и скрытым может мыслиться иначе, нежели «указание». Так, схематика «явного» и «скрытого» объясняет логику соотношения между «действием» (*фи‘л*) и «намерением» (*ниййа*), обоюдная связь между которыми составляет «поступок» (*‘амал*), — а эти категории составляют базу проблематики фикха (исламской юриспруденции) и исламской этики. Та же схематика явного и скрытого лежит в основании исмаилитского понимания совершенства (ал-Кирмāнī, Нāсир-и Хусрав и др.), в основании структурирования миропорядка у Ибн ‘Арабī, где Истинный (*ал-хаққ*) и Творение (*ал-халқ*) как скрытое и явное связаны воедино «Третьей вещью»

(*аш-шай' ас-с̄алис*). Примеры можно было бы продолжить: схематика явного-и-скрытого, то, что ал-Джāбирī назвал «механизмом мысли» (*'āлиййа зихниййа*), задающим акт производства знания, действительно оказывается фундаментальным способом смыслополагания в арабо-мусульманской культуре.

III. «Смысл» и «форма»: два пути трансценденции

Так что же сталкивается на страницах романа О. Памука «Имя мне — Красный»; что зашифровано у него как противопоставление «смысла» и «формы»? Думаю, на этот вопрос следует ответить так: писатель показывает столкновение двух разных путей *прорыва очевидности*, двух разных путей *перехода к невидимому*, — иначе говоря, двух разных путей *трансценденции*. Но показывает это, если можно так выразиться, не напрямую.

А как? Обратим внимание вот на что: повествование в романе О. Памука ведется от имени традиционных исламских мастеров. Это с их точки зрения оценивается европейская нововременная живопись: она говорит не своим голосом, а голосом традиционной исламской культуры, увидевшей и воспринявшей ее *через собственные эпистемологические установки*. Если применить схематику, предложенную Э. Саидом, мы можем сказать, что имеем здесь дело с «ориентализмом наоборот»¹²: то, что предлагает сегодня ряд исламских мыслителей, например, Хасан Ханафī (см.: [Hanafi 2010]), то есть создание образа западной культуры через призму арабо-мусульманской, осмысление западной культуры через фундаментальные эпистемологические структуры арабо-мусульманской мысли, сделано в романе О. Памука. И точно так же, как «ориентализм» в карикатурном изображении Э. Саида оказывается искаженным образом «восточной», и прежде всего (для самого Э. Саида) арабо-мусульманской культуры, так и восприятие европейской нововременной живописи подчеркнуто карикатурно у О. Памука. Оно и не может быть другим, если прав ал-Джāбирī и если базовые эпистемологические установки арабо-мусульманской и греческой культур различны. Ведь две выделенные им собственные арабо-мусульманские («разъяснительная» и «мистическая») эпистемы представляют собой на деле один и тот же «ментальный механизм», а потому могут считаться разновидностями одной эпистемы, «запускающей» ментальный акт в двух противоположных направлениях. А вот унаследованная от греков «доказательная» эпистема представляет собой совсем другой «ментальный механизм». Это

фундаментальное различие эпистем и обосновывает разделение «греко-европейского» и «арабского» разума (или разума «арабо-мусульманской культуры») у ал-Джабири (см.: [Джабири 2009^б, 28 – 29]), равно как и его известную концепцию «эпистемологического разрыва» (*қаті'а ма'рифиййа*) между Магрибом и Машриком¹³.

Таким образом, новоевропейская живопись на страницах романа О. Памука говорит не своим голосом: восприятие ее как «отвратительной» манеры копирования «формы» вещей, остающейся «мучительной» для исламских мастеров несмотря на ощущаемое и признаваемое ими ее высокое художественное достоинство, — это «ориентализм наоборот». Однако мы не можем остановиться на этом, если хотим дать философское, а не идеологическое (как у Э. Саида) объяснение: мы должны заглубить анализ до уровня базовых эпистемологических структур.

