М. Шукуров
Искусство средневекового Крыма

М. Шукуров

Искусство средневекового Крыма



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

القول الصحيح في حساب الجمل والمغرب



М. Шукуров

Искусство средневекового Ирана

(Формирование принципов изобразительности)

Москва «НАУКА»
Главная редакция восточной литературы
1989

ББК 85+87.8
Ш 95

Ответственный редактор
И. В. СТЕБЛЕВА

Рецензенты
В. И. БРАГИНСКИЙ, А. Х. ВАФА

Утверждено к печати
Институтом востоковедения Академии наук СССР

Ш. Шукуров
Ш 95 Искусство средневекового Ирана (Формирование принципов изобразительности). М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989.— 248 с.: ил.

ISBN 5-02-016708-8

Книга посвящена исследованию принципов формирования изобразительного искусства Ирана на широком фоне иных проявлений художественной культуры: литературы, ремесла, философии. Прослеживается логика движения искусства, его трансформации на пути перехода от графических форм художественного выражения до сугубо изобразительных. Выделяются эстетические категории искусства и культуры в целом. Заключает работу серия практических разработок в области мусульманской иконографии, сделанная на основе теоретических выводов в основном тексте исследования.

Ш $\frac{4902010000\text{-}037}{013(02)\text{-}89}$ **120-88**

ББК 85+87.8

ISBN 5-02-016708-8

© Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1989



Предлагаемая читателю книга посвящена искусству средневекового Ирана. Однако названная нами тема представляет собой чрезвычайно широкое и многообразное поле исследования. Об искусстве средневекового Ирана написано и издано множество книг. Но каждая из них имеет свой собственный исследовательский ракурс, свою точку отсчета и в соответствии с этим особый выбор аргументов и методологических предпосылок систематизации материала. По этой причине автором должны быть сделаны необходимые пояснения, касающиеся как собственно предмета исследования, так и поставленных в книге задач.

Задаваясь проблемой, вынесенной в заглавие книги,— «Искусство средневекового Ирана», автор намерен обсудить принципы становления искусства Ирана в контексте проблем, сформулированных культурой ислама. Исследование не предполагает последовательное изложение истории иранского искусства в мусульманское время. Цель книги иная: попытаться понять значение изобразительных форм и пути постижения этого значения средневековым сознанием. Разумеется, мы не могли не следовать принципам исторического развития искусства в рассматриваемый в книге период — с IX по XIV в. Другой подход к проблемам истории искусства было бы трудно себе представить.

Но вместе с тем сам материал в его историческом движении от робких начертаний арабской графики до классических образцов миниатюрной живописи исследуется под определенным углом зрения.

Изучение значения изобразительных форм в их историческом развитии обязывает исследователя обратиться к совокупности проблем художественной жизни, именуемой в современной науке эстетикой. Однако сказанного, очевидно, недостаточно для полного уяснения задач, поставленных перед книгой. Прежде всего встает вопрос о том, что понимать под средневековой эстетикой и какие сферы человеческой деятельности она охватывала.

Для современного человека представления о красоте чаще всего ограничиваются пределами наружности людей и форм предметов. Критерием оценки часто служит зеркало: в его отражении постигается эстетическая ценность глядящегося в него человека. В зеркало, естественно, смотрелись и в древности. Но средневековые представления о красоте и совершенстве не были объективированы в замкнутых в себе вещах или личностях. Отражение в зеркале для средневекового человека еще не являлось свидетельством его истинной Красоты и Совершенства. Напротив, истинная Красота и Совершенство тщательно скрывались за непроницаемой вуалью. Красота человека или вещи являлась следствием взаимоотношений объекта созерцания как с миром явлений, так и с миром архетипов. Представления о прекрасном и разнообразных формах проявления красоты были неотделимы от гносеологических основ миропонимания средневекового человека. Сфера эстетического охватывала три взаимосвязанные области художественной и духовной деятельности человека: окружающее его бытие (*вуджуд*), правильно устроенное мироздание (*'алам*) и его нравственную, этическую позицию (*ихсан*) (ср. в этой связи [Аверинцев, 1977б, с. 33]). С этой точки зрения предметом средневековой эстетики становятся любые вопросы средневекового сознания, сколь неожиданными и отвлеченными они ни казались. Например, известный философ и теолог XIII в. Азизаддин Насафи весьма подробно рассказывает о том, что понимали мусульмане под словами «знак», «мироздание», «образ». И хотя в сочинениях Насафи почти ничего не говорится об искусстве, его сообщения, дополненные сведениями из других сочинений иранских авторов (Фирдоуси, Санаи, Аттара, Шабистари, Руми, Хафиза, Джами) и данными изобразительного искусства, дают нам достаточно полную и законченную картину осмысления художественного образа. Итак, в задачи книги входило рассмотрение ряда эстетических категорий, которые могли помочь постижению гносеоло-

гических перспектив художественного образа и в целом творчества художников.

Постановка такой задачи, естественно, требует обращения не только к универсальным категориям средневекового сознания и эстетики. Культура ислама выработала свои собственные правила отношения к сфере эстетического. Важнейшей проблемой средневекового мусульманского мышления, отразившейся и в искусстве, был вопрос о взаимоотношениях священного и мирского. В отличие от христианского и буддийского искусства искусство ислама было принципиально некультовым. Только две формы художественного выражения — мечеть и каллиграфия — в полной мере отражали сакральные основы культуры. Но означает ли это, что все иные области художественного творчества были «деэстетизированы», отстранены от решения насущных для средневековой эстетики проблем осмысления бытия, космоса и высокой морали? Этого, естественно, произойти не могло. Окончательному разделению искусства на сакральное и мирское препятствовали особенности религиозного и социального сознания мусульман.

В исламе не существовало официального противопоставления духовного и светского, все было подчинено идее о преобладании духовного начала в жизни общества. В отличие от христианства в догматическом исламе не существовало церкви, не было и института священников. Посредствующая функция церкви и священников была чужда мусульманам, поскольку каждый верующий был приобщен к истокам традиции, а авторитет улемов и имамов основывался на лучшем знании тонкостей религиозного закона. Местом преклонения и отправления богослужения могла быть любая точка «обжитого» мусульманами пространства, огороженная пределами молитвенного коврика, являющегося символическим аналогом предельно сгущенного сакрального пространства мечетей. Освоенное мусульманами пространство тем самым наряду с земными границами ясно очерчивается границами небесными, а сам процесс духовной эволюции мира ислама происходит не по горизонтальной исторической оси, а по вертикальной оси, в восхождении. Прошлое поэтому представляется мусульманам лежащим не за их плечами, но «под их ногами» [Corbin, 1964, с. 18]. Само бытие мыслится в исламе как череда связанных между собой пространств (макам), завершающихся метафизическим понятием «за-пространственного бытия» (*ла макан*). Объектом эстетического преобразования, таким образом, становилось окружающее человека пространство, но в той мере, в которой оно осмысляется как неотъемлемая часть устроенного космоса (*'алам)*; пространство книги, поскольку именно книга символически от-

ражала в себе структуру мироздания; пространство человека как цели и совокупности всего бытия. Для такого сознания значимым оказывается рассмотрение явления не только и не столько в его безучастной «данности» и автономности формы и смысла, сколько в предполагаемой духовной перспективе, в степени приобщения этого явления к основам самой традиции. Так, например, аббасидский халиф в силу своих всеобъемлющих сакрально-мирских функций носил светский титул «султан». Султаном, но более низкого уровня, был и сельджукидский правитель [Пиотровский, 1984, с. 178]. Мирской титул находил свое оправдание и свою реальную власть в предстоянии сакрально-мирской власти.

Эстетическое осознание художественных форм не отступало от риторических постулатов ислама, любой знак воспринимался в соответствии с его причастностью к традиции, знак находил свое обоснование только как эксплицированное понятие.

Примером тому может служить мусульманская миниатюра. Изображения людей своим некультовым характером формально весьма далеки от сакральных основоположений мусульманской культуры. Но, как будет показано в книге, миниатюра и в целом изобразительное искусство отражает важнейшую для теоретической мысли ислама проблему о невозможности антропоморфизации Аллаха и статусе Человека в мире форм и идей. Связь изображений людей с сакральными формами арабских начертаний, о которой далее говорится в этой книге, позволяет рассматривать принципы формирования изобразительного облика Человека в соотнесении с доминирующей в исламе проблемой взаимоотношения священного и мирского начал. Рассуждения о светском характере мусульманского изобразительного искусства можно сравнить с аналогичными замечаниями о светском содержании газели. Действительно, на уровне знакомства с поверхностным содержанием газели читатель вправе прочитывать ее в контексте бытовых представлений о взаимоотношениях влюбленного героя и его возлюбленной. Однако в самой же культуре ислама существуют многочисленные комментарии к газелям, где вскрывается второй, глубинный план содержания, отсылающий читателя к ассоциациям символического свойства, когда каждый персонаж и атрибут поэтического высказывания получает свое место в иерархии мироздания.

Сходными идеографическими функциями были наделены и различные компоненты живописных изображений: их композиция, логика цветопостроения, значение некоторых персонажей. Изображения оставались иллюстрациями светского характера, но вместе с двухплановостью иллюстрируемых сюжетов они становились носителями дополнительного смысла — символического

или метафорического. В сфере эстетики словесного и изобразительного творчества связь между духовным и светским началами, не будучи регламентирована самой традицией, может быть активизирована в результате специальных знаний и усилий, направленных на вскрытие внутренних закономерностей художественного творчества. Убедительным примером этому служит творческий метод ремесленников и художников, соответствующий изначальной и идеальной парадигме Творения. Всем этим проблемам посвящаются значительная часть книги и все экскурсы в область мусульманской иконографии. Цель экскурсов виделась автором и в том, чтобы на материале различных видов художественного творчества (изобразительное искусство, поэзия, архитектура) еще раз и более подробно обратиться к основным теоретическим выводам книги о существе искусства ислама, о том, что придавало этому искусству его неповторимый облик. Рассмотрение природы художественного явления, углубление в его потаенный и неявный смысл является одной из основных задач книги.

Выявление специфики художественного сознания ислама не должно затенить и проблемы общих, типологических основ сложения средневековой культуры в целом. Целый ряд особенностей формирования и последующей жизнедеятельности культуры ислама может быть с успехом обнаружен и на материале иных средневековых культур. Скажем, хорошо известно, что возникновение нового искусства в истории мировой культуры не всегда основывается на полном отрицании предшествующих форм, напротив, старое, прошедшее, будучи переосмыслено новым искусством, органично вплетается в его художественную ткань. Искусство ислама, в свою очередь, не могло возникнуть без существенных предпосылок предшествующих ему традиций эллинистического, христианского и сасанидского искусства. Суть проблемы состоит только в том, чтобы обнаружить и явственно обозначить принципы группировки старого и нового, уяснить себе закономерности во взаимоотношениях между традиционными и постулируемыми формами художественного выражения. Типологические соответствия не всегда оговариваются в книге, ибо для автора более существенным представлялось выяснение не общего, но особенного в формировании искусства ислама на иранской почве, в центре внимания исследования оказывался не сам факт появления того или иного понятия или изображения, но специфические условия, способствующие возникновению этого явления. Безусловно, внимательный читатель столкнется в книге с тем, что он вправе будет соотнести с аналогичными примерами из других культур средневекового мира Востока и Запада. Такие сравнения могут принести только поль-

зу и расширить круг знаний об искусстве средневекового мира, но вместе с тем нельзя забывать и о том, какие специфические процессы предопределили появление тех или иных явлений искусства, в какие отношения они вступали между собой.

Важно помнить при этом, что существенным для понимания внутренних закономерностей художественного сознания оказывается постановка проблемы и соответственно пути и методы ее решения. Постижение смысла художественно выделанной «вещи» обращается в акт творческий, способствующий уяснению методов творческого мышления ее создателей, читателей и созерцателей. Средневековый человек не стремился постичь истину сразу и из первых рук, цель его была иной — найти, прочитать, увидеть дорогу, пройдя по которой он мог бы наконец обрести искомые им ценности. Путь от незнания к знанию, путь указаний и наставлений постоянно находился в поле зрения средневекового человека. К примеру, между шариатом и хакикатом лежал тарикат, Путь. Императивные формы высказывания — знай, выслушай, скажи — не сходят с уст Авторитета и авторитетов средневековой культуры. Существенным и симптоматичным в связи со сказанным является следующее: основным объектом научного знания также являются поиски путей для достижения поставленной задачи. «Следовательно, весь круг методологических вопросов, все, что связано с п у т е м от вопроса к ответу (но не с самим ответом), принадлежит науке»,— отмечает Ю. М. Лотман [Лотман, 1972, с. 4]. Тем самым, раскрывая ход мышления и пути реализации целей далекого от нас сознания, мы одновременно подходим и к решению важнейшего вопроса научного знания.

Вместе с тем читателю необходимо помнить и о том, что книга посвящена искусству Ирана. Логичным может показаться вопрос: означает ли все сказанное выше, что культура иранцев при исламизации потеряла свое лицо, утратив исконные духовные ценности? Разумеется, нет. И пример Фирдоуси свидетельствует о прямо противоположном. Былые основы иранской культуры (например, традиционные праздники) продолжали существовать, их не было нужды духовно реанимировать, живы были мифологические и фольклорные образы, живой оставалась и жанровая традиция героического сказа. Но все эти ценности, своеобразные следы древнего иранского величия, оказались вовлеченными в принципиально новый контекст арабомусульманской культуры, вступили в необычные для них прежде семантические отношения.

И все же вопросы соотношения традиционного и нового, иранского и мусульманского являются одной из основных проблем современной иранистики. Некоторые изобразительные фор-

мы иранского происхождения легко усваивались культурой ислама в силу универсальности их значения. Таковы были, к примеру, блюда с тронными сценами или изображения поединков героев с дикими животными. Но культура сасанидского Ирана не могла не оставить нечто более значительное и весомое в глазах новой культуры. Усилиями ряда исследователей (в частности, Е. Э. Бертельса, А. Корбена) обнаружены реальные связи исламизированных иранцев со своим прошлым. В свою очередь, в настоящей книге предпринимается попытка нового понимания взаимоотношений двух традиций — иранской и мусульманской. На наш взгляд, контакты исламизированных иранцев с культурой прошлого носили не случайный, эпизодический характер обращения к отдельным сюжетам, ритуалам, изобразительным мотивам, но долгое время отражали в литературе и изобразительном искусстве систему древнеиранских представлений, связанных с ритуалом *джашн-и сада*.

Исламизация, затронув многие сферы духовной жизни и быта иранцев, естественно, отразилась и в их искусстве и ремесле. Так же как и словесное творчество, изобразительное искусство Ирана располагало давними и прочными традициями, которые не могли исчезнуть бесследно вопреки любым попыткам его уничтожить. Больше того, многочисленные памятники домусульманского искусства позволяют судить о высоком уровне и утонченности визуального стиля мышления иранцев. Могли ли противопоставить арабы-мусульмане что-либо существенное столь мощному, многовековому пласту изобразительного искусства? Попытке ответить на этот вопрос посвящены две первые главы книги. Задачей исследования в этом разделе работы было не описание и общая характеристика корпуса хорошо известных памятников ремесленного производства и искусства, но систематизация и выделение тех особых черт, которые позволяли им органично влиться в систему мусульманского искусства и соответствовать ее эстетическим представлениям. Иначе говоря, нас интересовал особый трансформативный механизм, используемый ремесленниками и художниками в процессе создания ранних памятников собственно мусульманского искусства Ирана. Именно в этой связи в работе рассказывается о хорошо известной в научной литературе роли арабской графики в культуре мусульманских народов. Слово и его начертания стали той моделирующей системой, которая была противопоставлена мусульманами соответствующим нормам прежней духовной и художественной культуры.

Естественно, новые ценности и принципы художественного мышления утвердились на территории Ирана не сразу. Проникновение мусульманского сознания в художественную среду

иранцев было сложным и долгим процессом. Рассматриваемые в книге принципы формирования изобразительности и последующее изменение ориентации художественного мышления ограничиваются хронологическими рамками с IX по XIV в. Именно в этот период складываются предпосылки перехода от художественного мышления, в основе которого лежала арабская графика, к осознанию эстетически развитого мира изобразительных форм. Переход от графики к изображению был важнейшим объектом исследования в настоящей работе. Несколько забегая вперед, отметим, что развитие арабской графики от строгих форм куфического письма до переплетения буквенных начертаний с антропоморфными изображениями и последующим отделением изображения человека представляет собой один из важнейших диалектических этапов исторического развития не только иранского, но и всего мусульманского искусства. С течением времени графика вовлекала в сферу своего влияния все более сложные изобразительные формы, занимавшие все более высокое место в иерархии бытия. Этот исторический процесс, этапы которого рассматриваются в трудах ряда исследователей (например, А. Громана, Р. Эттингхаузена), характеризуется в книге в его связи с мусульманскими представлениями о миропорядке в космогоническом и космологическом измерениях.

Таким образом, основной задачей книги является восстановление внутренних закономерностей сложения иранского искусства и соответственно постижение этих законов в их неразрывности со всей культурой. Сказанное намечает и еще одну проблему, обсуждению которой посвящена значительная часть исследования. Рассматривая на страницах работы проблемы эстетики средневекового искусства, мы по необходимости обратились к представителям данной культуры, к ее носителям: поэтам, философам, историкам, теологам, ибо, описывая и интерпретируя художественное сознание прошлого, мы не вправе обойти их собственные соображения о своем времени и своей культуре, а тем более нельзя их модернизировать. Принцип историчности исследовательского подхода не позволяет «*интерпретировать старое мировоззрение* в духе нового, вследствие чего оно становится каким-то межеумочным мировоззрением, где форма обманывает относительно содержания, а содержание — относительно формы» [Маркс, т. 1, с. 314].

Внимание в работе к традиционным представлениям мусульман о миропорядке и сопоставление с ними методов художественного творчества позволило прийти к целому ряду выводов, значение которых не может быть ограничено только эпохой средневековья. Во-первых, следует сказать о том, что происхо-

дящие в современном мусульманском мире процессы так или иначе связаны с историческим прошлым. Всякое обновление, каким бы неожиданным оно ни казалось, основывается на прошедшем, на том, что составляет не всегда заметное ядро нового мышления. Ведь культурно-исторические ценности различных народов возникают не вдруг и не без существенных объективных предпосылок. Знание внутреннего механизма функционирования старой культуры может оказаться полезным для обоснования новых, более прогрессивных форм идеологии и общественных отношений. Во-вторых, при обращении к прошлому сознанию непременно должен учитываться и гуманитарный аспект предпринимаемого исследователем шага. Д. С. Лихачевым эта мысль сформулирована со всей возможной ясностью: «В расширении нашего кругозора, и в частности эстетического,— великая задача историков культуры различных специальностей. Чем интеллигентнее человек, тем больше он способен понять, усвоить, тем шире его кругозор и способность понимать и принимать культурные ценности — прошлого и настоящего. Чем менее широк культурный кругозор человека, тем более он нетерпим ко всему новому и „слишком старому", тем более он во власти своих привычных представлений, тем более он косен, узок и подозрителен. Одно из важнейших свидетельств прогресса культуры — развитие понимания культурных ценностей прошлого и культур других национальностей, умение их беречь, накоплять, воспринимать их эстетическую ценность. Вся история развития человеческой культуры есть история не только созидания новых, но и обнаружения старых культурных ценностей. И это развитие понимания других культур в известной мере сливается с историей гуманизма. Это развитие терпимости в хорошем смысле этого слова, миролюбия, уважения к человеку, к другим народам» [Лихачев, 1979, с. 353].

Таким образом, книга в целом посвящена принципам мусульманского иранского искусства[1], охватившего обширную территорию от Багдада до Бухары, и более конкретным разработ-

[1] Понятие «иранское искусство» в настоящей книге соответствует географическим, этническим, языковым и общекультурным нормам, согласно которым употребляется, например, понятие «персидско-таджикская литература». Средневековое искусство и культуру таджиков Бухары и персов Шираза единит не только общий для них этнический субстрат, но и языковое и культурное наследие двух народов. В книге рассматривается период, когда культурные ценности иранцев от Мавераннахра до Фарса носили диффузный характер, они свободно перетекали из одной провинции в другую, из города в город, а носители этих ценностей, родившись в Бухаре, могли закончить свою жизнь где-нибудь на западе современного Ирана. Соответственно под словом Иран в книге обозначен весь ареал активного расселения и творчества иранцев — предков современных таджиков и персов.

кам в области иконографии этого искусства. Однако при всем своеобразии формирования и развития иранского средневекового искусства было бы неверным выделять его как нечто изолированное. Напротив, приведенные в работе многочисленные обращения к арабскому материалу свидетельствуют о существовавшей в средние века целостной мусульманской культуре и едином творческом методе художников, поэтов, архитекторов и философов.

В своей работе автор не мог обойтись без помощи и советов коллег. Всем им, а в особенности Н. И. Пригариной, С. С. Аверинцеву, Фарруху Ф. Арабову, В. И. Брагинскому, А. Х. Вафе, Айдеру И. Куркчи и Рустаму М. Шукурову автор приносит свою искреннюю и глубокую признательность.