Тогда все встанет на свои места. «Форма», о которой говорят исламские мастера, — это, конечно, вовсе не та «идея», или «предсуществующий образ», о котором говорит Э. Панофски, и не та «форма», на которую указывает У. Эко¹⁴. Если базовая эпистемологическая структура, делающая возможным восприятие и структуризацию мира, построена на противопоставлении *зāхир* – *бāтин*, то осмысление произведения новоевропейской живописи состоится, только если оно будет вписано в данную базовую структуру, если ему будет найдено в ней место. А на роль такого места может претендовать только *зāхир*, «явное», — тем более что О. Памук столь настоятельно подчеркивает *внешнее, явленное глазу* не только человека, но и любого живого существа, даже презренной собаки, сходство новоевропейского рисунка и вещи мира. Мы видели, что в арабо-мусульманской теории указания на смысл никакое из указаний не направлено на вещь; напротив, все указания направлены на смысл, в том числе «стрелочка» указания, идущая от вещи к смыслу. С этой точки зрения становится понятным, что рисунок — если помещать его в пространство эпистемологических предпочтений арабо-мусульманской культуры — *не должен* указывать непосредственно на вещь. Тогда понятно, почему исламские мастера, по словам О. Памука, вовсе не стремятся достичь портретного сходства, почему «копирующая» природу живопись, в которой они не могут не разглядеть великий талант создавшего ее мастера, тем не менее вызывает у них отвращение, а следование такой манере становится для них пыткой; почему, наконец, один из героев О. Памука говорит, что в подобном рисунке видна «вздорная логика» и «чуждая нам воля». Новоевропейский рисунок *не указывает на смысл* — вот что говорят нам герои

О. Памука: он не указывает на смысл потому, что вместо этого указывает на конкретную единичную вещь. Он подобен тому имени-знаку, или метке (*'алам*), который, как отмечает Ибн Йа'йш, по общему признанию АЯТ, *не может указывать на смысл*. Единичное, конкретное дерево столь узнаваемо на рисунке, что способно обмануть всех собак Стамбула; но именно поэтому такой рисунок не указывает на смысл, он — только *zāхир* без *бāтин*, только явное без скрытого.

Однако полная эпистемологическая структура не ограничивается противопоставлением явного и скрытого — того, что указывает на смысл, и смысла, к которому ведет указание. Переход к смыслу как переход к скрытому от явленного — еще не прорыв очевидности: это едва ли не рутинная эпистемологическая операция для сознания, «ментальный механизм» которого опирается на соответствующую эпистему. Подлинная трансценденция и, следовательно, подлинная проблематичность — в том, чтобы подняться к *закономерной связанности* явного и скрытого¹⁵, чтобы схватить то, что накрепко привязывает рисунок, выполненный исламским мастером, к его смыслу, а смысл — к рисунку; чтобы овладеть тайной этой связанности, которая и позволяет художнику безошибочно изображать никогда не виденную им дочь падишаха, а зрителям — узнавать ее. (Точно такого же типа трансценденцию осуществляет у Ибн 'Араби Совершенный человек, способный подняться до схватывания, осуществления-в-себе — *тахаккук* — «Третьей вещи».) Но если новоевропейский рисунок не может даже передать смысл¹⁶, то уж тем более он не способен дать зрителю испытать подлинное эстетическое наслаждение, поднявшись до этой удивительной связанности явного и скрытого, изображения и его смысла.

Новоевропейская живопись создана культурой, которая функционирует, если использовать выражение ал-Джāбирī, в другом эпистемологическом поле. Прорыв очевидности здесь — это способность увидеть нематериальное в материальном; увидеть форму не как внешний облик, не как то, что может быть поставлено на место *zāхир* (явного), а значит, и осмыслить произведение искусства на основе других эпистемологических установок; увидеть «форму» как то, что не явлено взору, но что открыто ему более, чем вся явленная материальность; совершить восхождение к идеальному, осуществить трансценденцию платоновского типа.

Дальнейшее рассуждение о двух типах трансценденции уже выходит за рамки этой статьи. Поставленную здесь задачу я считаю выполненной: я показал, что классическая теория указания на смысл хорошо согласуется с тезисами, которые высказывают герои романа О. Памука, а эпистемологический анализ ал-Джāбирī

служит хорошим основанием для того, чтобы понять различие «смысла» и «формы» как отсылающих к существенно разным эпистемам и существенно разным типам трансценденции. Более глубокий разговор об этих типах трансценденции, об интуициях, которые их обосновывают, и о предполагаемых ими логиках требует другого формата; впрочем, меня извинит, надеюсь, перед читателем тот факт, что я попытался выполнить эти задачи в других своих опубликованных работах.

Источники – Primary Sources and Translations

Джахиз 1990 — *Ал-Джāхиз*. Ал-Байāн ва-т-табийн. В 4 частях. Байрūt: Дār ал-джйл, 1990 (*Al-Jāhiz*. Al-Bayān wa-l-tabuīn (Eloquence and demonstration). In 4 parts. Bayrūt: Dār al-jīl, 1990).

Ибн Йаиш 1938 — *Ибн Йа'йш*. Шарх ал-Муфаṣṣал. Каир: Идāрат ат-тибā'а ал-мунйриййа би-миṣр, 1938 (*Ibn Ya'īsh*. *Sharḥ al-Mufaṣṣal* (Commentary on the “Mufaṣṣal”). Cairo: Idārat al-ṭibā'a al-munīriyya bi-miṣr, 1938).

Сибавайхи 1988 — *Сибавайхи*. Китāб / Ред. 'Абд ас-Салām Муḥаммад Хārūн. Т. 1. 3-е изд. Ал-Кāхира: Мактабат ал-хāнджй, 1988 (*Sībawaihi*. Kitāb (The Book) / Ed. 'Abd al-Salām Muḥammad Hārūn. Vol. 1. 3rd ed. Al-Qāhira: Maktabat al-khanjī, 1988).

Тафтазани 1879 — *Ат-Тафтāзāни*, Са'д ад-Дйн. Таджрид ал-'аллāма ал-Баннāни 'алā Муḥтаṣар ас-Са'д ат-Тафтāзāни 'алā матн ат-Талхйис фй 'илм ал-ма'āни. Ч. 2. 2-е изд. Бўлақ, 1879 (*Al-Taftāzānī*. Tajrīd al-'allāma al-Bannānī 'alā Mukhtaṣar al-Sa'd al-Taftāzānī 'alā matn al-Talkhīṣ fī 'ilm al-ma'ānī (Commentary of al-Bannani on the “Mukhtasar” of Sa'd al-Taftazani). 2nd part. 2nd ed. Būlāq, 1879).

Халил б.г. — *Ал-Халйл*. Китāб ал-'айн. Ред. Махдй ал-Махзūмй, Ибрāхйм ас-Самаррā'й. В 8 тт. Б.м.: Дār ва мактабат ал-хилāl. б.г. (*Al-Khalīl*. Kitāb al-'ayn (The Book [beginning with letter] 'ayn) / Eds. Mahdī al-Makhzūmī, Ibrāhīm al-Samarrā'ī. In 8 vols. N.p.: Dār wa maktabat al-hilāl, n.y.).

Памук 2002 — *Памук О.* Меня зовут красный. Пер. В. Б. Феоновой. СПб.: Амфора, 2002 (*Pamuk O.* My Name Is Red. Translated into Russian by V.B. Feonova, 2002).

Памук 2015 — *Памук О.* Имя мне — Красный / пер. М. Шарова. СПб.: Азбука, 2015 (*Pamuk O.* My Name Is Red. Translated into Russian by M. Sharov, 2015).

Ссылки – References in Russian

Буркхардт 1999 — *Буркхардт Т.* Сакральное искусство Востока и Запада: Принципы и методы. М.: Алетейа, 1999.

Лосев 1974 — *Лосев А.Ф.* О специфике эстетического отношения античности к искусству // Эстетика и жизнь. Вып. 3. М.: Искусство, 1974. С. 376 – 421.

Масиньон 1978 — *Масиньон Л.* Методы художественного выражения у мусульманских народов / Арабская средневековая культура и литература (Сборник статей зарубежных ученых). М.: Наука (Главная редакция Восточной литературы), 1978. С. 46 – 59.

Панофски 1999 — *Панофски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб.: Аxiома, 1999.

Фролова 2011 — *Фролова Е.А.* Концепция эпистемологического разрыва у аль-Джабири // Ишрак: Ежегодник исламской философии. № 2. М.: Восточная литература, 2011. С. 238 – 253.

Фролова 2016 — *Фролова Е.А.* Дискурс арабской философии. М.: Языки славянской культуры: Садра, 2016.

Эко 2003 — *Эко У.* Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003.

Эко 2004 — *Эко У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Академический проект, 2004.