Глава I

ОТ ГРАФИЧЕСКОГО ЗНАКА К ИЗОБРАЖЕНИЮ



Утверждение ислама в завоеванных землях осуществлялось не только одним мечом, в арсенале завоевателей не менее важное, а быть может, и более почетное место отводилось каламу (перу). *Сайф* и *калам* (меч и перо) традиционно относили к атрибутам пророка Мухаммада, со временем они превратились в важнейшие культурно-исторические символы на всем пространственно-временном протяжении мусульманской культуры. Однако если меч оставался знаком военного превосходства и политической незыблемости ислама, то калам неизменно отождествлялся с чувством религиозного благочестия. Калам и книга олицетворяли собой важную сторону духовного сознания мусульман, ту его сторону, которую принято ассоциировать с понятием «книжное сознание». Только один пример поможет оценить всю глубину почтения мусульман перед магией пера и всемогуществом письменного слова. Многие мусульманские эмиры и султаны кроме меча прекрасно владели и пером. Свое воинское искусство они дополняли искусством прямо противоположного плана — каллиграфией. В истории мусульманских на-

родов известны многочисленные случаи, когда суверены, тщательно и не один раз в году переписывая Коран, отсылали рукописи в Мекку.

Традиционный и ярко выраженный пиетет мусульман перед Кораном, его словом, книгой вообще и графическими начертаниями не мог не отразиться и в памятниках изобразительного искусства и архитектуры. Вполне естественно, что в самом начале сложения культуры воспроизводимые слова носили исключительно прокламативный характер. Однако, насаждая свой язык в завоеванных землях, арабы решали кроме политических и идеологических вопросов в равной степени и проблемы художественные. Нельзя забывать, например, о том, что в покоренном Иране арабы столкнулись с необычно устойчивой изобразительной традицией, обойти которую порою не представлялось возможным. Но арабская письменность не только несла с собой очевидное изменение внешнего облика культуры, и изобразительных памятников в частности, но и таила в себе новые акценты внутреннего, семантического характера, которые неминуемо должны были отразиться на предметах художественного производства. Логично поэтому думать, что потенциально скрытые внутри культуры ценности и возможности реализации этих ценностей обнаруживают себя более отчетливо перед лицом другой культуры, в результате столкновения с инородным сознанием.

Вместе с тем взаимодействие двух культур в период средневековья выдвигает перед исследователями и целый ряд проблем теоретического характера. Важным для понимания факта столкновения двух различных по своему духовному облику культур в средние века является осознание того, что на ранней стадии их взаимодействия решающим оказывается особый тип воздействия одной культуры на другую, а именно трансплантация культурных ценностей. Отмеченное Д. С. Лихачевым явление трансплантации в процессе воздействия христианской культуры Византии на культуру языческой Руси охарактеризовано ученым как «явление, типичное для средневековья» [Лихачев, 1973, с. 15—23], что, в свою очередь, находит подтверждение в теоретических разработках на материале средневековых литератур Востока [Брагинский, 1986, с. 72]. Соответственно нельзя сомневаться в том, что домусульманское искусство Ирана и Мавераннахра, будучи вовлечено в орбиту мусульманской культуры, оказалось интегрировано в систему новых духовных ценностей, в контекст иных идеологических отношений. Процесс адаптации новых духовных ценностей в культуре со столь мощной и многовековой традицией не был скоротечным и безболезненным, но тем не менее он оказался неминуем и привел к появлению иранского мусульманского искусства. Мусульмане

предложили иранцам свою шкалу ценностей, основополагающим для которой являлось Слово в его вербальной и графической форме. Слово изреченное и Слово начертанное явились духовным и материальным континуумом, четко разделившим мусульманское и немусульманское, религиозное и языческое, эстетически оформленные и эстетически несовершенные формы художественного выражения. О некоторых аспектах проблемы утверждения мусульманского сознания в иранском искусстве в его доминирующих графических формах и пойдет речь ниже.

И последнее. В этой главе будет рассказано о времени, когда окончательно сформировался и выкристаллизовался «реальный» облик собственно мусульманской культуры на иранской почве, о времени правления династий Саманидов и Газневидов. О той значительной для будущего иранского сознания эпохе, когда были созданы литературный язык и новая иранская поэзия, когда в Бухаре происходили оживленные теологические диспуты, а на базарах существовали богатейшие книжные ряды, где Абу Али ибн Сина (Авиценна) и купил знаменитый комментарий Фараби к Аристотелю. Надо думать, что все эти книги писались и продавались не только для Ибн Сины. Это было время, обычным для которого стало преклонение перед книгой, ее словами — судить об этом позволяют нам сведения о богатейшей библиотеке при дворе Саманидов, к сожалению погибшей при пожаре. Все сказанное означает и то, что арабская графика завоевала к этому времени настолько прочные позиции в интеллектуальной и бытовой жизни общества, что мы можем судить о некоторых ее функциях, лежащих не на поверхности этого уникального в истории мировой культуры явления.

Графический стиль художественного мышления

Наиболее яркой чертой исламизированной культуры Ирана было утверждение арабского языка не только в качестве сакрального, посредством которого отправлялись ежедневные молитвы и читался Коран, но в известной степени и литературного. Так, например, билингвизм иранской литературы IX—X вв. является предметом пристального рассмотрения современными историками литературы. Это неудивительно, поскольку именно в литературной практике прежде всего отразилась сложившаяся языковая ситуация. Ирано-арабское двуязычие стало для новой культуры явлением обычным, что, несомненно, должно было отразиться непосредственно на способах функционирования самой

культуры (о проблеме билингвизма в это время см., например, [Мардонов, 1986; Lazard, 1975]).

Обращаясь к памятникам художественного творчества Ирана IX—XI вв., нельзя не отдавать себе отчет в том, что это была культура своеобразная, отличающаяся как от культуры сасанидского Ирана, так и от собственно арабской культуры. Сложение нового типа культуры, в основе которой лежало двуязычие, предполагало сложение и нового типа художественного мышления исламизированных иранцев. Показательным примером в этом отношении может служить поэма Фирдоуси «Шахнаме». В тексте поэмы сочетаются мифологические и религиозные представления исконно иранские и мусульманские. Интересно, однако, соотношение использованных в поэме двух традиций — домусульманской и мусульманской. В основе художественной структуры текста «Шах-наме» лежит иранский вариант основного мифа индоевропейской мифологической традиции о борьбе царя с мировым Змеем. Построение героических сюжетов текста независимо от их мифологической или квазиисторической окраски подчиняется правилам отправления центрального для иранской традиции царского ритуала *джашн-и садá*. В то же самое время в тексте поэмы могут быть зафиксированы представления и встречаются сюжеты, характер которых и контекст, в котором они используются, позволяют отнести их уже к собственно мусульманской религиозной традиции. Но такие сюжеты и даже подчеркнутое отражение единобожия занимают по отношению к структуре текста явно второстепенное место, никак не участвуя в его художественной организации. Актуализация мусульманских религиозных представлений может быть осмыслена в тексте «Шах-наме» только на уровне его интерпретации, т. е. истолкования семантически сложившейся структуры текста. Сама же структура текста и ее изначальная смысловая направленность определяются жанровой спецификой эпического произведения, в основе которого лежит мифологическая и ритуальная практика иранских народов.

Художественное мышление исламизированных иранцев функционировало на границе двух разных традиций, отражая разные уровни иранской и арабской культуры. Вновь обретенные ценности, новые художественные идеалы формировались на стыке двух культур, одна из которых (иранская) лежала в основе культурной общности, другая же (арабская) определяла прокламативно-идеологическую направленность. Так, например, историками литературы отмечается типичное для этого времени явление, когда иранцы, писавшие на арабском языке, непременно указывают на свое иранское происхождение. Основным для иранских поэтов оставалось их происхождение, араб-

ский же язык был только средством приобщения к новой культуре [1].

Вместе с особенностями литературной ситуации своеобразным материальным преломлением ирано-арабского двуязычия и соответственно отражением сложившегося типа культуры являются предметы художественного ремесла (керамика, металл). С восточноиранской керамики (IX—XI вв.), к примеру, начинается активная практика нанесения надписей на предметы прикладного искусства Ирана. Однако если позднее, с XIII в., такие надписи были цитатами из литературных произведений иранских авторов, то на образцах восточноиранской керамики приводятся только арабские надписи. При рассмотрении восточноиранской керамики в свете сложившейся ситуации несомненный интерес представляют те образцы керамики, где арабские надписи сочетаются с явно иранскими антропоморфными и зооморфными фигурами. Такое сочетание арабских надписей (или стилизованного изображения арабской графики) с изображениями людей и животных на одном блюде представляется симптоматичным с точки зрения сложения ирано-арабского типа культуры, во-первых, и отношения мусульман к традициям изображения, во-вторых (ил. 3а).

Обращаясь к изделиям ремесленного производства в раннее мусульманское время (IX—XI вв.), мы намерены обсудить вопрос первостепенной важности: существовали ли специфические черты, кроме собственно репрезентации арабских надписей, которые бы позволили усмотреть в них закономерности складывающегося в это время творческого метода мусульманской художественной культуры? О том, что керамическое производство этого времени в Мавераннахре и Хорасане несло отчетливую идеологическую окраску, а сами образцы ремесленного производства изготовлялись не только по заказу, но отражали в целом запросы рынка, известно достаточно хорошо (см. [Большаков, 1963, с. 73; Большаков, 1969, с. 46; Grabar, 1973, с. 353, 355]). Факт массового производства керамических изделий с арабскими надписями в восточноиранских городах (Нишапур, Мерв, Афрасиаб, Чач) остается свидетельством религиозного и социального плана, никак не характеризуя специфику художественного сознания изготовителей и потребителей этой продукции. Для выяснения именно этих закономерностей художественного процесса было бы интересно рассмотреть ряд других сущест-

[1] Ср. в этой связи:

Я — тот, кого тайно и явно [все] знают
Как ʿаджами, охваченного арабизацией,
Я хорошо знаю, издавая мой бранный клич:
Происхождение мое очевидно, и древо <мое> крепко.
[Бертельс Е. Э., 1960, с. 103—104]

венных черт, свойственных ранним образцам ремесленного производства, и в частности керамического корпуса изделий.

В предпринятой недавно О. Грабаром подробной характеристике восточноиранской керамики как основного объекта ремесленного производства выделяются две важные черты керамического корпуса изделий — наличие арабских надписей и доисламских изобразительных мотивов, включая сюда и целые композиционные схемы с участием антропоморфных персонажей. Нередко, как указывалось выше, изобразительные мотивы (растительные, зооморфные и антропоморфные) и арабские надписи соседствовали и на одном блюде.

Это обстоятельство имеет большое значение в осмыслении семантических основ взаимоотношения арабской и иранской культур. О. Грабар, например, в результате своего обзора приходит к предположению о том, что «во всем иранском мире происходил сознательный процесс отбора форм и значений из старого мира с целью удовлетворения запросов мира нового» [Grabar, 1975, с. 362]. Вывод исследователя можно дополнить целым рядом соображений о существе отношений между графикой и изображением в раннемусульманском искусстве Ирана. Предваряя последующее изложение, отметим, что, так же как и О. Грабар, мы считаем процесс возникновения новых форм художественного мышления, и в частности сочетание иранских изображений и арабской графики, а также и более широкое распространение только надписей на керамических и иных изделиях, результатом сознательного и преднамеренного действия на пути сложения нового искусства и освоения инокультурных традиций.

Целью последующего изложения явится попытка семантической реконструкции принципов функционирования изделий художественного ремесла в мусульманской среде. Отмеченное сочетание иранских форм и арабских надписей достаточно хорошо известно и не требует формального описания, но может представить интерес с точки зрения описания семантического аспекта взаимоотношений между графикой и изображением. Кроме ярко выраженной дихотомии двух знаковых явлений, очевидно различающихся по своей идеологической ориентации (арабская надпись — доисламские изображения), вызывает интерес и семантический аспект иерархической структуры этих знаков как самостоятельной художественной системы. Вскрытие семантической основы отношения *графика — изображение* представляется весьма существенной проблемой как в вопросе формирования раннемусульманских памятников, так и в перспективе дальнейшего развертывания аргументации исследования внутренних закономерностей развития средневекового искусства Ирана.

Предлагаемая ниже аргументация не ставит своей целью охватить все возможные аспекты взаимоотношений между графикой и изображением. В поле нашего зрения окажутся проблемы, представляющиеся наиболее актуальными в свете взаимодействия двух систем, моделирующих сознание исламизированных иранцев,— арабского и персидского языков. По этой причине сам ход последующих рассуждений предполагает не столько расширение аргументации и круга привлекаемых памятников художественной культуры, сколько углубление в заданные пределы исследования. Скажем, проблема взаимодействия арабской графики с иными изображениями не может быть исчерпана на уровне их формально-логических отношений, напротив, углубление подхода позволит выявить целый ряд вопросов, существенных для уяснения религиозно-философской и эстетической стороны данной проблемы.

Вместе с тем в ходе дальнейшего изложения преследуется и еще одна цель. Рассуждения о специфике адаптации изделий ремесленного производства к нормам нового мышления призваны выделить те особенности художественного сознания, которые позднее, в памятниках «высокого искусства», обретут свое полновесное и более рафинированное выражение. Памятники ремесла из Восточного Ирана явились для всего последующего мусульманского искусства не только его важнейшим историческим этапом, но и значительным событием в становлении художественных норм нового искусства, его смысловых и формальных представлений о «должном», то есть о том, каким это искусство должно быть явлено в глазах истинного мусульманина.

Специфика и оригинальность ранних образцов керамики состоит не в том, что на некоторых из них сохранились домусульманские по стилю изображения фигур животных и людей, и не в том, что на блюдах встречаются арабские надписи. Гораздо более важной для понимания своеобразия сложения ирано-арабского единства представляется проблема соответствия иранских изобразительных форм и арабской графики на керамике сложившейся языковой и общекультурной ситуации в Иране. Иранские изобразительные формы и образцы арабской графики на восточноиранской керамике можно рассматривать с семантической точки зрения как знаки, функция которых не ограничивается указанием на возникшую в Иране культурную ситуацию. Роль и значение письма в истории мировой культуры и специфическое отношение к нему у мусульман позволяют более отчетливо представить себе функции надписей и на ранних образцах ремесла. Несколько предварительных замечаний о семантике арабской письменности и ее значении в культуре ислама помогут оценить сложение творческого метода более отчетливо.

Начать, по-видимому, следует с того, что с семиотической точки зрения надписи на керамике обладают более высокой степенью значимости, чем собственно иранские по форме изображения. Объясняется это тем, что письменность как знак является более существенным знаковым явлением, нежели собственно звучащий язык[2]. Так, например, Ф. Роузентал, характеризуя функции арабской графики, пишет следующее: «Арабское письмо даже в большей степени, чем язык, стало священным символом ислама» [Роузентал, 1978б, с. 153]. Другими словами, в знаковые функции арабского письма входит не только передача конкретного сообщения, то есть содержания написанного, но выполняется гораздо более важная задача — передача сакральных функций арабского языка как языка Откровения, воплощенного в словах Корана. Именно арабская графика, ее формальные особенности отсылают читателя или просто созерцателя к ценностям иного порядка, уже не содержательным, имманентным самой надписи, но трансцендентным, выходящим за ее пределы[3].

Так, например, историки мусульманского искусства неоднократно подчеркивали, что многочисленные надписи на памятниках архитектуры независимо от их содержания не только играли декоративную роль, но и служили своеобразным указанием на принадлежность этих памятников именно к мусульманской религиозной общине (см., например, [Grabar, 1973, с. 135]). Влияние письма, графики на формирование эстетики художественных форм в частности и на осмысление иерархии бытия в целом является характернейшей и неотъемлемой чертой культуры ислама. Арабское письмо, обладая наиболее высокой степенью семиотичности в мусульманской культуре, субстантивирует остальные элементы художественной системы, в окружении которой оно находится, и придает им особую направленность. Подобно иконным изображениям в христианстве, арабская письменность в силу своей сакральной направленности вводит окружающие ее формы и смыслы в особый сакрализованный про-

[2] Ср., например: «Но графическое слово столь тесно переплетается со словом звучащим, чьим изображением оно является, что оно в конце концов присваивает себе главенствующую роль; в результате изображению звучащего языка приписывается даже большее значение, нежели самому этому знаку» [Соссюр, 1977, с. 63].

[3] Ср., например: «Наиболее вероятной отправной точкой поразительного развития каллиграфии в исламе опять оказывается священный характер письма. Он не только требовал тщательного и точного исполнения религиозных документов, но и заставлял мусульман видеть в письме выход для религиозных чувств, рассматривая письмо как воплощение красоты божества и его творения. Именно поэтому письмо легко могло стать художественным средством на всех уровнях мусульманской цивилизации» ([Роузентал, 1978б, с. 157]; а также см. в этой связи [Cragg, 1979, с. 277—281]).

странственно-временной континуум, в котором все эти формы и смыслы независимо от своего происхождения обретают соответствующее религиозное и общекультурное значение.

Даже чистый лист бумаги, на котором только предполагается нанести арабские буквы, перестает быть просто листом бумаги, а превращается уже в нечто большее, что заставляет совершать омовение перед тем, как прикоснуться к нему [Розенталь, 1978б, с. 151]. Пустой лист бумаги пуст только с формальной точки зрения. На самом же деле пустое пространство листа заполнено воспроизведением слов, правда потенциально, в будущем. Это — своеобразная Логосфера, которую надлежит заполнить, или она прежде была заполнена буквами и словами[4]. Мышление мусульман не может смириться с принципиальной незаполненностью любого пространства, пустота всегда осмысленна.

Собственно арабская письменность (и, естественно, арабская речь) формирует иерархическую модель художественной системы мусульманской культуры. При этом в иерархии форм и смыслов письменность и речь занимают посредствующее, медиативное положение, переводя окружающие ее формы на иной смысловой уровень, или, другими словами, переводят их из плана выражения в план содержания. Ф. Шуон, например, следующим образом характеризует специфику слова и речи у мусульман: «Божественное Слово вначале творит, а затем раскрывает; человеческое слово вначале передает, а затем превращает; оно передает истину, а затем, адресуя ее Богу, трансформирует и обожествляет человека; передача слова человеком соответствует божественному Откровению и деификации творения. Речь в человеке не несет более важных функций, чем передача истины и деификация, она в одно и то же время изреченная истина и молитва» [Schuon, 1981, с. 121]. Пустая или омытая от букв страница свидетельствует и о том, что человек миновал ту стадию, когда на своем духовном Пути он нуждается в направляющих его знаках, символах. Когда человек достигает определенной стадии просветления, всякая другая информация, кроме упоминания или начертания имени Аллаха, становится лишней, избыточной.

Так, Фаридаддин Аттар в поэме «Илахи-наме» приводит красивую легенду о встрече Йусуфа с Йакубом (библейские Иосиф и Иаков). Йакуб укоряет Йусуфа в том, что тот долгие годы не давал о себе знать, не написал ему ни строки, на что Йусуф

[4] Так, например, омытая от букв страница является широко распространенным суфийским образом, свидетельствующим об освобождении от земных, низменных страстей и приобщении к сакральным ценностям самого высокого порядка [Schimmel, 1976, с. 414—415].

показывает ему тысячи страниц бумаги. Но все они совершенно чисты, и только вначале следует басмала. Йусуф объясняет, что все письма были написаны, но буквы неожиданно исчезли, осталось только имя — Аллах [Аттар, 1960, с. 51—52]. Заключенная в письмах информация оказалась избыточной, поскольку в начале письма была начертана фраза, с точки зрения мусульманских представлений включающая в себя не только все написанное, но и ассоциативно весь Мир [5].

Характер художественного мышления мусульман и посредствующие, медиативные функции письма позволяют выделить еще один аспект, существенный в функционировании и роли арабской письменности в культуре ислама вообще и в ирано-арабском типе культуры в частности.

Медиативные функции арабской письменности ярче всего проявляются в мусульманской архитектуре. Вертикальная структура мусульманской мечети включает в себя три символические зоны: четверик — символ нижнего мира, купол — символ мира верхнего и барабан — своеобразная зона перехода от мира земного к миру небесному. Наиболее существенные с религиозной точки зрения надписи наносятся на барабане, т. е. они появляются преимущественно в переходной зоне, месте разъединения и интеграции земного и небесного, нижнего и верхнего миров, профанического и сакрального (см. об этом [Ardalan, Bakhtiar, 1975, с. 45]). Аналогичным образом строится и горизонтальная структура мечети. Центральный вход и михраб непременно и в первую очередь украшаются графическими изображениями. Появление надписей над входными дверями и на них объясняется символическим значением порога, двери в мусульманской культуре (подробнее см. [Шукуров, 1983б, с. 100—104]). Двери разделяют две пространственные зоны — профаническую и сакральную, отмечая этот важный для мусульманина рубеж и своим убранством, и неизбежным появлением священных надписей. Именно поэтому войти в мечеть, т. е. преодолеть этот сакрализованный рубеж, мусульманин должен только правой ногой, но никогда и ни при каких обстоятельствах — левой. При входе в мечеть все внимание верующего человека устремлено

[5] Сохранившаяся в письмах фраза является редуцированным началом наиболее известной в мусульманской среде формулы — басмалы: *бисми-ллахи-р-рахмани-р-рахим* (Во имя Аллаха милостивого, милосердного), с которой начинается Коран, большинство сур Корана, она — начало любого письма, сочинения и действия мусульманина. Этой фразой открывается и начальная сура Корана — «Фатиха», которая по своей сути вмещает в себя весь Коран; басмала, в свою очередь, вмещает в себя всю «Фатиху» и сама сосредоточивается в первой букве «ба», а «ба» вмещается в диакритическую точку под буквой. Эта точка соответствует первой капле божественных чернил (*мидад*), упавших с божественного Пера, и является прототипом всего Мира (см. об этом [Schuon, 1981, с. 61 и сл.]).

только к одной точке — михрабу, где предстоит имам — руководитель богослужения. Тем самым арабские надписи в связи со своим священным характером придают архитектурным формам смысловую направленность и целостность.

Первостепенная роль арабской письменности в создании содержательного и формального единства памятников художественного творчества в первую очередь объясняется семантической выделенностью графики по отношению к остальным формам. Очевидная семантическая противопоставленность арабской графики, в частности, мыслится в контексте всей художественной системы как оппозиция *сакральное — профаническое*. В результате осмысления этой оппозиции в системе всей художественной практики все иные, неграфические знаки вовлекаются в сферу доминирующих идеологических представлений, то есть становятся неотъемлемой частью духовной и художественной культуры ислама. При этом существенно отметить: смыслы и формы именно вовлекаются в сферу сакрального, но не становятся сакральными, ибо приобщение к религиозным, духовным ценностям превращает вещь, изображение, архитектурный памятник прежде всего в значимый объект данной культуры.

Названные свойства арабской графики при организации памятников искусства и архитектуры были, по-видимому, основными и в формировании ирано-арабского культурного единства. Подобно тому как арабский язык по отношению к языку дари с очевидностью реализовал оппозицию *священный — профанический*, так и арабское письмо выполняло аналогичные функции по отношению к иранским по происхождению изобразительным формам. Становление антропоморфной и зооморфной изобразительности в искусстве ислама, и в частности в изобразительном искусстве Ирана, определялось не априорными теологическими установками, а всей спецификой мусульманского мышления, в основе которого лежали сакральные функции арабского языка и графики. Именно арабская графика своей семантической выделенностью вовлекала изобразительные формы в контекст мусульманского культурного единства.

Ярким примером сказанному являются ранние образцы монетного обращения в завоеванном арабами Иране. Обращение к сфере нумизматики при рассмотрении общекультурной ситуации особенно важно, поскольку именно монеты, как рефлексия идеологической ориентации, могут помочь охарактеризовать и культуру в целом[6]. Прототипами ранних мусульманских монет в Иране были сасанидские образцы с профильным изображе-

[6] Обсуждение фактов использования арабами византийских и сасанидских монет с точки зрения предпосылок формирования раннемусульманского искусства см. [Grabar, 1973, с. 93—96].

нием иранских царей (так называемый арабо-сасанидский тип монет). Характерно, однако, и достаточно показательно в ходе наших рассуждений то, что эти изображения сопровождались двуязычными легендами — ираноязычными (пехлеви, согдийский) и арабскими. В частности, широко использовались арабские религиозные формулы басмалы и шахады[7] [Miles, 1975, с. 364—367]. Аналогичное присутствие двуязычных надписей на арабском и санскрите отмечено и на монетах в завоеванных Махмудом Газневи индийских областях [Bhattacharya, 1954]. Естественно, что знаковые функции этих надписей были различными; арабские надписи в силу их сакральности отличались от соседствующих с ними легенд и изображений в первую очередь более высокой степенью значимости и своей определяющей ролью в религиозной и культурной ориентации. Иными словами, сочетание арабских религиозных формул с пехлевийскими или санскритскими легендами и изображениями на ранних образцах арабо-иранских и мусульмано-индийских монет логично рассматривать в контексте представлений, связываемых с иерархией культурных ценностей. Арабские начертания обладали безусловной ценностью (религиозной), в то время как ценность всех остальных знаков оставалась относительной.

О том, что в раннее мусульманское время семантическая ценность графических начертаний и их противопоставленность фигурным изображениям (оппозиция *графика — изображение*) ощущалась весьма отчетливо, свидетельствует монетная реформа, осуществленная халифом Абд ал-Маликом в самом конце VII в. Если до реформы был распространен смешанный тип монет и даже существовал тип монет с изображением фигуры стоящего халифа (см., например, [Grabar, 1973, с. 94, фиг. 18]), то с этого времени на монетах приводятся только религиозные формулы. Начертание священных литер не оставляет места для иных изображений, значение арабского письма и конкретных изречений значительно превосходит любые другие знаки и иерархически надстраивается над ними.

Этот факт не может не служить примером направленной ориентации мусульманской культуры на выработку упорядочивающего культуру механизма, определяющей и движущей силой которого является арабская графика в ее самом высоком онтологическом значении. Слово, изреченное и начертанное, призвано регулировать жизнедеятельность мусульманской культуры, помогает ей успешно справляться с неизбежным для любой социокультурной системы существованием дезорганизую-

[7] Формула, гласящая: «Свидетельствую, что нет божества, кроме Аллаха, и Мухаммад — посланник Аллаха». Широко используется мусульманами, в частности, во время посвящения в ислам.

щего начала. Домусульманские фигурные изображения и попытка создания «своей» иконографии представляли один из наиболее опасных и деструктивных элементов в художественной организации всей социокультурной системы. По этой причине искусство и культура в целом испытывали необходимость в выработке устойчивого и санкционированного религиозными представлениями механизма, во-первых, способствующего рассеиванию процесса энтропии и, во-вторых, постулирующего наличие некоей информации, существование которой обеспечивало бы жизнедеятельность искусства и культуры в целом. На арабскую графику и была возложена обязанность регуляции деструктивного процесса, ибо именно графика, как непосредственное проявление сакрального языка культуры, из всех средств художественной выразительности обладала всеми необходимыми предпосылками для того, чтобы служить источником информации. Но если монетная реформа Абд ал-Малика, оставаясь всего лишь «имперским», прокламативным жестом, выражала интенцию культуры в ее чистом и недвусмысленном виде, то встречающиеся сочетания графики и фигурных изображений отражали более частные задачи культуры в борьбе с деструктивным началом. В обоих случаях вступала в силу высокая разрешающая информативная функция арабских начертаний. Причем, как говорилось выше, информативные функции арабского письма не ограничивались его сакральным содержанием, но содержались в самой форме этих надписей, в факте их появления, вплоть до вырождения в псевдонадпись или усечения сакрального слова до одной буквы. Столь высокая и со временем прогрессирующая функция высочайшей информативности арабского письма получила свое дальнейшее воплощение в наделении отдельных букв арабского алфавита символическими значениями при описании различных параметров мироздания, включая и образ человека. Арабская графика стала тем самым средством метаописания, используясь на самых разных уровнях самоописания культуры — религиозно-философском, мистическом, поэтическом, изобразительном.

Таким образом, арабская графика, воплощая в себе сакральные свойства арабского языка, была важнейшим элементом информационного механизма мусульманской культуры. Графика была призвана противостоять неизбежным энтропийным процессам в культуре и моделировать принципы формирования не только самой культуры, но и в целом художественного мышления ее носителей. По-видимому, можно даже говорить о графическом стиле художественного мировосприятия мусульман, их графическом модусе мышления.

Следуя за сказанным выше, логично думать, что встречаю-

щееся на изделиях ремесла в иранских областях Халифата совмещение графики и изображений было весьма заметным проявлением тех функций арабской графики, которые были направлены против чужеродных для мусульман элементов изобразительности. Графика и фигурные изображения были теми исходными элементами организации внутренней структуры изобразительных композиций, семантическая ценность которых отражала противопоставление *символическое — несимволическое*. Важно при этом отметить, что указанные исходные элементы могли существовать как в сочетании, так и порознь, то есть встречается большое количество блюд только с надписями или только с изображениями. Но дистрибутивная разведенность исходных элементов формирования ранних форм мусульманского искусства тем не менее хорошо подчеркивала несомненную актуальность этих элементов, а их одновременное присутствие на керамических изделиях или на монетах являлось «правильно организованной последовательностью» [Топоров, 1972, с. 79] двух синтаксических и семантических элементов. «„Правильно" организованные последовательности воспроизводятся и в плане содержания. Поэтому для целого ряда традиций (как правило, типологически архаичных) появление „правильной" последовательности в любом тексте всегда оказывается „отмеченным" (в отличие от более поздних традиций)» [там же].

Семантическая упорядоченность сочетания исходных элементов могла быть достигнута двумя путями: либо посредством уничтожения всего предшествующего искусства, либо посредством вовлечения отдельных, но репрезентативных его элементов в систему новых отношений, в контекст нового информационного потока. Мусульмане пошли вторым путем, и, подобно возникшей в литературе и быту ситуации двуязычия, аналогичная картина сложилась в изобразительном искусстве и ремесле.

Еще одним достаточно выразительным примером совмещения сасанидских изображений и арабских начертаний служат раннемусульманские штампованные изображения на стеклянных сосудах (см. [Balog, 1974, с. 139, ил. 5, 6a—6b, 8a—9, 12a, 12b]). Профильные изображения мужских голов и фигур животных (павлины, муфлоны, крылатые кони) сопровождают арабские надписи с сакральной надписью: «бисмиллах». Так же как и в приведенных выше примерах, в этом случае мы вновь сталкиваемся с актом семантической перекодировки значения прежних сасанидских изображений. Эти изображения вводятся в контекст новых религиозных представлений, принципиально иной информации, суть которых и отражена в начертаниях басмалы.

Сочетание и параллельное существование арабских надпи-

сей и иранских изобразительных форм на предметах восточноиранского ремесла (штампованные изображения, а позднее и керамика) было явлением, аналогичным тому, которое сложилось при начальном изготовлении арабо-иранских монет. И в этом случае, помимо ярко выраженного противопоставления *сакральное—профаническое*, знаки арабского письма с точки зрения арабо-мусульманской культуры представляются как явление культурно отмеченное в отличие от иранских антропоморфных и зооморфных фигур, которые связываются с культурой, характеризующейся явно пониженными ценностными признаками. Знаки арабской графики вообще и на памятниках ираноарабской культуры в частности репрезентируют высшие ценности мусульманского мышления, символизируя собой устои религиозного и культурного единства мусульманской цивилизации.

Итак, значение (смысловое и формальное) арабской графики как механизма, противостоящего деструктивному началу, отчетливо прослеживается и в корпусе восточноиранской керамики IX—XI вв. Эпиграфический декор становится основным мотивом украшения керамических изделий на всем протяжении мусульманских земель в раннеаббасидское время (Самарра, Сузы, Рей, Нишапур, Афрасиаб, Чач) (см., в частности, [Grube, 1976, с. 35—38]). Это важное обстоятельство дополняется также тем, что отдельные арабские благопожелательные слова (типа *барака* или *ал-йумн*) и целые фразы (например, хадисы в керамике Афрасиаба) имеют ярко выраженный религиозный характер (см., например, работы О. Большакова, С. Флюри, Э. Грубе). По этой причине легко предположить, что встречающиеся во всем мусульманском мире, и в частности на восточноиранской керамике, фигурные изображения каким-то образом вводились в контекст новых представлений. Наряду с конкретным символическим значением (см. об этом [Grube, 1976, с. 138—143]) они приобретали более широкое осмысление семантического взаимоотношения графики и изображения в плане отражения иерархической модели бытия. При этом в задачи графики по организации изобразительного ряда входили две функции: во-первых, надписи были графическим эквивалентом изображения, то есть графически поясняли его образное значение, и, во-вторых, выполняли свою основную конструктивную функцию по рассеиванию процесса энтропии. Важно вместе с тем отметить, что одно и то же изображение могло использоваться на разных образцах керамики с различным смысловым наполнением, не выходящим, однако, за пределы общепринятых мусульманских представлений.

В качестве примера можно привести неоднократные изображения павлина на восточноиранской керамике. На одном из

таких образцов XI в. из Чача на крыле павлина помещена благопожелательная надпись *ал-йумн* (см. [Брусенко, 1986, табл. 45, 9]). Учитывая известные сообщения Наршахи и Бейхаки о популярности павлинов в Бухаре и Газне, можно полагать прямое соответствие значений надписи и изображения. Допустим, что надпись призвана прокомментировать изображение, значение которого хорошо известно покупателю керамического изделия. Однако, даже если значение изображения связывалось с домусульманскими представлениями и это осознавалось потребителями, само существование надписи окончательно закрепляло изображение в пределах собственно мусульманских представлений. Другими словами, изображение павлина связывалось именно с мусульманскими представлениями о счастье. Упорядочивающая, антиэнтропийная функция арабских начертаний должна непременно учитываться при интерпретации подобных примеров сочетания графики и изображений. Ниже мы более подробно остановимся на интерпретации одной повествовательной сцены с изображением павлина. Сейчас же необходимо заметить, что надпись *ал-йумн* встречается довольно часто на восточноиранских керамических изделиях, и в частности при эпиграфическом комментировании на корпусах других видов птиц (см. [Брусенко, 1986, табл. 45, 3]). Это служит указанием на универсальность использования стереотипных слов вне зависимости от вида фигурного изображения (в данном случае птиц). Основная функция эпиграфики на керамике, так же как и на более ранних предметах ремесла (монеты, штампованные изображения), сводилась к семантическому упорядочиванию, перекодировке значения домусульманских изображений.

Это важное для истории иранского искусства обстоятельство подкрепляется целым рядом соображений, позволяющих углубить сказанное выше о роли арабской графики при организации изобразительных композиций. Для этого необходимо несколько отвлечься от рассуждений о взаимоотношениях графики и изображений и обратиться к дополнительным соображениям о возможном истолковании домусульманских изображений. В самом деле, можно допустить мысль о том, что доисламские по форме изображения на керамике IX—XI вв. могли сохранять свое прежнее домусульманское значение. Однако такое допущение весьма уязвимо как с методологической точки зрения, так и с позиций учета реальных фактов истории развития теоретической мысли мусульман.

Как хорошо известно, в IX в. земли Хорасана и Мавераннахра были объединены в централизованное государство Саманидов, давшее сильный творческий импульс многим отраслям знания, словесности и искусству. Прежние иранские и зороастрий-

ские культурные ценности (ритуалы, отдельные сюжеты, персонажи сакральной и эпической истории) были либо оттеснены на периферию мусульманской культуры, либо поглощены и переориентированы ею. Мусульмане предложили старому иранскому миру свою шкалу ценностей и свой новый взгляд на вещи и мироздание. Более того, ими был предложен принципиально иной таксономический ряд при обращении к реалиям и наблюдаемым закономерностям бытия. Окончательно сформулированными мусульманские концепции организации мироздания и Человека предстают, например, в трактате X в. «Раса'ил Ихван ас-Сафа» («Послания Братьев Чистоты»). Новые мусульманские принципы классификации удобнее всего проиллюстрировать сейчас на примере таксономического ряда животных (см. об этом [Бертельс А. Е., 1982]), поскольку значительное число ранних мусульманских изображений приходится на животных, и в частности на птиц.

Кардинальным отличием мусульманской классификации птиц от соответствующей иранской домусульманской классификации является их родовая, а не видовая характеристика. Птицы независимо от их видового различия являются представителями одного рода, совокупностью одного понятия, что в иранской мусульманской традиции нашло свое выражение в образе сказочной птицы Симурга-Абсолюта у Фаридаддина Аттара в поэме «Мантик ат-Тайр» («Язык птиц»). Если, положим, в иранской домусульманской традиции павлин и его изображения символизируют собой богиню Анахиту, то в мусульманской традиции образ павлина в обеих своих ипостасях (положительной и отрицательной) привязан к истории грехопадения Адама и Евы, то есть хотя и считается существом падшим, но тем не менее в своем грехе он живет с надеждой на будущее искупление. В «Мантик ат-Тайр» павлин является одним из воплощений Симурга-Абсолюта, его аллегорическим образом, но не символическим эквивалентом.

Между тем нельзя исключать и существования в это время прежних доисламских классификационных рубрикаций животных по видам. Так, например, в поэме «Шах-наме» Фирдоуси представлены два вида птицы Симург — добронравный покровитель рода витязя Заля и злокозненный противник богатыря Исфандиара. В основе такого разделения лежали, по-видимому, домусульманские представления о видовой характеристике птицы Симург, что в мусульманское время истолковывается Аттаром и Сухраварди уже в абстрактном плане — в мистическом, суфийском смысле.

Дополнительным свидетельством происходящего процесса адаптации художественного творчества к нормам новой культу-

ры является уникальная для саманидского и более позднего времени практика изготовления так называемых «очажков». Назначение «очажков» имело, по-видимому, ритуальный характер, связывалось с традицией домусульманских верований, и использовались они населением в бытовой жизни. Последнее обстоятельство особенно существенно, ибо оно свидетельствует о существовании в частной жизни горожан реликтов прежних, доисламских представлений. Стилистически и иконографически нанесенные на «очажках» изобразительные мотивы прочно связываются с доисламской мифологической, ритуальной и изобразительной традицией. Трехчастное разделение ряда «очажков» по вертикальной оси носит безусловное космологическое значение, о чем свидетельствует помещение растительного орнамента в средней зоне и появление изображения птиц в верхней части «очажков». Весьма существенным обстоятельством в контексте наших рассуждений является замена птиц на одном из «очажков» арабской надписью [Пугаченкова, Ремпель, 1972, рис. 2, 7в]. Очевидно, что в данном случае мы сталкиваемся с семантической процедурой, основанной на твердой убежденности в правомерности такой замены. Арабские начертания, заменяя изображения птиц, оказываются более выразительным смысловым компонентом, венчающим космологическую картину мира, символически запечатленную на «очажке». Абстрактная направленность графических знаков и в бытовой жизни исламизированных иранцев превосходит своим значением конкретно-символическое изображение птиц, но, вместе с тем, что также существенно, именно символический образ птиц соизмерим с сакральными начертаниями арабской графики.

Итак, предложенная мусульманами новая классификационная сетка дает возможность абстрагировать поэтические и изобразительные образы, лишает их былой конкретной наполненности, заменяя символические изображения аллегорическими. С этих позиций становятся более понятными и причины частого совмещения таких изображений с распространенными арабскими надписями пожеланий «благословения» и «счастья». Значение надписей и изображений призвано было пояснить некоторую совокупность понятий, глубинное осмысление которых связано уже с рефлексами религиозного порядка.

Таким образом, в функции арабских графических начертаний и иранских изображений входило их взаимное комментирование, своеобразный перевод языка изобразительных форм на естественный язык культуры и, так сказать, «обратный перевод» с естественного языка на язык привычных для иранцев живописных изображений.

Сказанным не исчерпываются функции арабских начертаний

на предметах раннего иранского искусства. Говоря выше о регулятивной функции арабских эпиграфических начертаний, мы затрагивали вопросы преимущественно семантического и синтаксического характера. Не менее интересно описание некоторых особенностей эпиграфики, которые могут быть связаны с прагматическим планом функционирования предметов ремесла и искусства. Этот план описания необходимо предварить некоторыми более общими замечаниями.

В истории культуры хорошо известны случаи, когда автоматизированное восприятие родной речи сознательно прерывается введением иноязычных слов и выражений с целью придания речи более глубокого и даже символического значения. Широкое распространение арабских слов и фраз в персидской поэзии — один из наиболее ярких примеров тому. Иноязычное слово как бы тормозит и несколько затрудняет прочтение написанного, но вместе с тем вводит повествование в иную духовную атмосферу. Такие слова, фразы и даже целые страницы иноязычного текста (ср., например, у Л. Толстого в «Войне и мире»), намеренно тормозя и затрудняя прочтение, тем не менее служат источником определенной информации. Читатель может и не знать языка, введенного автором в его поле зрения, но в этом случае вступает в силу ассоциативный ход мышления, домысливание непонятных строк, их соположение с представлениями, лежащими за пределами самого текста. Иными словами, в силу вступает семиотический механизм, в основе которого лежит не автоматическое узнавание какого-либо текста, но внутреннее, автокоммуникативное домысливание его значения.