Ссылки на арабском языке – *References in Arabic*

Джабири 2009^a — *Ал-Джāбирī*. Бунйат ал-‘ақл ал-‘арабийй: дирāса таҳлīлиййа нақдиййа ли-нузум ал-ма‘рифа фī ас-сакафа ал-‘арабиййа. 9-е изд. Байрūt: Марказ дирāsāt ал-ваҳда ал-‘арабиййа, 2009.

Джабири 2009^b — *Ал-Джāбирī*. Таквīн ал-‘ақл ал-‘арабийй. 10-е изд. Байрūt: Марказ дирāsāt ал-ваҳда ал-‘арабиййа, 2009.

References

Al-Jābirī. *Bunyat al-‘aql al-‘arabī: dirāsa taḥlīliyya naqdiyya li-nuzum al-ma‘rifa fī al-ṭhaqāfa al-‘arabiyya* (The structure of Arab reason: a critical analytical study of the epistemes in the Arab culture). 9th ed. Bayrūt: Markaz dirāsāt al-waḥda al-‘arabiyya, 2009 (in Arabic).

Al-Jābirī. *Takwīn al-‘aql al-‘arabī* (The formation of Arab reason). 10th ed. Bayrūt: Markaz dirāsāt al-waḥda al-‘arabiyya, 2009 (in Arabic).

Burckhardt T. *Sacred Art in East and West. Its Principles and Methods*. London: Perennial Books, 1967 (Russian Translation 1999).

Diba 1989 — *Diba L. S.* *Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission // Muqarnas VI: An Annual on Islamic Art and Architecture*. Ed. O. Grabar. Leiden: E.J. Brill, 1989. P. 147 – 160.

Eco U. *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani, 1987 (Russian Translation 2003)

Eco U. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1962 (Russian Translation 2004).

Frolova E.A. *Conception of Epistemological Gap by al-Jābirī // Ishraq. Islamic philosophy yearbook. No 2*. Moscow: Vostochnaya literatura, 2011. P. 238 – 253.

Frolova E.A. *Discourse of Arabic Philosophy*. Moscow: Yazyki slavyanskoi kultury; Sadra, 2016 (in Russian).

Hanafi 2010 — *Hanafi H.* *From Orientalism to Occidentalism // Ishraq. Islamic philosophy yearbook. No 1*. Moscow: Yazyki slavyanskikh kultur, 2010. P. 15 – 22.

Losev A.F. *On Specifics of Aesthetic Relation to the Art in Antiquity // Estetika I zhizn. Vol. 3*. Moscow: Iskusstvo, 1974. P. 376 – 421.

Massignon L. *Les méthodes de réalisation artistique de peuples de l'islam / Massignon L. Opera minora. T. 3*. Beirut: Y. Moubarac, 1963. P. 9 – 28 (Russian Translation 1978).

Panofsky E. *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig; Berlin: B.G. Teubner, 1924 (Russian Translation 1999).

van Ess 1970 — *van Ess J.* *The Logical Structure of Islamic Theology // Logic in Classical Islamic Culture / ed. G.E. von Grunebaum*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1970.

Примечания

¹ Конечно, здесь уже речь о «форме» не как о внешнем облике вещи или «копии» внешнего мира; здесь скорее верно понимание «формы» как «органического целого», как «завершенного произведения, конечной точки производства и исходной точки потребления» [Эко 2004, 12]. И «форма», и «смысл» многосмысленны, и спорящие стороны («европейские» и «исламские» мастера О. Памука) употребляют эти слова в разном значении. Эту игру значений надо иметь в виду и с самого начала оставить попытки найти для них некий «общий знаменатель». Напротив, идея статьи заключается в том, что такой общий знаменатель на уровне содержания отсутствует, и придать смысл этому столкновению двух точек зрения можно, только поняв, как выстраиваются эти контрастирующие значения, то есть углубив анализ до базовых эпистемологических структур.

² Я цитирую здесь перевод В. Феоновой, поскольку в интересующем нас месте (я имею в виду слово «смысл») он точно соответствует оригиналу, в отличие от перевода М. Шарова, который передает последнее предложение так: «Я хочу быть не просто деревом, а *идеей* дерева» [Памук 2015, 72]. В оригинале фраза: *Ben bir ağacın kendisi değil, manası olmak istiyorum*. Турецкое *mana* соответствует арабскому *ma‘nan* «смысл».