В поэтической речи введение иноязычных слов являлось осознанным приемом для того, чтобы подключить читателя и слушателя к восприятию новой информации, не содержащейся непосредственно в тексте. Читатель и слушатель должны были сами вспомнить и домыслить полученную ими информацию. Вместе с тем употребление иноязычных слов и выражений придает поэтическому повествованию изысканность, возвышенность и благородство[8]. Например, Данте в трактате «Пир» очень долго объясняет читателям причину того, почему он отказался от благородного латинского языка, который он уподобляет пшеничному хлебу, и обратился к низменному итальянскому, уподобляемому простому хлебу. В свою очередь, употребление арабского языка в поэтической речи иранских народов ассоцииро-

[8] Ср., например: «Поэтический язык, по Аристотелю, должен иметь характер чужеземного, удивительного, практически он и является часто чужим: сумерийский у ассирийцев, латынь у средневековой Европы, арабизмы у персов, древнеболгарский как основа русского литературного...» [Шкловский, 1983, с. 24].

валось с языком Корана и религии, а «целый ряд религиозных (Йусуф, Йакуб, Азар) и исторических (Али, Фатима, Хасан, Хусейн, Омейяды) имен, реминисценций и аллюзий доступны лишь при определенной историко-филологической подготовке» [Османов, 1974, с. 35]. Такие примеры являются уже не только следствием регулирующей функции арабского языка в его вербальной и графической форме, но и закрепленным в традиции поэтическим приемом.

Возвращаясь к искусству и ремеслу Ирана в IX—XI вв., следует отметить существование аналогичных проблем в теоретическом осмыслении арабских надписей — слов, букв и фраз. Их прочтение, скажем, на керамических изделиях часто требует (и, видимо, требовало) специальных усилий. Более того, со временем надписи все чаще начинали превращаться просто в неудобочитаемые письмена или в псевдонадпись, переходящую в орнамент. Другими словами, трансформация графики в орнамент знаменует собой важнейший этап перехода от мышления религиозного к мышлению поэтическому, художественному. Графический стиль художественного мышления мусульман коренился в необходимости выражать многие понятия и категории посредством графики. Выродившаяся в орнамент надпись (или стилизованные изображения отдельных букв), продолжая сохранять в себе потенциально информативные возможности арабской графики, вместе с тем приобретает статус художественного приема. Назначение таких псевдонадписей — орнаментировать, украсить керамические изделия. Тем самым как сами начертания, прочитываемые более или менее легко, так и нечитаемые псевдонадписи могут быть оценены с точки зрения описанных выше универсальных законов организации художественного творчества. В обоих случаях в иранской среде их прочтение или узнавание, подобно аналогичной ситуации появления специфических арабских слов в поэзии, должно было связываться с некоторым торможением зрительского восприятия, с затрудненностью постижения как самих надписей, так и сопутствующих им фигурных изображений.

После всего сказанного можно заметить, что художественное мышление ирано-мусульманской культуры формировалось на стыке двух семиотических систем, принципиально различающихся по своей направленности и способам организации. Коренное отличие этих двух систем состояло в способах восприятия художественной информации, то есть в различии механизма коммуникации. Знаковая система, основывающаяся на домусульманских фигурных изображениях, представляла собой только «сообщение», так сказать, репрезентацию либо сюжета, либо собственно формальных качеств изображения и оставалась с

точки зрения сюжета неизменной в сознании зрителя. Графические же изображения являлись системой своеобразных кодов, в основе которых лежала потенциальная ассоциативность, возможность смысловой перестройки уже внутри этой системы. Именно поэтому мусульман в принципе не смущала сложность, неудобочитаемость графических изображений, важнее им представлялось другое — автоматическое узнавание содержания надписи и вовлечение созерцателя в круг различных ассоциаций (религиозных, этических, поэтических). Затрудненность восприятия формы, искусственно создаваемое торможение в прочтении начертаний лишь провоцировало ход ассоциативного мышления. Развиваемая нами проблема искусственной затрудненности восприятия формы в мусульманской каллиграфии находит многочисленные примеры в статье Р. Эттингхаузена «Арабская эпиграфика: коммуникация или символическое утверждение» [Ettinghausen, 1974]. Отмечая безусловную символическую направленность таких неудобочитаемых надписей, автор неожиданно приходит к выводу об их «некоммуникативной природе» (non communicative nature). Поспешность вывода Р. Эттингхаузена очевидна, прежде всего он не вытекает из всего собранного им материала; также вызывает решительное возражение противопоставление коммуникации и символики. Несомненная символичность эпиграфических надписей уже сама по себе предполагает особый вид информации, содержащейся в надписях, что, естественно, вводит в коммуникативный акт и созерцателя этой информации. Суть проблемы состоит в том, что созерцателю надписи дается код к получению информации.

С этой точки зрения уместно еще раз вспомнить о приведенном выше примере из «Илахи-наме» Аттара с письмами Йусуфа Йакубу. Избыточность всех слов писем, то есть собственно сообщения, была очевидна в связи с упоминанием басмалы, то есть кода, который должен был предоставить читателю потенциально необходимую ему информацию. Ориентация ранней иранской средневековой культуры на две коммуникативные системы дополняет и значительно проясняет проблему сложения изобразительности в искусстве ислама в целом и в искусстве средневекового Ирана в частности. Для понимания процесса формирования мусульманского изобразительного искусства важно помнить, что художественное сознание мусульман, будучи принципиально автокоммуникативным, оказывалось динамичным не столько в пространстве, сколько во времени, то есть внутри сознания, воспринимающего информацию.

Для такого сознания более существенным было не сюжетное истолкование фигурных изображений в пространстве от отправителя к получателю, а ассоциативная трансформация созер-

цаемого объекта во времени, внутри воспринимающего сознания. Тем самым объект созерцания переставал служить только законченным сообщением, а превращался в своеобразный код, служащий основой для дальнейших умозаключений. Собственно в связи с этой установкой мусульманского сознания художественное мышление мусульман было, как мы назвали его выше, графическим. Именно графика определяла основные параметры мусульманской культуры в первую очередь своей очевидной направленностью на внутреннее ассоциативное прочтение. Ведь надпись не всегда могла и должна была быть прочитанной, чаще всего ее просто узнавали или дочитывали, например, на архитектурных сооружениях. В упомянутой выше статье Р. Эттингхаузена приводится несколько примеров такого рода, один из которых воспроизведем и мы. В надписи на фаянсовой мозаике из мечети Кулук в Кайсери (XIII в.) приводится традиционная фраза басмалы с последующим словом *ал-хамду* [Ettinghausen, 1974, с. 307, фиг. 9]. Для человека, знающего первую суру Корана «Фатиху», этого достаточно, чтобы закончить фразу: *...ли-ллахи рабби-л-аламина.* Чтение надписи, таким образом, естественно, переходит во внутреннее прочтение, домысливание, акт коммуникации обращается в акт автокоммуникации (из ранних примеров плохо читаемых надписей см. также [Holod, 1974, фиг. 1, с. 286]).

Последний из приведенных примеров, хотя и относится к довольно позднему времени мусульманского искусства, тем не менее ярко отражает еще одну проблему художественного сознания мусульман. На протяжении всего мусульманского искусства надписи часто представали в редуцированном и сознательно измененном виде (без диакритических знаков или, напротив, с лишними диакритическими знаками). Редукция, сознательное усечение слов и фраз является важнейшим признаком культуры, ориентированной на автокоммуникацию (см. об этом [Лотман, 1963, с. 233—234]). Усеченные или измененные буквы и слова узнавались и вводились в контекст более широких представлений.

Указанная черта была весьма характерна и для ранних памятников мусульманского искусства. На ряде образцов раннеаббасидской керамики Ирака и Ирана встречаются редуцированные слова и фразы. Хотя большинство исследователей оставляют этот прием заполнения поля блюд без достаточного внимания и считают его несущественным с информативной точки зрения[9], логичнее было бы принять обратную точку зрения.

[9] Ср.: «Другими словами, эти надписи, отличающиеся от намеренных подписей мастеров, никогда не использовались с целью коммуникации или информации» [Grube, 1976, с. 59], хотя в этой же работе автор ссылается на с. 60

Образцы керамических изделий с редуцированным изображением слов являются ярким примером установки художественного сознания мусульман на автокоммуникацию. Можно поэтому понять ту серьезность, с которой известный исследователь А. С. Меликян-Ширвани обращается к редуцированным словам на многих образцах металла мусульманского времени. По мнению исследователя, весьма частые случаи усечения слов и фраз (*дуʿа*) имеют ярко выраженное религиозное и даже мистическое значение, поскольку одна или две оставшиеся буквы, обозначая собой вполне определенное слово, в то же время обретают собственный дополнительный смысл [Melikian-Chirvani, 1977; Melikian-Chirvani, 1982, с. 16—18]. Так, например, известное и наиболее распространенное слово *барака* (благословение) может предстать в виде двух букв «ба» и «ра» и читаться соответственно как *бирр* (благочестие). Таким образом, мы вновь сталкиваемся с эффектом «затрудненности восприятия формы», преподанным на этот раз как сознательная редукция слов. Редуцированные слова предельно ассоциативны и многосмысленны, они не позволяют остановиться окончательно ни на одном значении, но таят внутри себя сразу несколько разных значений, имеющих направленный религиозный и мистический смысл. Обсуждая ниже вопрос о появлении изобразительных форм, и в частности лика Человека, мы вновь столкнемся с редукцией форм, но уже не графических, а изобразительных. Пока же достаточно указать на то, что упомянутые нами примеры сознательного усечения слов, придания им очевидного дополнительного осмысления являются одними из первых образцов ассоциативного мышления мусульман, которые встречаются на памятниках художественного творчества.

О сознательной редукции графики и значении, которое придавалось этому действию мусульманами, свидетельствует сообщение аббасидского историка X в. Хилала ас-Саби о том, как надлежит писать послания халифам: «Писец должен писать мелкими, нерастянутыми буквами, избегая небрежности [в написании] и слиянии [букв], воздерживаясь от точек и огласовок. Ибо, проставляя и то и другое, он унижает того, кому пишет, так как выставляет его человеком, знания которого недостаточны и который нуждается в этом в своей переписке» [ас-Саби, 1983, с. 71]. Очевидно, что отсутствие в таком письме диакритических знаков над и под буквами делает его практически нечитаемым и доступным для понимания только блестящим знатокам языка. Читающий держит перед собой последовательный ряд редуцированных графем, располагающихся в пространствен-

на статью Д. Аанави, где обсуждается смысловая и магическая направленность редуцированных слов и фраз (см. [Aanavi, 1968]).

ной протяженности строк письма, в то время как диакритические знаки, обозначающие в том числе и недостающие фонемы, он вынужден мысленно восстанавливать или, вернее, домысливать по ходу чтения, то есть во времени. Только правильно выбранное совмещение пространственного и временно́го планов чтения позволяет читателю в буквальном смысле слова дешифровать написанное. Установка на сознательное изменение графических знаков и подключение при ознакомлении с письменным сообщением внутреннего, автокоммуникативного плана чтения является не просто характерной чертой при чтении арабской графики, но также сознательным, поощряемым и этически оправданным действием в культуре ислама.

Из изобразительных форм художественного сознания мусульман аналогичные черты ярко проявляются и в пространственном протяжении так называемой «арабески». Выраженная протяженность орнаментальных форм дополняется скрытым временны́м осмыслением их ритма. Восприятие «арабески» превращается в акт творческий, чреватый самыми глубокими умозаключениями и весьма далекими ассоциациями. Отсюда легко объяснимо появление «арабесок» на архитектурных сооружениях, и в первую очередь, конечно, на зданиях мечетей.

Особенно плодотворно возможности арабской графики использовались в поэзии. Поэты часто предлагали читателям своеобразную игру, когда графически упорядоченный поэтический ряд (полустишие, стих) нес по крайней мере двойное значение. В известном персидском трактате по поэтике Рашид ад-Дина Ватвата приводится, например, такая поэтическая фигура (*мусаххаф*): «Этот прием состоит в том, что поэт включает в прозаический отрывок или в стихи такие слова, что, если их [графическую] форму сохранить, а [расстановку] точек и огласовок изменить, смысл [бейта] из хвалы и одобрения превратится в хулу и поношение» [Ватват, 1985, с. 151]. Подобных *мусаххафу* поэтических фигур насчитывается вполне достаточно для того, чтобы судить о том, насколько широкие функции придавались арабской графике. Избыточная информативность и художественная, поэтическая структура арабского письма были неотделимы друг от друга; более того, одно часто таило в себе другое. Намеренная «затрудненность восприятия формы» порождала ожидаемый читателем эстетический эффект. Чтение стихов зачастую превращалось в подобие «ритуального» акта по разгадыванию графических начертаний. Графика тем самым часто определяла собой как формальную структуру, так и содержание поэтических произведений.

Все сказанное выше дает определенные основания для последующего суждения о том, как конкретно происходило фор-

мирование мусульманского искусства Ирана, какие критерии легли в основу этического и эстетического восприятия предметов искусства.

Особенности языковой ситуации, сложившейся в Иране, определили направленность художественного сознания ирано-арабской культуры, важнейшим элементом которой была арабская графика. Пластически-живописный стиль мышления, свойственный домусульманскому искусству иранских народов, потерял свою актуальность и значимость и был заменен мусульманами другим стилем мышления — графическим. Кардинальное для сознания иранцев изменение в ориентации их художественного мышления повлекло за собой и особое отношение к проблеме изображения вообще.

Прежде всего изменилась религиозно-этическая оценка изображаемых персонажей. Как было отмечено выше, с семиотической точки зрения изображения живых существ по сравнению с начертаниями букв обладали более низкой степенью значимости, ярким примером чему является практика раннего монетного обращения. Все этически значимое, высокое, культурно оформленное заключалось в Слове или его начертаниях. Изображения же занимали в этом ряду место периферийное, подчиненное Слову. Дополнительным примером сказанному может служить такой факт из ранней истории мусульманства: один из праведных халифов, Омар, отправлял молитвы в мечети, украшенной фигурными изображениями [Papadopoulo, 1976, с. 48]. Изображения в мечети становились как бы допустимыми, поскольку они теряли здесь свое этическое значение, важнее было произнесение божественных слов Корана. *Ал-факру фахри* (В бедности — гордость моя) сказано было пророком Мухаммадом. В данном случае понятие «бедность» (*факр*) связывается с одной из самых фундаментальных характеристик ислама: перед лицом божественного любой человек оказывается факиром (бедняком), ибо в Коране говорится: «Поистине Аллах богат, а вы бедны» [48, 38]. Произнесение слов Корана с этой точки зрения уподобляется впитыванию священной для мусульман «бедности». Именно поэтому звучание коранических фраз или их воспроизведение на стенах мечетей призвано доминировать над роскошью их орнаментального убранства (см. [Schuon, 1976, с. 30]). Слово и графика с неизбежностью превалируют над всеми возможными формами в силу их безусловного религиозно-этического превосходства.

Вовлечение инокультурных изобразительных форм в принципиально новое пространственно-временное единство было одной из примечательных черт раннемусульманского искусства. Мы могли убедиться в том, как инородные изобразительные

формы органично вплетались в новое для них окружение, становились частью целого. Так, например, иранские по происхождению изображения вовлекались в новые для себя синтаксические связи. Аналогичный процесс свойствен и формированию нового типа мусульманского архитектурного единства — мечети. Архитектурный тип мечети, получивший художественную отработку на трехнефных базиликах, представляет собой яркий пример композиционной и семантической переориентации как плановой структуры базилики, так и ее пространственно-временного единства (см. Экскурс I).

Стратегией мусульманского творческого сознания было не уничтожение предшествующего искусства, но вовлечение его в новые синтаксические связи, что вело к изменениям семантического характера.

В этой связи интересен ряд выводов О. Грабара. По его мнению, «композиционный и дистрибутивный» (compositional and distributional) аспекты играли в раннем исламе основополагающую (primarily) роль [Grabar, 1973, с. 208]. Вместе с тем О. Грабар приходит к заключению: «В то время как христианский средиземноморский мир оставался сильным и часто враждебным, древний Иран постепенно превращался в миф или оставался всего лишь реликтом. Формы иранского искусства были поэтому, так сказать, „освобожденными“ (liberated) от их немусульманских ассоциаций и могли быть перестроены как „свободные“ (free) формы» [Grabar, 1973, с. 210]. Как можно заметить, приведенное утверждение в корне противоречит нашим выводам, сделанным ранее [Шукуров, 1983б, с. 83—108] и на страницах этой книги, о принципах взаимоотношений домусульманского и мусульманского искусства. Иранские формы активно вовлекались в контекст мусульманских представлений, составляли с ними неразрывную художественную ткань только в силу учета семантических особенностей этих форм, их особого статуса, отмеченного очевидно пониженными ценностными признаками. Мусульмане действительно предложили старым формам (христианским, иранским) новую систему распределения конструктивных элементов (изображения, архитектурные формы), но эта система распределения, новый синтаксический (композиционный) ряд основывался прежде всего на отражении предложенной мусульманами системы миропредставления космогонического и космологического планов. Изобразительные и архитектурные формы продолжали свое существование не как реликтовые, но переосознанные с семантической и синтаксической точек зрения. Как следствие этого процесса, изменениям подвергся и этический (оценочный) план изобразительных форм.

В соответствии с изменениями этической оценки, естественно, изменилось и эстетическое осмысление изображений. Слова пророка Мухаммада «Бог красив, и Он любит красоту» отчетливо поясняют суть эстетической позиции ислама. Универсальное для мусульманской культуры противопоставление *батин — захир* (внутреннее — внешнее) осмыслялось, таким образом, и в эстетическом плане. Истинно красивое, прекрасное оставалось скрытым и было объектом не просто созерцания, но умосозерцания. Именно поэтому ни одно изображение не могло обойтись без буквенных начертаний, при посредстве которых оно обретало необходимый онтологический статус и входило в соответствие с идеальными представлениями о Красоте.

Однако, для того чтобы понять собственно процесс формирования новых для Ирана принципов изобразительности, и в частности причины выдвижения на первый план нового метода мышления — графического и новой семиотической системы — автокоммуникативной, необходимо обратиться к сведениям, поясняющим истоки этого метода мышления. Такие пояснения необходимо сделать хотя бы для того, чтобы попытаться также понять, что же скрывалось за предложенным мусульманами художественным методом семантического разделения изобразительных композиций на два иерархических плана значений. Художественный метод должен найти свои более глубокие основания в той логике, которая руководила художниками, позволяя им ясно разграничивать в изображениях то, что относилось к сфере Культуры, а что — к сфере Природы.

В этой связи полезно отметить, что, согласно фундаментальным мусульманским представлениям, сформулированным уже к IX в., мир Природы был противопоставлен организованному началу и сравнивался с завесой, разделяющей Человека и Аллаха [Nasr, 1978, с. 8—9]. Последующие, более поздние рассуждения мусульманских мыслителей о космогонических основах мироздания не отступают от начальной схемы. Согласно таким представлениям, возникновение Мира в целом и Человека в частности является результатом волевой Творческой деятельности. Посредствующее, медиативное место в процессе Творческого акта занимает Слово. Именно через произнесение Слова, его выговаривание и обучение Адама именам стал возможен переход от хаотического, неоформленного состояния Мира (*'алам*) в состояние упорядоченное, оформленное. В этом важнейшем космогоническом акте Слово посредствует между Интеллектом (*'акл*), данным Адаму при его рождении, и Природой (*таби'ат*), олицетворением которой является Иблис — падший ангел. Процесс перехода, оформления природного в культурное, Природы в Интеллект, появление Адама про-

исходит в результате не столько противостояния Природы и Интеллекта, сколько сочетания двух этих начал. Ведь само появление Адама явилось результатом смешения двух противоположных начал — Интеллекта и Природы [Насафи, 1965, с. 62—63].

Начальное противостояние (разъятие) и сочетание (интеграция) природного и интеллектуального (культурно оформленного) было возможно только в результате произнесения божественного Слова и существования божественной Книги [Насафи, 1965, с. 63]. Мир Природы обрел свою оформленность и направленность через посредство Слова и его выговаривания, что ярко отразилось в ранних образцах художественного творчества мусульман. Выше, говоря о функциях арабской графики в ранней мусульманской культуре, нами было отмечено, что проблема взаимоотношения между мусульманской и домусульманской культурами есть в первую очередь проблема семиотическая. Напомним еще раз, что стратегической задачей мусульман было не уничтожение изображений, но введение принятых ранее, в домусульманское время, приемов изобразительности в новый семантический и синтаксический ряд, в контекст новых формальных и смысловых отношений. Или, другими словами, проблема состояла не в окончательном уничтожении, но в существенной трансформации исходного материала, его перекодировке, переводе его в сферу иной знаковой системы. На примере раннего мусульманского искусства, и особенно иранского его варианта, наглядно прослеживается изложенная выше космогоническая схема перехода от природного к культурному, от неоформленного и хаотического к оформленному и упорядоченному. Перевод одной знаковой системы в другую, или, другими словами, константного сообщения в ассоциативный код, осуществлялся за счет переакцентировки и перегруппировки смысловых элементов изображения, в результате чего изобразительная композиция, представляющая собой законченное по форме и смыслу изображение, обретала ассоциативность и незаконченность не только в плане содержания, но часто и формы. Как мы помним, редуцированными и многосмысленными представали как отдельные слова, так и целые фразы. Иранские же по форме изображения можно в известном смысле уподобить нерасчлененной, недифференцированной Природе, элементы которой посредством начертания (произнесения) Слова вводятся в пределы новой знаковой системы — системы с иными ценностными признаками, иной смысловой группировкой изобразительных элементов.

В качестве весьма показательного примера такого рода можно привести одно из нишапурских блюд X в. из коллекции

Кайр с изображением танцующей пары [Grube, 1976, ил. 42] (ил. 1) [10].

Между танцующими фигурами мужчины и женщины помещено изображение зайца, а слева от мужской фигуры — птица, которую при заметной условности изображения всей сцены можно принять за павлина [11]. По краю блюда идет повторяющаяся надпись: *барака*. Появление зайца и павлина в сцене с танцующими фигурами вполне естественно с точки зрения мусульманских представлений, и в отличие от мнения Э. Грубе, считающего эти изображения чисто декоративным заполнением изобразительной композиции [Grube, 1976, с. 82], существуют достаточные основания, чтобы считать появление этих фигур оправданным и логичным в контексте всей композиции.

В качестве близкой аналогии можно упомянуть расписное блюдо из Гургана (X в.) в частной коллекции из Тегерана с изображением танцующей мужской фигуры, фланкированной двумя изображениями птиц [Ettinghausen, 1984, фиг. 4]. Существование одного мотива в изображениях из двух художественных центров мусульманского Ирана свидетельствует об особом внимании искусства того времени к сценам чувственного характера. Изображения зайца и павлина на блюде из коллекции Кайр являются дополнительным подтверждением этому.

Изображение зайца в иранском средневековом искусстве связывается чаще всего с сюжетами любовного характера и прослеживается на всем протяжении иранского искусства вплоть до каджарской станковой живописи. Существенно при этом отметить, что такие изображения зайца носят ярко выраженный иносказательный смысл. Но если афродизические функции зайца в изобразительном искусстве достаточно универсальны (ср., например, [Стефани, 1863, с. 65; Раевский, 1978, с. 127—128]), то упоминания и изображения павлина твердо связываются именно с мусульманской традицией.

Согласно введенному мусульманами новому классификационному ряду, образ павлина наделяется двумя противоположными свойствами. Павлин, райская птица (птица Джабраила), после изгнания из рая вместе с Адамом и Евой стал аллегорическим образом похоти и сладострастия. В мусульманской традиции павлин часто упоминается и изображается вместе с искусителем змеем как олицетворение природного начала (похоть

[10] Опубликовавший это блюдо Э. Грубе считает обе фигуры мужскими, что, однако, легко опровергается даже формальными признаками: одна из фигур (правая от зрителя) изображена с косой и в более высокой обуви по сравнению с явно мужской фигурой слева (см. [Grube, 1976, с. 82]).

[11] В пользу подобного утверждения свидетельствует такой факт: среди изображений птиц на керамике из Нишапура чаще всего встречаются павлины [Wilkinson, 1973, с. 6].

и гнев) [12]. Так, например, в поздней миниатюрной живописи изгнанные из рая Адам и Ева изображаются в сопровождении змеи и павлина (см., например, [Esin, 1960, ил. 1]). Многочисленные свидетельства мусульманских авторов говорят о существовании двух начал в аллегорическом образе павлина: одно связано с высшими сферами мироздания, его духовными основами, а другое указывает на приобщение павлина к низшим сферам мироздания, к чувственному миру Природы. В одном случае превозносится яркое оперение павлина, а в другом — порицаются его безобразные ноги. Но, как отмечает Аттар, павлин стремится преодолеть свое природное чувственное начало и вновь приобщиться к высшим сферам мироздания. С аналогичных позиций можно понимать и фигурную композицию на рассматриваемом блюде.

Вся сцена и отдельные персонажи изображения на блюде из коллекции Кайр указывают на ее чувственный, земной характер, что, однако, сочетается с иными, религиозными и этическими нормами, закрепленными в начертаниях и смысле арабской надписи по краю блюда. Присутствие надписи с явной ре-

---

[12] Ср. в этой связи сообщение Аттара в поэме «Мантик ат-Тайр» [Аттар, 1963, с. 46], а также:

بدان که عقلست که آدم است و روحست که حواست و طبیعت است
که ابلیس است و شهوت است که طاوس است و غضب است که مار
است و اجتماع و ترکیب آنجمله آمدن است بدنیا و افتراق آنجمله
رفتنست از دنیا یعنی اجتماع این جمله آمدنست از عالم غیب بعالم
شهادت و از عالم عقل بعالم حس و افتراق اینجمله رفتنست از
عالم شهادت بعالم غیب و از عالم حس بعالم عقل

«Знай, что есть Интеллект, а посему есть и Адам; есть Душа, а посему есть и Ева; есть Природа — и есть Иблис; есть похоть — и есть павлин; есть гнев — и есть змея; и соединение всех этих [существ] означает их приход в этот мир, а разъединение всех этих [существ] означает их исход из этого мира, то есть соединение их есть приход из мира идей в мир чувственный и из мира Интеллекта в мир чувств, а разъединение этих существ есть исход их из мира чувственного в мир идей и из мира чувств в мир Интеллекта» [Насафи, 1965, с. 63].

Также сравни с указаниями Джалаладдина Руми: «Когда любовь отлетает подобно павлину, сердце становится домом, наполненным змеями» [Schimmel, 1980, с. 121]. Как указывает А. Шиммель, павлин очень часто упоминается в поэзии Руми в этом значении. Кроме того, в трактате Ибн Сины «Хайй ибн Йакзан» похоть и гнев сопутствуют человеку в его земной жизни. Именно они сопровождают молодого человека при его встрече с добродетельным старцем.

лигиозной окраской, во-первых, существенно дополняет наши представления о принципах моделирования мира в предметах мусульманского искусства и, во-вторых, позволяет судить о возможностях совмещения двух коммуникативных моделей в пределах одной изобразительной композиции. Природное, профаническое начало в фигурных изображениях и культурное, сакральное начало, выраженное в арабской надписи, в их сочетании дают законченное представление о картине мироздания, опирающейся на дихотомию понятий *природа — культура*. Но если природное начало, выраженное фигурными изображениями, семантически однозначно и представляет собой как бы законченное по смыслу выражение, то именно надпись окончательно выводит изображение за пределы конкретного сюжета, придает ему неожиданную ассоциативность и многозначность. Арабская надпись как воплощение Слова в отличие от иранских по происхождению изображений обладает более яркой способностью репрезентировать собой ценности иного плана в силу сакральных свойств, медиативных функций и кодовой природы.

Сказанное вовсе не означает, что фигурные изображения стали сакральными и могут чтиться наравне с надписью. Танцующие фигуры приобретают всего лишь дополнительное осмысление и могут тем самым быть вовлечены уже в сферу более широких представлений о Мире в целом и иерархии миропорядка в частности. Фигурные изображения с помощью арабской надписи стали элементом нового синтаксического ряда и соответственно обрели иные семантические акценты. Мусульманское изобразительное искусство с первых же веков своего существования было принципиально аниконично[13], и вовлечение изображений в сферу сакральных представлений становилось возможным только в результате ориентации всей культуры на автокоммуникацию, то есть на перекодировку объекта изображения самим созерцателем. Метод ассоциации, аналогии, но никогда не тождества был основополагающим методом художественного мышления мусульман. Получение информации не было только актом отождествления увиденного и осознанного, объект не был равен себе в сознании воспринимающего, изображение всегда становилось поводом для дальнейшего движения мысли и — шире — для познания Мира. Совмещение иранских фигурных изображений и арабских надписей в памятниках искусства было результатом столкновения и взаимодействия двух творческих принципов. Только в результате встречи

[13] Понятие «аниконизм» в современной литературе связывается с доминантой религиозного сознания, направленной против любых возможностей почитания иконических изображений. Эта существенная черта культуры ислама более подробно будет рассмотрена ниже, в III главе книги.

и взаимодополнения двух творческих установок, способов художественного мышления памятники искусства обретали те свойства, которые превращали их в средство моделирования принципов мироздания. Важнейшая смыслообразующая роль в этом процессе отводилась арабским надписям, ибо они преобразовывали, трансформировали первичное сообщение в сообщение иного плана, с иными акцентами и более сложной, чем ранее, смысловой наполненностью. Развиваемое нами положение о графическом стиле художественного мышления в культуре ислама отражает достаточно своеобразный, но не единственный опыт в мире средневековой культуры. Для примера достаточно вспомнить о роли графических начертаний для искусства стран дальневосточного ареала (Китай, Япония). Так же как и в исламе, в культуре дальневосточных стран каллиграфия занимала отдельное место, весьма почитаемое и возвышенное с этической и эстетической точек зрения.

Отмеченная закономерность средневекового сознания может быть несколько прояснена, исходя из следующих замечаний Ю. М. Лотмана: «Для существования культуры как механизма, организующего коллективную личность с общей памятью и коллективным сознанием, видимо, необходимо наличие парных семиотических систем, с последующей возможностью взаимного перевода текстов» и далее: «...законом, который, кажется, можно трактовать как универсалию для земных культур, является правило, чтобы один из членов любой культурообразующей семиотической пары был представлен естественным языком или включал в себя естественный язык» [Лотман, 1973, с. 242—243]. Действительно, только на примере культуры ислама отчетливо видно, что арабская графика как материальное воплощение арабского (а позднее и персидского) языка являлась доминирующей семиотической системой, регулирующие функции которой неизменно проявлялись в изобразительном искусстве, архитектуре, изящной словесности.

Сказанное отнюдь не означает, что все без исключения памятники художественной культуры ислама, а тем более исламизированного Ирана должны были иметь соответствующие арабские комментарии. Целый ряд заметных произведений искусства только подтверждает это обстоятельство (керамика, металл, стенные росписи). Их связь с культурой ислама обнаруживается посредством выделения особенностей стиля, иконографии, бытовых деталей. Несомненным, однако, остается одно: уже в первые века хиджры искусство восточных областей Халифата несло на себе заметный отпечаток нового искусства и, в свою очередь, оказывало влияние на искусство западных областей Халифата (см., например, [Маршак, 1971, с. 63—72]).

Было бы, безусловно, неверным и исторически неоправданным не принимать в расчет подобные образцы художественного ремесла и высокого искусства. Но изучение всех этих вопросов входит в иные сферы исследования, требует расстановки других акцентов. Область же наших интересов, как указывалось в начале этой главы, была сосредоточена на проблеме формирования новых норм ментальности, возникших с приходом ислама, иных представлений о должном. Графический стиль художественного мышления был противопоставлен живописно-пластическому языку искусства Ирана только в результате введения абстрактной монотеистической идеи мусульман, ориентации их художественного сознания на Слово, а не на изображение. Соответственно новый тип ментальности потребовал и новых средств художественной выразительности. В своей эстетической «программе» мусульмане не могли обойти вопрос о статусе изобразительных форм и, более того, не могли не эксплицировать на искусство свои развитые антропологические концепции. Об одном из методов решения этой насущной для мусульман проблемы будет рассказано ниже.

Картина мира в графических начертаниях

Если до сих пор целью наших рассуждений была попытка охарактеризовать арабо-иранское культурное единство как оригинальный и несовместимый с иными родственными традициями (арабской и сасанидской) тип культуры, то теперь обратимся к вопросу о том, что же предшествовало и что предопределило появление изобразительного образа Человека в собственно мусульманском искусстве. Задаваясь этой целью, мы не должны забывать о том, что становление мусульманского искусства сопровождалось выработкой новых классификационных принципов в самой культуре ислама. Ведущее место в системе этой классификации занимала антропология, в рамках которой освещались представления мусульман о статусе Человека в его различных измерениях — космологическом, онтологическом и этическом. На этой основе формировались и собственно мусульманские эстетические представления о должном облике Человека и возможностях изобразительной экспликации его образа. В истории искусства ислама непременно должен был существовать некоторый набор признаков, указывающих на целостное отражение представлений мусульманского мира о Человеке, месте и цели его пребывания в этом мире. Но прежде чем перейти к сути проблемы, необходимо сделать несколько дополнительных замечаний о принципах становления искусства ислама.

Исходя из сделанных ранее выводов о том, что с самого начала культурной экспансии арабов мусульманское художественное мышление имело графический характер, что мусульмане постоянно реализовали потенции некоей Логосферы, выражением чего является азан (призыв к молитве), суфийский зикр (рецитация имени Аллаха и сакральных формул) и «арабеска», становятся понятными причины использования инокультурных традиций изображения человека, а также практическое отсутствие собственных приемов изображения людей, выработанных самим исламом. Известные нам образцы омейядского искусства используют фигурные изображения людей преимущественно в мирской обстановке или с целью утверждения имперских амбиций халифов. Ярким примером последнему служат упоминавшиеся выше образцы ранних монет с изображением стоящего халифа, позднее замененные на надписи с религиозными формулами.

Остроумная расшифровка О. Грабаром не сохранившейся в подлинном виде росписи в Кусейр Амре (первая половина VIII в.) — лишнее тому свидетельство. Изображения византийского императора, иранского шаха, короля домусульманской Испании и царя Эфиопии (два других персонажа идентифицируются предположительно) появляются как знак самоутверждения омейядского халифа Йазида III (подробнее см. [Grabar, 1973, с. 45—48]). Однако изображения чужеземных властителей в бане омейядских халифов, как и все остальные росписи сооружения, оставались исключительно светским жестом мусульманских суверенов, не затрагивая основ религиозного сознания. Достаточно только напомнить, что ведь теми же Омейядами были расписаны и две мечети (одна в Дамаске, а другая в Иерусалиме — Куббат ас-Сахра), где декоративные мотивы напоминают принцип распределения рельефов в Мшатте (см. об этом ниже, в гл. II). Во всех трех случаях при украшении сакрально отмеченных объектов изображения живых существ отсутствуют. Между тем нет никаких оснований сомневаться в том, что мусульмане на ранних этапах своей истории довольно активно использовали фигурные изображения и, как можно было убедиться, придавали им существенную смысловую нагрузку. Изображения людей всегда оставались знаками, указывая на различные обстоятельства религиозной, социальной и эстетической деятельности мусульман, но они никогда не служили заменой тех функций, которые несли Слово и его начертания.

Слово и изображение занимали как бы два крайних полюса мировоззрения мусульман. Изображения людей и животных связывались с миром неосвоенной природы, которую надлежало еще покорить и ввести в сферу культуры.

Отсюда изобразительная трактовка образа человека и его пространственного окружения оставалась целиком в рамках прежних художественных традиций, с которыми сталкивался ислам [14]. Быть может, именно поэтому при изображении человеческих фигур мусульмане свободно пользовались услугами предыдущих культур (эллинистической, византийской, иранской), поначалу не делая никаких попыток для выработки своих норм художественного воплощения образа человека [15].

Известно, однако, что крайности иногда сходятся. Совмещение буквенных начертаний и фигурных изображений в самом начале сельджукидского периода довольно отчетливо демонстрирует это. Появление Человека из буквенных начертаний служит примером первостепенной важности для понимания смысла и оценки значения всего мусульманского искусства. Суть проблемы состоит в том, что мусульмане выработали свое собственное художественно оформленное и религиозно оправданное отношение к изобразительному облику Человека. О том, что предшествовало появлению истинно мусульманского образа Человека, как складывались формальные и смысловые предпосылки этого явления, и пойдет ниже речь.

Начать нам вновь придется с самых первых этапов появления графических начертаний.

Арабское письмо можно разделить на две сложившиеся стилевые формы — прямоугольную и округленную (см. об этом [Soucek, 1979, с. 8—10]). Единственным и широко известным примером прямоугольного стиля письма является почерк *куфи* (см., например, [Bergsträsser, 1919]). Первые образцы арабского письма, обнаруживаемые на погребальных стелах, вырезаны именно этим почерком [ср., например, стелу Ибн Хайра в Каире (652 г.) и надпись из Кербелы (693 г.)]. Это были сначала достаточно примитивные по форме надписи (рис. 1), но довольно быстро они превратились в монументальные по стилю письмена, часто наносимые без диакритических знаков. Исключение составляют только рукописи Корана, где система огласовок обязательна, ибо каждое слово должно быть прочитано безошибочно. Кроме ранних рукописей Корана прямоугольный куфи распространен на ранних арабских монетах и широко использовался на всем протяжении средних веков для украшения

[14] В качестве дополнительной иллюстрации полезно обратиться к мозаике из Хирбат ал-Мафджар (первая половина VIII в.) с очевидно сасанидской манерой изображения и соответствующей символикой сцены (см. [Hartner, Ettinghausen, 1964, с. 167; Ettinghausen, 1972, с. 44—46]); в этой же связи ср. фреску из Каср ал-Хайр ал-Гарби (первая половина VIII в.) (см. [Ettinghausen, 1977, с. 37]).

[15] Кроме приведенных выше примеров с использованием иранских форм ср. также полезные замечания О. Грабара [Grabar, 1973, с. 88, 208].

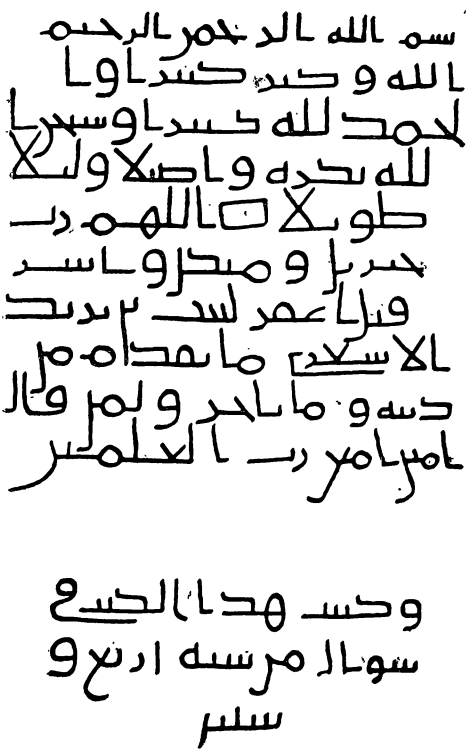


Рис. 1. Куфическая надпись на надгробном камне. 683-84 г.

архитектурных сооружений.

Однако уже к середине VIII в. куфические литеры стали обрастать сначала примитивными орнаментальными формами, а затем и ярко выраженной орнаментацией из полупальметт и пальметт[16]. В соответствии со степенью орнаментации принято различать две разновидности куфи — листвичный куфи и цветущий куфи. К середине IX в., как считает А. Громан, был завершен окончательный переход от листвичного к цветущему куфи (ср. надпись на надгробном камне из Хиджаза 864 г.) [Grohmann, 1957, с. 289]. Если образцы листвичного куфи характеризуются робким продолжением только двух букв — «алиф» и «лам», то цветущему куфи свойственна орнаментация, исходящая из букв на любом уровне их высоты — начала, середины и конца. Кроме того, орнамент начинает появляться и в промежутке между буквами, как, например, в той же надписи из Хиджаза. Процесс перехода от прямоугольного куфи к листвичному, а затем к цветущему куфи произошел, вероятно, в трех областях — Египте, Палестине и Хиджазе (рис. 2а, б).

Окончательно сформировавшимся стиль цветущего куфи оказывается на восточноиранской керамике IX—X вв. Правда, хотя в конце IX в., например, в афрасиабской керамике и встречаются образцы письма, выполненные строгим куфи, уже к середине X в. отмечены примеры появления усложненных вариантов цветущего куфи. Со временем, однако, куфические орна-

[16] Подробное изложение процесса орнаментации прямоугольных куфических надписей см. [Grohmann, 1957]; сокращенный вариант той же работы см. [Grohmann, 1955].

ментированные надписи начинают стилизоваться и в конце X в. превращаются, по существу, в нечитаемый орнамент (псевдонадпись). По керамике Афрасиаба можно четко проследить несколько этапов развития орнаментации куфических надписей: IX — первая половина X в.— строгий куфи; вторая половина X в.— куфи с расщепами и цветущий куфи, дополненный также и насхом; XI в.— широкое появление псевдонадписей (см. [Ташходжаев, 1972, с. 190—195; а также: Шишкина, 1979, с. 53—55]). Аналогичный по времени процесс усложнения куфических надписей прослеживается и в керамике Чача (см. [Брусенко, 1986, с. 54]). Можно полагать, что вне зависимости от временно́й точки отсчета орнаментация куфических букв в разных районах Халифата должна была непременно пройти поэтапный процесс своего развития от примитивных или строгих форм почерка до его орнаментации все более сложными растительными формами. При этом естественным представлялось сочетание разных видов куфи (строгий куфи+цветущий куфи) на одном изделии (например, керамическом), что при сохранении формальных особенностей двух разновидностей (или стилей) почерка позволяет проследить типологическую эволюцию куфи достаточно отчетливо. Орнаментация куфических надписей не ограничивалась использованием растительных мотивов.