³ Интересно сравнить это наблюдение писателя с академической оценкой историка искусства:

Новаторский стиль придворных художников Исфахана позднесафавидской эпохи, представлявший собой не всегда удачное, но тем не менее завораживающее (*intriguing*) соединение постренессансной европейской традиции, ее могольской интерпретации и традиционных персидских ценностей, преобладал и в XVIII в. [Diba 1989, 148].

⁴ Эти представления прослеживаются уже у Сибавайхи (ум. ок. 796), одного из двух основателей АЯТ (см.: [Сибавайхи 1988, 24]).

⁵ Перевод «жест» для *ишāра* весьма условен, поскольку под *ишāра* понималась и мимика.

⁶ Имеется в виду весьма сложная система счета на пальцах, развитая среди доисламских арабов.

⁷ Мы здесь встречаемся с еще одним примером положения о пятеричном указании на смысл.

⁸ Дж. ван Эсс пишет, что термины *дали́л*, *мадлу́л*, *далāла*, *истидлāл*, появившиеся еще в раннем каламе, имеют стоическое происхождение и являются «точным переводом» соответствующих греческих прототипов [van Ess 1970, 27–29]. Этот тезис, впрочем, остается у него, по его собственному признанию, не окончательно доказанным. Но даже если это и так, употребление этих терминов в арабомусульманской культуре уже не ограничивалось воспроизведением положений логики стоиков: включенные в другой контекст, они неизбежно меняли содержание. Вместе с тем такое заимствование, вероятно, облегчалось возможностью процессуального прочтения представлений стоиков, что хорошо продемонстрировал Ж. Делёз в своей «Логике смысла».

⁹ Добавим к этому еще два случая использования однокоренных глаголов *захара* (был или стал явным) и *батана* (был или стал скрытым) как оппозиции (6:151, 7:33).

¹⁰ «Век записи» (*'аср ат-тадвйн*), согласно ал-Джāбирī, — это IX в., когда основополагающие сочинения во всех исламских науках получили письменную фиксацию.

¹¹ Эта же мысль о параллельности, взаимозаменяемости пар *зāхир* – *бāтин* (явное – скрытое) и *лафз* – *ма'нан* (высказанность – смысл) ясно выражена в следующем рассуждении:

Столкнувшись с притязанием мистицизма (*'ирфāн*) на получение знания без всякого посредника, эпистемолог не может не задаться вопросом: как мистик (*'ариф*) может перейти от высказанности к смыслу, от явного к скрытому без всякого мостика, без чего-либо их соединяющего? Что позволяет вложить в некое выражение (*'ибāра*) определенный смысл? Благодаря чему одно и то же выражение может вмещать разные смыслы? [Джабири 2009^a, 291]

¹² Использую выражение, фигурирующее в названии статьи Сāдиқа ал-'Азма, написанной в ответ на «Ориентализм» Э. Саида (см.: [Фролова 2016, 197]).

¹³ Об этой концепции и вызванной ею бурной дискуссии в арабском мире см.: [Фролова 2011]. Ярым противником ал-Джāбирī выступил ливанский философ Джūrдж Тāрāбīшī, опубликовавший свой четырехтомник «Критика “Критики арабского разума”» (*Нақд Нақд ал-'ақл ал-'арабийй*).

¹⁴ Он говорит о средневековых западных теориях искусства, что они «всегда стремятся стать теориями формотворческой композиции» [Эко 2003, 58]. О значении аристотелевского понятия формы для развития эстетических представлений см. также [Эко 2003, 37 – 40].

¹⁵ Это хорошо заметно в том, как ал-Джāбирī вводит понятие разъяснительной и мистической эпистем (см. цитаты выше): именно схватывание этой связанности составляет проблему и там и тут, и именно в трактовке такой связанности расходятся исламские науки. Можно сказать, что продумывание этой связанности составляет предмет дискуссий и движущий мотив развития мысли.

¹⁶ Подчеркну, что речь об указании на смысл-*ма'нан* в том понимании терминов «смысл» и «указание», которое характерно для АЯТ и исламской мысли за ее пределами, где «смысл» строго терминологизирован.