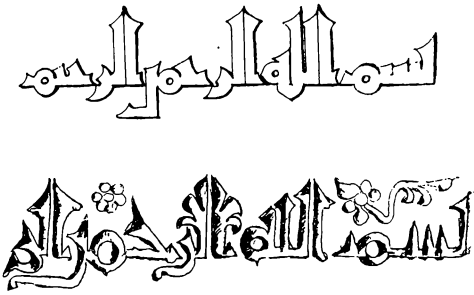


Рис. 2. а) Басмала. Египет. 814-15 г.
б) Басмала. Египет. Середина IX в.

Как хорошо известно сейчас по ряду публикаций, восточноиранская керамика X—XI вв. демонстрирует и следующий знаменательный этап украшения куфических надписей — появляются изображения животных. Они, так же как и растительный орнамент, вырастают из начертаний букв. При этом обращает на себя внимание следующее немаловажное обстоятельство: с достаточной долей уверенности можно утверждать, что наиболее ранними из зооморфных изображений были фигуры птиц (ил. 2), как выраставшие из буквенных начертаний [Ettinghausen, 1957, с. 359 и сл.] [17], так и помещенные отдельно в центре поля блюд [Wilkinson, 1973, ил. 63; Yoshida, 1972, ил. 36, 41, 42]. Надо сказать, что образцы керамики с изображением птиц по-

[17] Сочетание надписей с головками птиц прослеживается также на поздних образцах керамики Афрасиаба и Чача (см. [Ташходжаев, 1972, с. 201; Брусенко, 1986, с. 55]).



Рис. 3. «Ал-барака» с зооморфными изображениями. Бронзовый сосуд XII в. Хорасан

являются к X в. не только на востоке Ирана. Фигуры птиц и других животных с предполагаемой исследователями астрологической символикой возникают и в других областях Аббасидского халифата и фатимидского Египта (см. об этом [Ettinghausen, 1957, с. 343, 346, 359; Grube, 1976, с. 131—143, № 83, 90, 91]). Немаловажно также отметить и такой факт, как сплетение или соседство птиц со словом «барака». Так, например, Р. Эттингхаузен опубликовал характерное в этом отношении блюдо X в., где выписанное в центре поля блюда слово «барака» включает в себя богатый орнитоморфный орнамент [Ettinghausen, 1957, фиг. 23, 24]. Известные образцы керамики, в которых изображения птиц сплетаются или соседствуют с сакральными словами, свидетельствуют об их несомненной связи, на чем мы специально останавливались выше (см. также [Ettinghausen, 1957, с. 359]) (ил. 3б).

Результатом орнаментации куфических букв на керамике явилось следующее. Во-первых, начальные формы куфи, превратившись в сложившийся «декоративный куфи», сменились более округлым почерком, а также стали совмещаться с элементами другого почерка — насха. Во-вторых, орнаментация букв к середине XII в. окончательно перешла на металлические изделия (разнообразные по форме). Именно на металлических изделиях во всем многообразии появляются различные фантастические и реальные животные, вырастающие из начертаний букв (в стиле куфи или в смешанной форме: куфи+насх) (рис. 3).

Практически одновременно с широким появлением фантастических и реальных животных в верхней части букв начинают появляться и крайне стилизованные изображения людей (преимущественно человеческих лиц). Буквы и слова начинают антропоморфизироваться. Характерно, что это знаменательное для всего мусульманского искусства явление отмечается только на изделиях из металла. Проблема антропоморфизации букв в истории мусульманского искусства не нова, ей посвящены исследования А. Громана [Grohmann, 1955], Д. Райса [Rice D. S., 1955], Р. Эттингхаузена [Ettinghausen, 1957]. Классическим примером ярко выраженного слияния букв с изображением людей и животных является так называемый котелок Бобринского

(иначе Гератский котелок) 1163 г. из Эрмитажа [Веселовский, 1910; Ettinghausen, 1943] (рис. 4 и ил. 4). Одним из самых ранних образцов, как указывает Р. Эттингхаузен, можно считать блюдо из Heermaneck Galleries с незначительной степенью антропоморфизации букв [Ettinghausen, 1957, фиг. 28—30]. Р. Харари и другие исследователи приводят целый ряд подобных образцов XII—XIII вв. [Harari, 1939, фиг. 841B, ил. 1308, 1314, 1316, 1317A, 1317B, 1322, 1325, 1328; Aga-Oglu, 1946, фиг. 4; Dimand, 1945—1946, с. 88; Ettinghausen, 1957, ил. 1]. Как считают исследователи (Р. Эттингхаузен, А. С. Меликян-Ширвани), рождение и распространение изделий из металла с антропоморфными буквами связывается с территорией Хорасана. В этом нет ничего странного — восточные области мусульманских земель Хорасан и Мавераннахр дают в этот период наиболее репрезентативные образцы мусульманской культуры (керамика, поэзия, духовная мысль). Надо думать, однако, что столь заметное явление не могло ограничиться пределами одного Хорасана. Судить об этом позволяет появление аналогичных образцов на западе Ирана, по-видимому в Фарсе [Melikian-Chirvani, 1982, фиг. 75A], а также в Мосуле [Ettinghausen, 1955], Индии [Trésors, 1985, ил. 266, 267] и Египте [Mostafa, 1961, ил. 43] (рис. 5). Даже перечисленные выше примеры не дают основания для суждения о незначительности их распространения на фоне других изделий из металла, поскольку совершенно ясно, что до нас дошла лишь малая часть образцов с фигурными надписями. Гораздо важнее для нас понять значение таких надписей, ввести их в историю и теорию искусства как явление, осмысленное с исторической и теоретической точек зрения.

Совмещение буквенных и фигурных начертаний на металли-



Рис. 4. Надпись «Ал-ʿизз ва ал-икбал ва ад-давлат» с элементами антропоморфного и зооморфного орнамента. Котелок Бобринского. Герат. 1163 г.



Рис. 5.
«Ал-'изз» в антропоморфном изображении. Середина XIII в. Сирия

ческих изделиях знаменует собой новый этап взаимоотношений между арабской графикой и изображениями. Изображения оказываются прочно привязанными к графическим начертаниям, преодолев тем самым былую концептуальную разведенность семантически автономных форм и смыслов. Проблема несовместимости двух знаковых явлений — Слова и Изображения — была преодолена и оправдана трансцендентным характером смысла графических начертаний. Свидетельством тому является сообщение автора XIII в. о возможности появления изображений живых существ. Оказывается, что для этого достаточно нанести над изображением формулу «шахады»: «Нет божества, кроме Аллаха, и Мухаммад — посланник его» [Михалевич, 1972, с. 107—108]. Но, как мы помним, содержанием арабской надписи не исчерпывались ее сакральные функции, аналогичные свойства носили надписи мемориального и просто художественного характера независимо от своего содержания. Ведь даже если подобные формулы оставались малопонятными или просто неудобочитаемыми, выражение сакрального содержания передавалось самим фактом присутствия арабской надписи. Другими словами, в идеале только арабская надпись могла санкционировать появление изображений. Рядом с надписью изображения находили свое место в иерархии миропорядка и обретали полновесное этическое выражение. Тот факт, что арабская графика в ходе своей эволюции прошла через четыре отчетливо выделяемых этапа, свидетельствует о некоей закономерности в отношениях между графическими начертаниями и изображениями. К существу эволюции графических форм мы и перейдем ниже.

Надо сказать, что в истории мирового искусства известны аналогичные случаи «оживания» букв. Римские геометрические «littera quadrata», так же как и тяжелый, геометрический куфи, с течением времени обрастали растительным орнаментом. Буквы, по меткому выражению Э. Гомбриха, действительно «оживали» и «овеществлялись» [Gombrich, 1979, с. 235—241], то есть приобретали дополнительную смысловую нагрузку, превращаясь из надписи в художественно оформленную «вещь». В свою очередь, и графическое воспроизведение арабских фраз, обрастая растительным орнаментом, зоо- и антропоморфными фигурами,

означало уже гораздо больше, чем содержание надписи. Сказанное связано с тем, что выше мы назвали эффектом «затрудненности восприятия формы» в манере представления начертаний арабской графики на предметах художественного ремесла. На этот раз постепенное «оживление» надписей сопровождается соответствующей степенью усложнения в прочтении этих надписей вплоть до вырождения в псевдонадпись и просто орнамент. Но, как было отмечено выше, эффект «затрудненности восприятия формы» влечет за собой появление нового содержания, уже не связанного со смыслом надписи и конкретным значением фигурных изображений, завершающих ее. В этом случае вступает в силу нормативный для мусульманской культуры ассоциативный ход мышления.

Заслуживающим пристального внимания и довольно неожиданным оказывается тот факт, что графическое воспроизведение Слова в процессе своего последовательного «оживания» проходит четыре ступени канонической схемы сотворения Мира. Согласно этой схеме, сначала были созданы минералы, то есть неорганическая природа, потом сотворены растения, затем животные и только в конце творения из глины был создан Человек. Человек был венцом и целью Творения Мира, а посему все предшествующие этапы освоения земного мира мыслились как подготовка к появлению Человека. Для примера приведем слова Низами Арузи Самарканди: «В бытие вступил человек, и приобщил себе все, что было в неорганическом мире, мире растений и мире животных, и прибавил к этому способность постигать [вещи] разумом. И [силой] разума стал царем над всеми живыми, и все привел в подчинение своему владычеству...

К чему же привело его это превосходство? К тому, что он познал постижимое разумом и посредством постижимого разумом познал господа. А для чего познал господа? Для того, чтобы познать себя: тот, кто постиг себя самого, постиг и творца своего» [Низами Арузи, 1963, с. 34].

С. Х. Наср довольно подробно останавливается на существе и развитии концепции «царств» минералов, растений и животных в мусульманской теоретической мысли в период ее активного формирования (Ихван ас-Сафа, Ибн Сина, Бируни) [Nasr, 1978], что избавляет нас от необходимости подробно излагать эти взгляды. Отметим только самые нужные для дальнейшего изложения моменты.

Космогоническая картина мира, развернутая в результате движения первичных элементов от простого к сложному, очевидно целенаправленна. Она телеологична. Целью Творения, результатом смешения четырех элементов в конечном счете является появление совершенного Человека. Для адекватного по-

нимания описанного выше факта воспроизведения космогонической и космологической картины мира при формировании изобразительного образа Человека в мусульманском искусстве значительный интерес представляют рассуждения «Братьев Чистоты» (Ихван ас-Сафа). В их энциклопедическом трактате указывается на то, что последовательный переход от минералов к растениям, от растений к животным и от животных к Человеку является одновременно движением во времени и явлением in principio [Nasr, 1978, с. 73]. Два временных аспекта, диахронический и синхронный, совмещаются друг с другом, поясняют друг друга. То, что произошло во времени, предсуществовало ранее и должно было произойти в силу телеологичности всей системы. В конце концов предсуществовавшее, трансформировавшись во времени, обрело свое изначальное состояние в лице Человека— цели всего Творения. Человек на пути своего духовного совершенствования последовательно проходит состояния «растительной души» (*ан-нафс ан-набатийа*), «животной души» (*ан-нафс ал-хайванийа*) и «человеческой души» (*ан-нафс ал-инсанийа*), то есть на микрокосмическом уровне он повторяет все этапы космогонической и космологической структуры макрокосма.

Изложенные выше представления о соответствии синхронной и диахронически развернутой картины мира можно проиллюстрировать еще одним достаточно показательным примером из пояснений средневековых авторов о рождении Человека. Согласно этим представлениям, субстанцией Человека является семя, в котором заложено то, что впоследствии, с течением времени, позволяет Человеку обрести все скрытые качества и формы и все, что даст ему возможность обрести свое будущее совершенство. Единая и неделимая субстанция эволюционирует в соответствии со следующими принципами: от простого к сложному и от единичности к множественности. К этому перечислению можно также добавить и временно́е измерение, то есть от синхронного состояния первичной субстанции к ее диахроническому развертыванию, поскольку только во времени происходит формирование и развитие зародыша Человека. Будучи еще зародышем, Человек постепенно проходит через этапы оформления элементов, минералов, растительной души и животной души, а в конечном счете может достигнуть совершенства человеческой души и состояния *ал-инсан ал-камил* (совершенного Человека).

Об отчетливом проявлении эволюционной картины мира в ее синхронном и диахроническом планах можно судить по наблюдениям Л. Масиньона о закономерностях мусульманской поэзии: «В исламской поэзии поражает прежде всего неодушевленность метафоры. Ее пытаются сделать нереальной. Метафо-

ра строится по нисходящей линии. Человек сравнивается с животными, животное, как правило,— с цветком, а цветок — с камнем: тюльпан с рубином, например» [Масиньон, 1978, с. 57]. Это важное наблюдение, сделанное без обращения к развернутой выше эволюционной схеме, тем не менее позволяет оценить ее значение в контексте этих представлений. Образ Человека, отраженный в религиозных, поэтических и изобразительных формах, должен рассматриваться с учетом указанной эволюционной схемы развития мироздания. Существуют основания предполагать, что иерархическая схема развития отношений между различными элементами мироздания, столь убедительно развернутая мусульманской культурой, была типологически общей для многих культур человечества. В архаических ритуалах, например, она прослеживается достаточно убедительно[18].

В свете сказанного можно рассматривать и те изменения, которые произошли в процессе трансформации арабской графики от простых форм куфического письма до усложненных растительным, зооморфным и антропоморфным орнаментами вариантов эпиграфики. Немаловажно отметить, что изображения человеческих фигур и животных часто располагаются соответственно в верхней и нижней части букв. Этим обстоятельством подтверждается ценностная и временна́я зависимость между двумя мирами — миром людей и миром животных, а также двумя поэтическими образами — образом человека и образом животного. Арабская буква интегрирует два последовательных плана космологической картины мира. Вбирая в себя оба плана мироздания, буква воспроизводит в пределах одного изображения ход формирования макро- и микрокосма. С мифопоэтической точки зрения такие изображения могут быть сближены с универсальными представлениями об образе «мирового дерева», а учитывая графический характер изображений, с «древом Познания».

Различные этапы «оживания» арабской графики логично рассмотреть уже не только с диахронической точки зрения, то есть во времени, но и с позиций синхронии, то есть как единовременное явление. На примере четырех этапов изменения эпиграфических надписей мы сталкиваемся с воспроизведением во времени тех же самых этапов космогонической картины сотворения мира, что позволяет рассмотреть изменения изобразитель-

---

[18] Интересно в этой связи привести экспликацию данной схемы, сделанную С. Эйзенштейном: «Как происходит оформление

растения — кристаллом
зверь — растением
человек — зверем
Бог — человеком» [Иванов, 1976, с. 82].

ных форм как воспроизведение предсуществующей концепции во времени. В самой идее диахронической трансформации буквенного орнамента, его постепенного «оживания» и «очеловечивания» заложена некогда сложившаяся концепция о рождении и устройстве мироздания. Каждый из четырех этапов трансформации арабской графики во времени, взятый в отдельности, соответствует отдельным структурным элементам эволюционной картины мира, а в целом все они отражают ее концептуальное синхронное состояние.

Таким образом, телеологическая логика была запрограммирована внутри самой культуры, и культура с необходимостью на протяжении с VIII по XII в. воспроизводила саму себя, свое рождение, устройство и, как следствие, появление Человека.

Вместе с тем рассмотренная нами проблема эволюционного движения графики может быть обсуждена и с несколько других позиций. Можно предположить, что мусульмане в ходе реализации своей эстетической «программы» постепенно осваивали все более сложные изобразительные формы. По мере развития культуры в орбиту их внимания попадали поочередно растения, животные и, наконец, человек. Иными словами, освоение мира природы и мира людей протекало в мусульманском искусстве иерархически — в движении от простого к сложному и от Природы к Человеку. Каждая из изобразительных форм поочередно конституировалась художественным сознанием на основе престижных начертаний арабской графики. Тем самым была создана неразрывная и последовательная цепь отношений между изобразительными формами, существо которых оправдывается не количеством сохранившихся образцов, а самим фактом их существования. Сам феномен существования правильной последовательности в орнаментации графики изобразительными формами мог бы быть и оспорен, если бы не существовало аналогичной последовательности в закономерностях мировосприятия мусульман. Наблюдаемое в мусульманском искусстве совмещение эстетических и религиозных представлений не может рассматриваться вне зависимости друг от друга. Опровержение логики развития изобразительных форм непременно влечет за собой пренебрежение фактами духовной эволюции мира ислама.

Таким образом, в XII в. в мусульманском искусстве Ирана окончательно складывается сбалансированное отношение между арабской графикой и изобразительными формами. При этом изображения не несут никакой сакральной функции, их появление обусловлено телеологической логикой мусульманской мысли об эволюции мироздания и ходом развития эстетических представлений мусульман. Впервые в истории мусульманского ис-

кусства изобразительные формы получили свое оправдание в рамках собственно исламских классификационных представлений о статусе Человека в окружающем его мире бытия. Изображения растений, животных и людей могут, конечно, рассматриваться и без внутренней связи друг с другом, что должно привести к ряду полезных наблюдений над формированием стиля и иконографии мусульманского искусства, примером чему является образцовое исследование А. Громана [Grohmann, 1957]. Однако такого рода исследования не выходят за пределы изучения частных вопросов истории искусства и не проливают свет на духовные основы художественного опыта мусульман.

Рассмотрение же всех этапов трансформации фигурных изображений на графических начертаниях в их логической связи хорошо поясняет уже не просто систему религиозных и философских представлений времени, а характер ментальности общества, в равной степени свойственный и заказчикам ремесленных изделий, и самим ремесленникам. Вместе с тем утверждение санкционированного культурой антропоморфного образа сопровождается активным распространением человеческих фигур в мусульманском металле. Появляются повествовательные сцены, и возникает очевидное внимание к целостной передаче художественного образа Человека в контексте его мифологической и эпической истории, а также иных реалий исторического сознания мусульман (как, например, аллегорические фигуры с изображением годового цикла). Завершение четырехэтапной схемы эволюции фигуративного арабского письма привело к выделению собственно мусульманской традиции изображения человеческих фигур. Безусловно, мы знаем множество антропоморфных изображений и до этого времени. Но все они, включая и изображения к астрологическому трактату ас-Суфи (1009 г.), не могут быть оценены как явление целостное, подлежащее осмыслению в пределах систематизированных мусульманских антропологических представлений. До этого времени мы не можем провести однозначную линию отчетливого стилевого и иконографического развития мусульманского искусства. Речь может вестись только о разнообразных стилевых и иконографических поисках, о некоторых, хотя и важных, особенностях этого развития, представленных ранней керамикой и металлом, рельефом Мшатты, росписями в Кусейр Амре, рельефами и росписями Самарры, росписью в Лашкари Базар. До XII в. в мусульманском искусстве происходит выработка и кристаллизация изобразительных принципов, окончательно утвердившихся на образцах металла, керамики и стуковом рельефе из Рея. О. Грабар, характеризуя сложившуюся ситуацию, пишет, что «в раннее мусульманское время в Иране не было создано определен-

ного художественного единства — или стиля времени,— сравнимого с тем, что произошло позднее в так называемый сельджукидский период» [Grabar, 1975, с. 361].

Вслед за завершением четырехэтапной схемы трансформации фигуративной графики в сельджукидский период последовала необычная активность в распространении изображений людей на металле, затем на керамике и, наконец, в книжной миниатюре. Изображение Человека с этого времени существует рядом с графическими начертаниями как самостоятельная, окончательно эмансипированная единица декоративного убранства металлического или керамического изделия. Одновременно изменяется и функция графических начертаний: арабские благопожелательные и сакральные формулы обмирщаются, все чаще заменяясь воспроизведением стихов на персидском языке. Другими словами, графические начертания постепенно перестают доминировать над изображением, изображения больше не подчиняются графике, а соседствуют с ней в силу своих иллюстративных или каких-либо иных функций. Таким образом, эмансипация фигурных изображений от арабских начертаний повлекла за собой и обмирщение самой графики, с этого времени отношение между графикой и изображением приобрело другой аспект, ярко выявившийся позднее на материале книжной миниатюры.

Между тем прослеженная выше схема диахронического развития арабской графики может быть дополнена на примере логики построения повествовательных изображений, появившихся вслед за описанным выше процессом разъединения графики и изображения.

Для того чтобы полнее представить принципы диахронического воспроизведения в изобразительном искусстве некогда сложившейся схемы (или модели), обратимся к проделанной нами ранее реконструкции повествовательных циклов иллюстраций к тексту «Шах-наме» Фирдоуси [Шукуров, 1983б, особенно с. 31—32]. Сейчас у нас появляются основания обсудить результаты проделанной работы с несколько других позиций, чем прежде, освещая уже не частный вопрос истории искусства средневекового Ирана, а проблемы теоретического осмысления принципов сложения искусства в целом.

Два реконструированных нами цикла иллюстраций на керамических изделиях к дастанам «Бижан и Маниже» и «Акван-див», представляя повествовательный ряд связанных между собой сцен, с течением времени распадаются в рукописях «Шах-наме» на множество отдельных иллюстраций. При этом в одной рукописи могут оказаться одна или две такие иллюстрации. Но если представить себе идеальный ряд последовательно связанных между собой миниатюр по разновременным рукописям од-

ним цельным живописным повествованием, то окажется, что этот ряд в точности повторяет некогда сложившуюся повествовательную схему. В этом нет ничего удивительного, поскольку первые и все последующие художники отталкивались от существующей в «Шах-наме» традиции разбивки текста подзаголовками внутри дастанов. Можно даже сказать, что иллюстрировалось не собственно повествование поэмы, а ее схематичный план, отмеченный подробным рядом подзаголовков. Однако такое объяснение не может затенить и того, что в конечном счете художники на всем протяжении иллюстрирования текста следовали за одним живописным «инвариантом», воспроизводя его с различной степенью приближения. Очевидно, что художники могли обратиться и к не отмеченным первым иллюстратором эпическим мотивам. Однако этого не происходило (в особенности это касается иллюстраций к дастану «Бижан и Маниже»). Диахронический свод иллюстраций по разным рукописям в силу каких-то причин оставался порождением некогда существовавшего инварианта живописного повествования.

Заслуживающим внимания фактом оказывается и то, что отдельно появлявшиеся иллюстрации в разновременных рукописях «Шах-наме» ранее являлись структурно значимыми элементами одного живописного цикла иллюстраций. Сама же структура живописного цикла была жестко детерминирована сюжетной структурой литературного повествования, что и получило свое отражение в подзаголовках. Таким образом, поверхностный (структурно не маркированный) диахронический ряд миниатюр отражает структурно оформленное единство тех же иллюстраций в синхронном состоянии. Хотя очевидное соответствие диахронической и синхронной схем в целом является порождением жанрообразующей логики эпического произведения, на чем мы специально останавливались, заманчиво выдвинуть предположение о том, что это соответствие отражает еще и своеобразие скрытого трансформативного механизма культуры, постулирующего дискретное развитие более поздних форм из некогда существовавшего единого в своей основе архетипа.

Приняв во внимание все сказанное, можно возвратиться и к существу тех изменений, которые претерпела арабская графика на пути ее исторического развития. То, что арабское письмо с течением времени воспроизводит некогда сложившуюся модель космогонической и космологической картины мира, представляется фактом неоспоримым. Надо думать, что повторение этого процесса, но уже на материале фигурных изображений миниатюр должно свидетельствовать о некоей закономерности в искусстве ислама, суть которой заключается в диахронической реализации некогда сложившихся форм и представлений. Ло-

тично заключить, что описанная трансформация формальных и семантических элементов графических начертаний, неразрывно связанных с мусульманскими представлениями о структуре мироздания, является нормативной для истории искусства ислама.

С точки зрения осмысления искусства и культуры ислама в целом отметим, что описанный выше четырехэтапный процесс трансформации графики свидетельствует о существовании имманентных законов функционирования культуры как на отдельных этапах ее существования, так и в целом — во времени. Кажется бесспорным при этом, что внутренние законы, формирующие структуру и содержание культуры, не могли быть преодолены или заменены чем-либо иным. Именно на основе арабского письма на протяжении с VIII по XII в. выковывались изобразительные представления мусульман о Мире, о слагаемых этого Мира и о его будущем, что нашло яркое выражение в сплетении букв с изображением Человека. Телеологическая логика исходной космогонико-космологической модели породила телеологическую установку и в истории искусства ислама. Согласно этой логике должен был появиться Человек, и в XII в. такие изображения действительно появляются. Все остальные этапы истории искусства ислама следует рассматривать как подготовку к этому явлению. И, видимо, именно поэтому до этого времени мусульмане использовали в своем изобразительном арсенале инокультурные заимствования при изображении людей.

В этой главе мы остановились на вопросе о значении графических начертаний в процессе формирования изобразительного искусства Ирана. Выявленные при этом закономерности художественного творчества обнаруживают существование некоторых приемов эстетического освоения изобразительного материала. Графический стиль художественного мышления трансформирует прежнее домусульманское искусство, вводит его в новый эволюционный и классификационный ряд. Но в иранской мусульманской культуре еще долгое время ощущалось присутствие собственно иранских принципов организации памятников искусства и литературы. В свою очередь, мусульмане должны были противопоставить иранцам свои достаточно весомые эстетические представления о творческом методе каллиграфа, художника, поэта. К двум методам художественной организации произведений искусства исламизированного Ирана мы и обратимся ниже.

Глава II

РИТУАЛ И ТВОРЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ



С самого начала своих завоеваний арабы-мусульмане в иранских землях столкнулись с мощной и достаточно гибкой культурной традицией, которая продолжала существовать в разных областях знания и художественного творчества (от теологических спекуляций зороастрийцев до изобразительного искусства). Однако иранский традиционализм, присущий в основном образованной части населения, имел скорее внешний, престижный характер. Об этом свидетельствует, в частности, такой парадоксальный факт, касающийся одного из важнейших аспектов национального самосознания, каким является язык. Известное в иранской среде национальное движение шуубитов излагало свои аргументы исключительно на арабском языке, ориентируясь тем самым только на арабизированную прослойку иранского населения и, конечно, на самих арабов [Lazard, 1975, с. 603—604][1].

[1] Ср. также: «Зороастрийские элементы в стихах персидских поэтов отражали только моду этого времени; они не могут считаться выражением подлинных зороастрийских представлений или верований. Тоска по прошлому давала себя знать, особенно в поэзии, где такого рода настроения нередки, но возврата к прошлому уже не могло быть» [Фрай, 1972, с. 344].

Более того, сам язык дари сформировался и развивался на фоне все более широкого проникновения арабского языка и арабской культуры. Неудивительно поэтому, что словарный багаж дари включал в себя значительное количество арабских слов[2]. Поскольку естественный язык моделирует мышление его носителей и одновременно отражает специфические его особенности, то культуру в целом логично рассматривать как проекцию наиболее характерных черт естественного языка[3]. В свою очередь, распространенный в разных культурах билингвизм создает естественные предпосылки для появления такой системы мышления, которая бы отличалась от двух составляющих ее компонентов. Арабо-иранское двуязычие, став доминантной характеристикой языковой ситуации, сложившейся на всей территории ираноязычных народов, повлекло за собой изменение и в структуре сознания, что, в частности, нашло отражение в многочисленных образцах ремесла и изобразительного искусства. Лингвистическая ситуация двуязычия и сопоставимое с ней по значению присутствие арабской графики и домусульманских иранских изображений на предметах керамики, по-видимому, было связано с более общими процессами, происходящими на самых разных уровнях сложившейся культуры. Отмечая это, вместе с тем заметим, что неоднородность сложившейся новой системы культуры должна была отразиться в первую очередь во внутренней структуре произведений литературы и изобразительного искусства. Однако для серьезного суждения о глубинных процессах, происходящих в недрах творческого сознания, важно выбрать определенный угол зрения, который бы позволил отчетливо продемонстрировать, а затем и соизмерить степень происшедших изменений. Когда мы сумеем выделить соизмеримые между собой величины творческого метода поэтов и художников, у нас могут возникнуть и реальные основания для суждения о степени неоднозначности не только всей культуры, но и структуры художественного сознания.

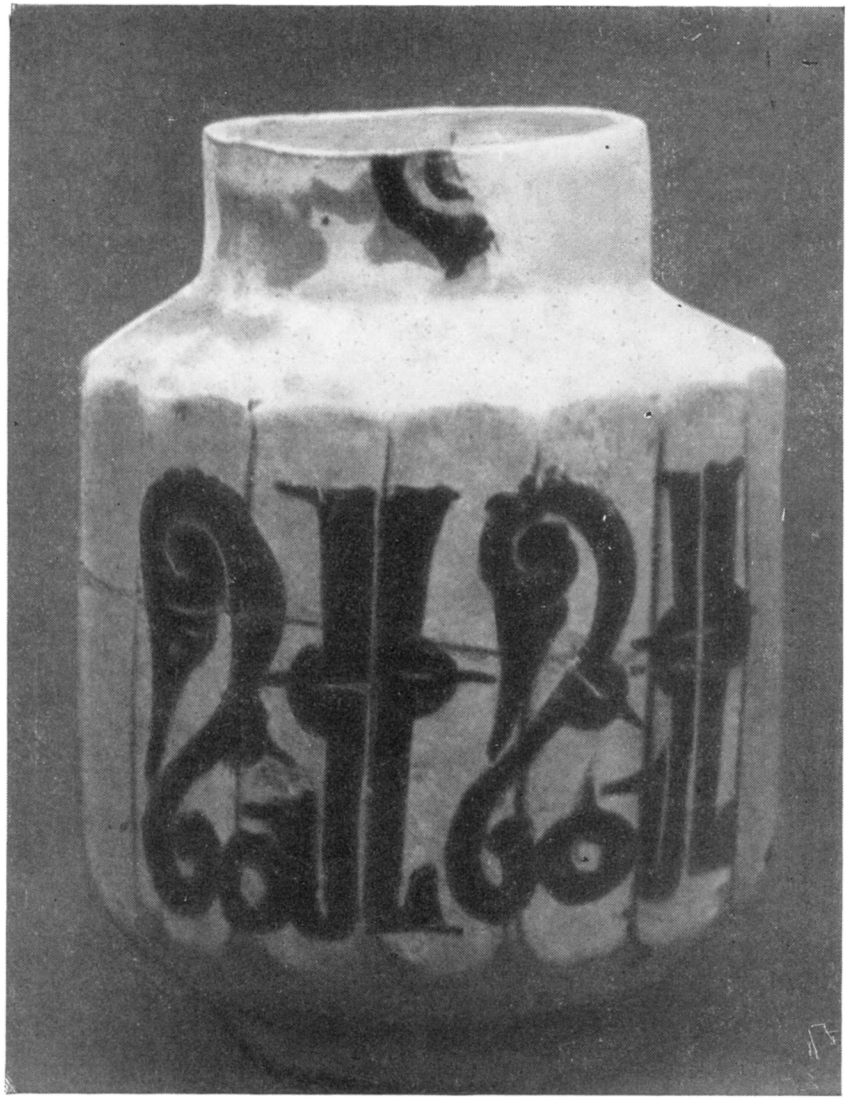
Весьма значимым аспектом функционирования любой тра-

[2] Ж. Лазар выделяет эту особенность в формировании языка дари, считая данный процесс не только лингвистической проблемой, но проблемой культуры в целом: «Смешанный характер новоперсидского словарного запаса, будучи также важнейшим фактором цивилизации, являлся основной чертой языка, и в этом смысле новоперсидский язык может быть сравним с английским — арабские элементы занимали то же место и играли ту же роль в персидском языке, что и латинские — в сочетании с местными англосаксонскими — в английском языке» [Lazard, 1975, с. 597].

[3] Ср.: «Таким образом, язык можно рассматривать как фундамент, предназначенный для установления на его основе структур, иногда и более сложных, но аналогичного ему типа, соответствующих культуре в ее различных аспектах» [Леви-Строс, 1983, с. 65]; а также ср. [Лотман, Успенский, 1971, с. 146].

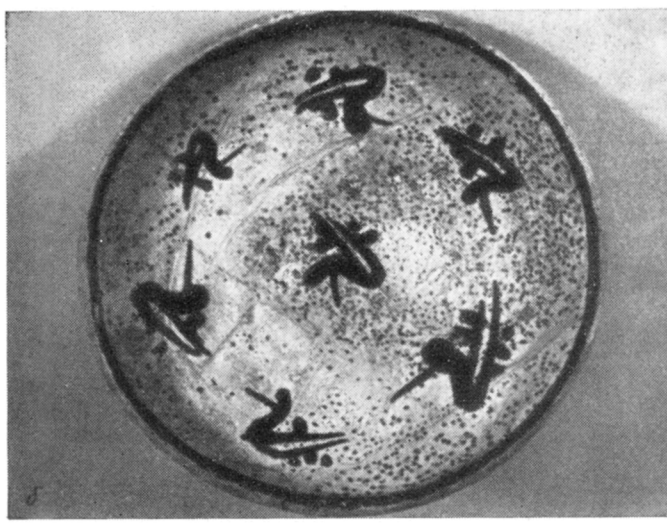


Ил. 1. Блюдо с изображением танцующей пары.
Нишапур. Колл. Кайр.



Ил. 2. Зооморфно-растительный мотив в слове «ал-йумн» на сосуде X—XI вв. Мавераннахр. Душанбе.





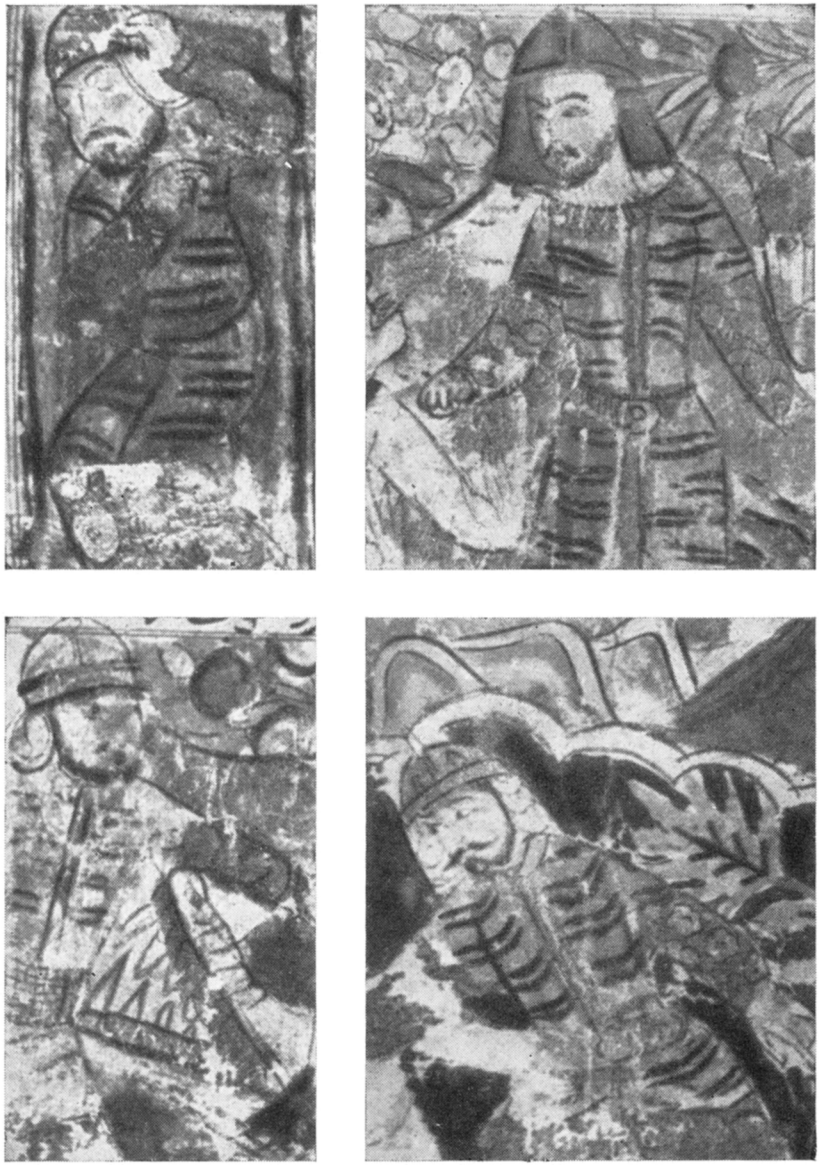
Ил. 3. а) Блюдо из Нишапура. XI в. Япония. Музей Тенри. б) Блюдо с надписями «барака» в форме уток. X в. Нишапур. Япония. Музей Тенри.



Ил. 4. Котелок Бобринского (Гератский котелок). 1163 г. Ленинград. Эрмитаж.



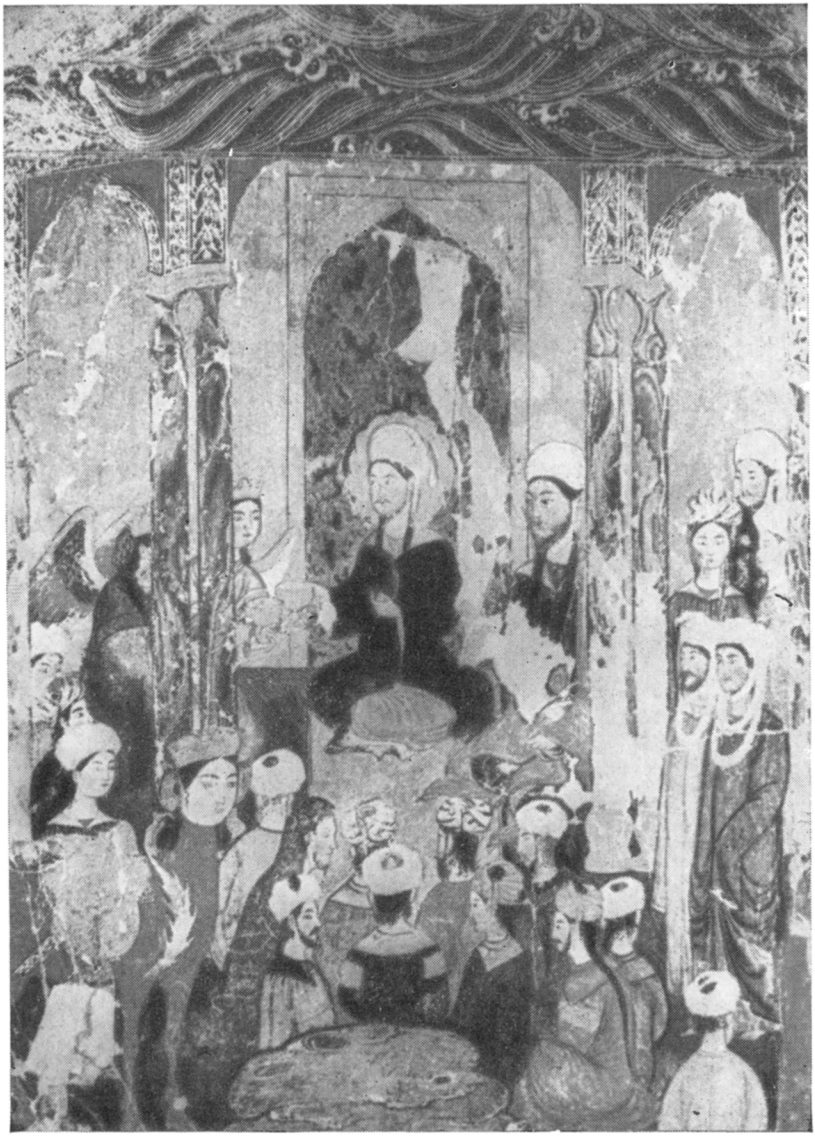
Ил. 5. Бронзовая чернильница. Иран. XIII в. Берлин. Музей исламского искусства.



Ил. 6. Изображения Рустама на рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1333 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.



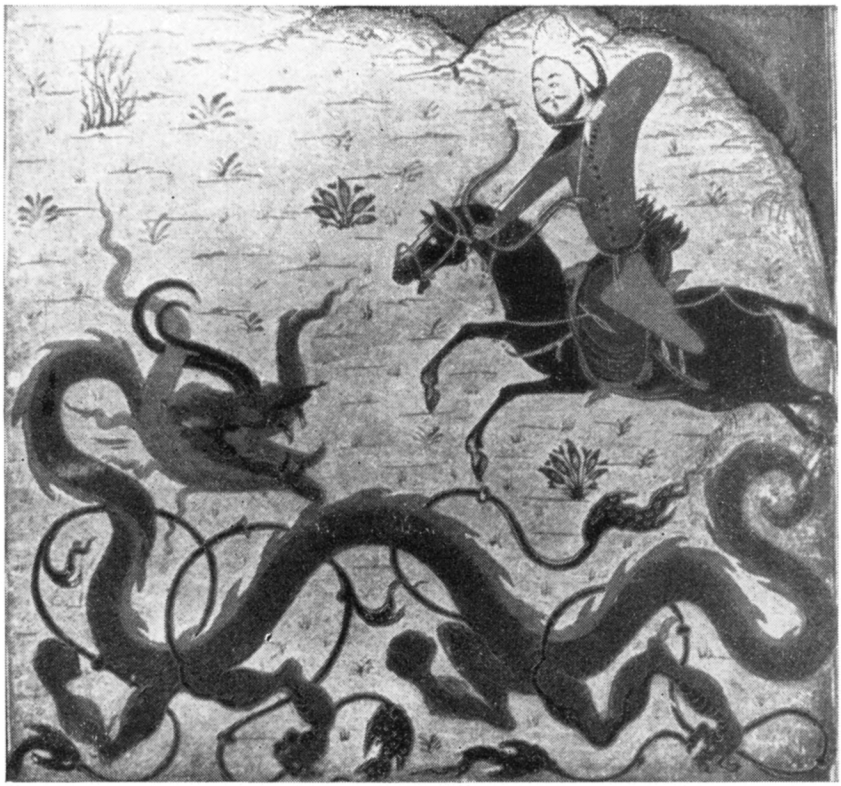
Ил. 7. Изображения Абу Зайда из рукописи «Макам» ал-Харири (к макамам 5, 11, 18, 20). 1237 г. Париж. Национальная библиотека.



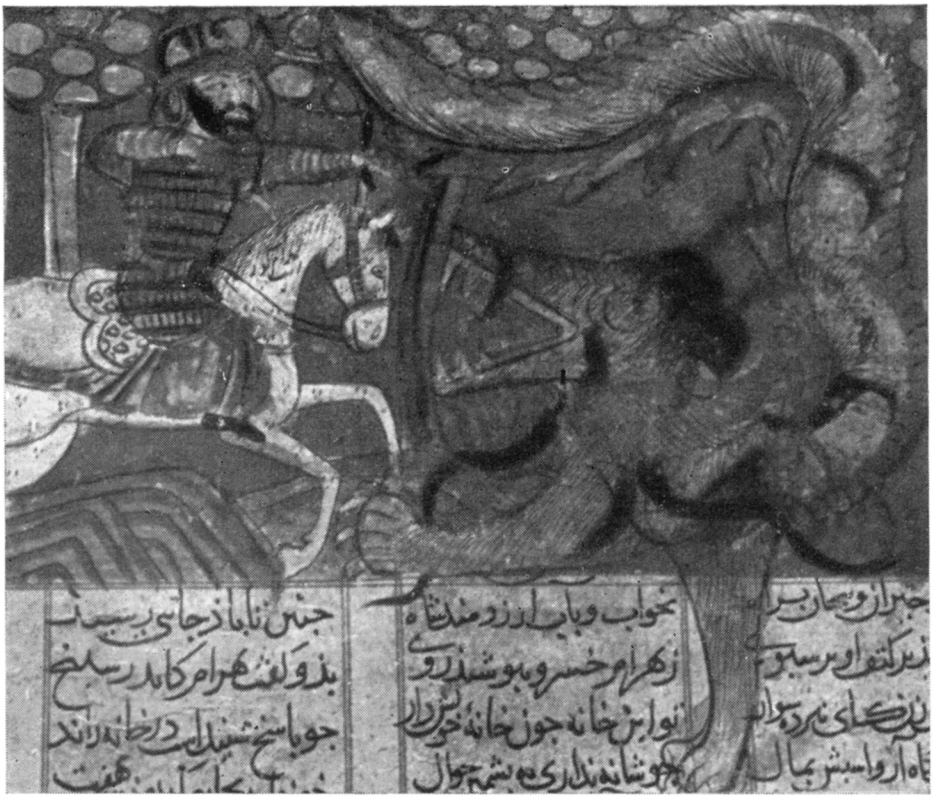
Ил. 8. Пророк Мухаммад в «Куббат ас-Сахра» (Иерусалим). Миниатюра из рукописи «Ми'радж-наме». 1330 г. Стамбул. Музей Топкапы.



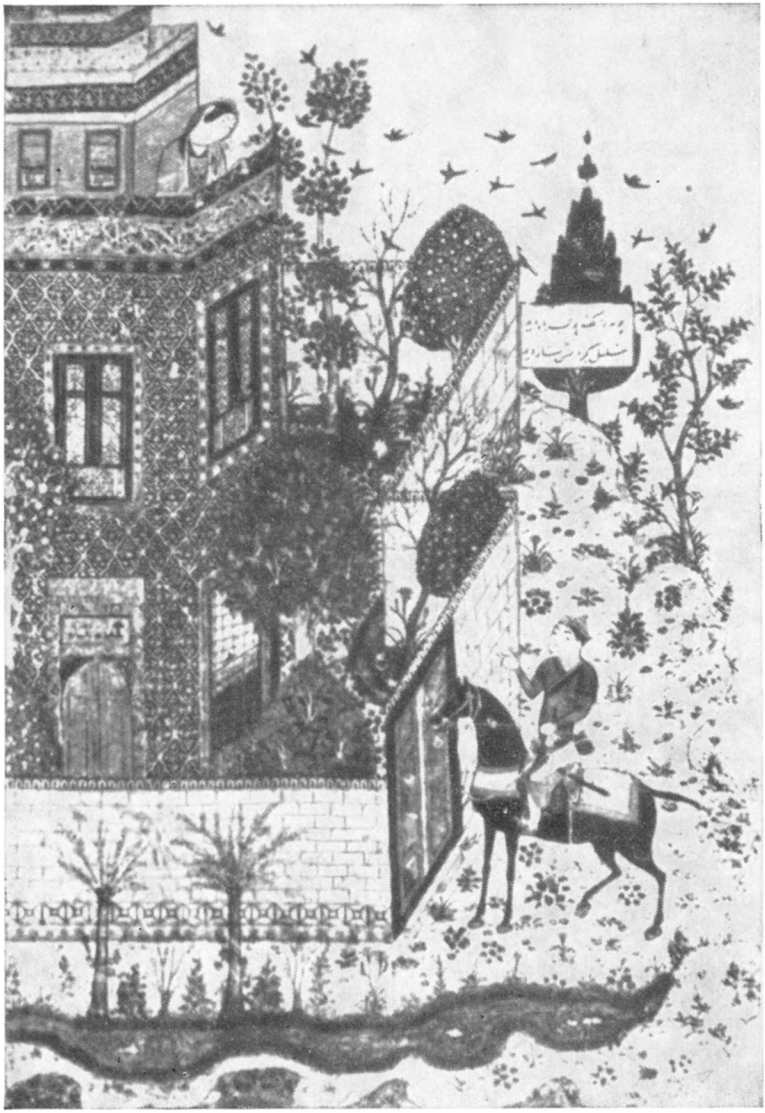
Ил. 9. Симург несет Заля. Миниатюра из стамбульского альбома. Около 1370 г. Музей Топкапы.



Ил. 10. Битва Бахрама Гура с драконом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1371 г. Стамбул. Музей Топкапы.



Ил. 11. Битва Бахрама Гура с драконом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1333 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.



Ил. 12. Хумай перед замком Хумаюн. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кирмани. 1396 г. Лондон. Британский музей.

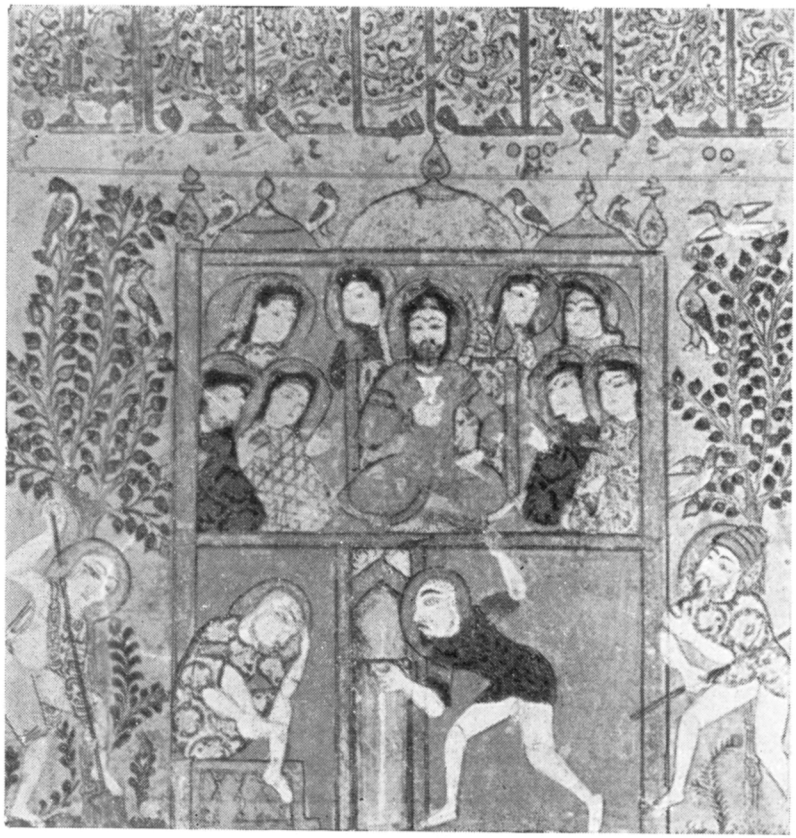




Ил. 13. Хумай перед замком Хумаюн. Миниатюра из «Антологии». Берлин. Музей исламского искусства.
Ил. 14. Миниатюра начала XIV в. Шираз. Бостон. Музей изящных искусств.



Ил. 15. Миниатюра с изображением влюбленной пары.
Середина XVI в. Бостон. Музей изящных искусств.



Ил. 16. Миниатюра из рукописи «Китаб ат-Тирйак». 1199 г. Париж. Национальная библиотека.



Ил. 17. Блюдо с полихромным изображением. 1187 г. Кашан. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.

диционной культуры, и в частности иранской, является ее обрядовая, ритуальная основа. В традиционном обществе культурные ценности в известном смысле являются производными ритуала — его иллюстрацией и одновременно интерпретацией. Отражение ритуала и неразрывно связанного с ним мифологического или религиозного мышления в словесности и изобразительном искусстве позволяет выделить и осознать степень традиционного и привнесенного как в отдельных памятниках художественного творчества, так и во всей культуре. Именно ритуал формирует тот особый язык культуры (бытовой, поэтический, изобразительный), через посредство которого получают свое формальное выражение и памятники искусства[4]. Обряд формирует и представляет нам ограниченную собой область нашего ве́дения, но ве́дения, важного для понимания основ сложения и функционирования памятников культуры.

Аксиоматичность этого положения очевидна. Стоящая перед нами проблема состоит в том, чтобы наметить те особые нормы творческого представления о Мире, о Человеке, о художественно выделенной «вещи», которыми располагали покоренные иранцы и которые предложили им мусульмане.

Ниже мы обратимся к обрядовой, ритуальной основе сложения памятников словесности и изобразительного искусства Ирана IX—XI вв., времени, с которым связывается формирование нового типа культуры. Выделяя в дальнейшем две ритуальные схемы, на основе которых формируется творческий метод художников, мы склоняемся к убеждению, что в иранском варианте мусульманского искусства должны были существовать памятники, где, подобно сложившейся в Иране языковой ситуации, сосуществовали бы два различных взгляда на Мир — собственно иранский и арабский методы творческого сознания.

Для осознания роли и значения ритуала в иранской средневековой культуре особое значение имеет поэма Фирдоуси «Шах-

[4] Ср., например, со словами П. Флоренского: «Повторяю, нет никаких определенных границ обряда: по существу — обряд есть все, ибо все, что не есть обряд, не должно быть и не образует единой ткани культо-центрического опыта. Фактически же — мы называем границей обряда всякий раз границу нашего ведения. Вот, например, мы кланяемся на улице, снимая шапку,— что это, обряд или обычай? Вероятно, большинство скажет, что это — только обычай, то есть не введет поклона в границы — ведомые им — обряда. Но святой Иоанн Дамаскин утверждает, что мы снимаем шапку пред проходящим знакомым и должны снимать ее, ибо этим выражаем мы религиозное почитание образу Божию, который в человеке: человек — т а ж е икона — икона Господа своего. И значит, поклон — поклон знакомому на улице — это уже не „обычай", а „обряд"» [Флоренский, 1977, с. 130]. Мы обратились к словам П. Флоренского не только с целью проиллюстрировать свою мысль ссылкой на его научный авторитет. Опыт П. Флоренского представляет огромную ценность как образец научного метаописания духовных ценностей с позиций носителя этих же ценностей.

наме». Известно, что текст «Шах-наме» вобрал в себя множество различных мифов и сказаний, углубленное изучение которых может приблизить исследователя к истокам иранской и индоиранской культуры (ср., например, с работами Ж. Дюмезиля). Однако представление о тексте «Шах-наме» только как о своеобразном своде иранских древностей является по меньшей мере недооценкой величия замысла Фирдоуси. Поэма задумана и осуществлена как поэтическая реализация древнеиранского царского ритуала *джашн-и сада* и соответствующего мифа о борьбе царя со Змеем. Ритуал садá, как указывается в тексте «Шах-наме», был установлен Хушангом — вторым по счету правителем Ирана:

Однажды владыка мира к горе
Направлялся вместе с несколькими людьми.
Издалека появилось нечто длинное,
Черного цвета и быстро двигающееся.
Два глаза подобны двум кровавым родникам,
От дыма из его пасти Мир стал черного [цвета].
Взглянул Хушанг [на него] с разумением и твердостью,
Взял камень [он] и был [в этом] проворен.
С кавийской силой бросил [он камень],
Отпрыгнул Змей — сжигатель Мира от взыскующего Мира [витязя].
Попал в большой камень маленький,
И тот и другой камни расколол витязь.
Возникла искра от [удара] двух камней,
Изменилась суть камня от огненной искры.
Змей не был убит, но, по преданию,
От этого удара камней возник огонь.
Владыка Мира перед Творцом Мира
Преклонился и восславил [его],
Который подарил ему такое сияние,
[И] тотчас сделал тот огонь киблой.
Сказал [он]: свет этот — божественный.
Поклоняйтесь [ему], если вы здравы умом.
Пришла ночь, [и] возжег [он] огонь, подобный горе,
А шах со своим окружением — вокруг [него].
Праздник сделал [он] в ту ночь и пил вино,
Назвал садá тот благословенный праздник.
От Хушанга остался памятью этот [праздник] садá,
Да будет много таких, как он, других царей.
[Шах-наме, т. 1, с. 33—34]

Как отмечалось нами ранее, Фирдоуси излагает распространенный в мировой словесности сюжет о битве царственного Громовержца со Змеем (см. [Шукуров, 1983б]). Причем приведенный отрывок включает в себя как сам мифологический сюжет, так и краткое описание соответствующего мифу ритуала садá. Исходя из собственно повествования текста поэмы, было бы логично рассматривать битву Хушанга со Змеем и установление праздника садá как одно неразделимое повествование.

Мифологическое событие с необходимостью перетекает в ритуальное действие, а установление праздника — логическое завершение ранее совершенного действия. В этом смысле ритуал есть не столько объяснение мифа, сколько действие, обладающее собственной ценностью и собственными целями, действие, обладающее самой высокой степенью самодостаточности. Ритуал как бы венчает миф, дублируя и поясняя его. Можно даже сказать, что ритуал садá является следствием понимания Хушангом происшедшего события. Сам он, как видно из повествования, выступает в двух ролях — царя Громовержца и жреца, устанавливающего ритуальное действие и руководящего им.

В целом схема приведенного выше сюжета является одним из вариантов «основного» мифа индоевропейской мифологической традиции, реконструированного в работах Вяч. В. Иванова и В. Н. Топорова (см., в частности, [Иванов, Топоров, 1974; Иванов, Топоров, 1980, т. 1]). Это можно принять как факт, который будет нуждаться уже в более или менее конкретной разработке[5]. Нас в данном случае интересует другое. Как можно было убедиться, Фирдоуси указывает на то, что после установления Хушангом праздника садá его воспроизводил каждый последующий царь. Это сообщение оказывается весьма существенным фактом, подтверждение которому можно найти на всем протяжении текста, включая и историческую его часть. Наиболее важным свидетельством в построении текста «Шах-наме» является его внутренняя структура, полностью отвечающая заданным в начале поэмы нормам отправления ритуала садá.

Следуя за текстом «Шах-наме», можно отметить существование трех уровней организации текста: мифологического, ритуального и эпического (т. е. собственно повествование). Эпическое повествование вбирает в себя два означенных автором уровня повествования — миф и ритуал. Однако если собственно мифологическое событие предстает в последующем эпическом повествовании преимущественно как план выражения, каждый раз оставаясь одним из вариантов исходного для повествования сюжета, то ритуал садá создает уже своеобразное семантическое поле, в пределах которого функционирует сама структура эпического повествования и синтагматика отдельных сюжетов. Ритуал садá тем самым является планом содержания, внутренним смыслом повествования «Шах-наме». Обладая собственной целью, структурой, значением, ритуал садá служил как бы посредником между мифологическим событием и эпи-

[5] Предварительную оценку значения ритуала садá в тексте «Шах-наме» и более развернутую аргументацию связи сюжета о битве Хушанга со Змеем и основного мифа см. [Шукуров, 1983б].

ческим повествованием. Так, если целью мифологического повествования было поражение змея, а добыча огня являлась только следствием этой борьбы, то цель ритуала садá одна — добыча и сохранение огня как залог всех последующих действий при организации космического и социального устройства мира. Другими словами, именно ритуал садá структурирует и семантизирует отдельные сюжеты и все повествование «Шах-наме». Ритуал садá оказывается для текста «Шах-наме» той призмой, сквозь которую преломляются многие действия сюжета, и поведение персонажей, и смысл весьма заметных для текста сюжетов[6]. Упоминаемые в тексте «Шах-наме» персонажи, атрибуты и действия персонажей не просто являются элементами эпического сюжета, но семантически соотносятся между собой, означая реалии и отношения иного порядка, уже не эпического, но ритуального и в конечном счете мифологического. Система описания (или называния) персонажей и действий в тексте обретает направленность, цельность и системность только в поле значения ритуала. В противном случае многие действия персонажей и упоминаемые реалии теряют логику и свою оправданность. Остановимся на двух примерах, парадоксальность развития сюжета которых может быть оправдана только в пределах семантического поля ритуала джашн-и сада.

Первый пример связан с именем богатыря Гива. Однажды Кей Хосров поставил перед Гивом задачу, смысл которой сводился к поджогу горы, сложенной из дров. Могут вызвать недоумение как цель, так и подчеркнутая в тексте сложность свершения этого подвига.

Кей Хосров, посылающий Гива на свершение подвига, не объясняет этого. Но если учитывать схему отправления ритуала садá, то мотивация подвига получает полную оправданность. Гора находится за рекой, разделяющей Иран и Туран, то есть на чужой для иранцев земле. Мотив преодоления рек с целью достижения качественно другого пространства обычен для повествования «Шах-наме». Ср. с переправами Фаридуна через реку Арванд и Кей Хосрова, Гива и Фарангис через реку Джейхун при возвращении из Турана в Иран. В свою очередь, покорение иранцами вражеских крепостей, расположенных на горе, сопровождается их поджогом. Такая участь постигла крепость Фаруда, подожженную Тусом, так же поступил Исфандиар с

[6] Ср.: «Самое же главное — обряд — выступает как сюжетообразующее начало, и соответственно этому все его составные части и элементы приобретают характерный для эпоса смысл — в них открывается или обнажается их конфликтность, и поведение участников обряда получает характер не обрядовый, а эпический. Вернее сказать, многое остается все, как в обряде, но внутренне преобразуется» [Путилов, 1974, с. 79].

крепостью Арджаспа и Ардашир после убийства змея — с крепостью Хафтвада. Важно заметить, что в последнем случае Ардашир возжигает священный огонь, то есть, подобно Хушангу, восстанавливает нарушенный Змеем миропорядок. Очевидно, что эпический мотив поджигания крепости на горе является трансформацией ритуального акта преодоления хаоса и утверждения света и космического порядка, что составляет центральный мотив ритуала. Соответственно и подвиг Гива получает свое логическое объяснение в свете отправления ритуала джашн-и сада. Поджог Гивом горы на чужой для иранцев земле, куда он попадает после преодоления реки, получает свою оправданность и обоснование в пределах семантического поля центрального для повествования «Шах-наме» ритуала.

Второй пример взят нами из повествования о жизни Гуштаспа в Руме. Гуштаспу задается подвиг — убить живущего в лесу волка. Когда герой встречается с противником, он в отличие от сопровождающих его спутников убеждается в том, что это вовсе не волк, а дракон. Персонажи даже вступают в спор, во время которого Гуштасп приводит аргументы в пользу своей «точки зрения».

Аргументы Гуштаспа представляют собой ряд стабильных семантических характеристик, свойственных в тексте «Шах-наме» описанию именно драконов (кровавые глаза, чернота тела, громадные размеры). Эти же характеристики доминируют, например, и в аналогичных эпизодах сражения богатыря Сама и Исфандиара с драконами [Шах-наме, I, с. 203; VI, с. 175]. Гуштасп в своей идентификации чудовища исходит не из его внешнего облика (формы), а из сущности того, с кем ему предстоит сразиться. Система эпического описания в подобных случаях обращается в систему семантических характеристик, однозначно указывающих на изначальную природу объекта описания. Парадоксальное несовпадение точек зрения при идентификации волка-дракона второстепенными персонажами и героем повествования «Шах-наме» вызвано своеобразием этикетных для основных героев поэмы норм поведения. Гуштасп ориентировался в системе иных норм поведения, предельно ритуализованных и обращенных на исходный миф о борьбе Царя со Змеем. Для Гуштаспа была важна не форма представления персонажа, а его изначальная сущность, закрепляемая стабильностью семантических характеристик и своеобразной памятью героя о нормах ритуального поведения иранских царей и витязей.

Ритуал сада́ и лежащий в его основе змееборческий миф создают явственно ощутимое в тексте поэмы семантическое поле, в пределах которого осуществляется ратная деятельность ца-

рей (в трансформированной форме часто и героев повествования), а также строится пространственно-временная структура повествования поэмы и восстанавливается глубинный смысл происходящих действий, появления странных атрибутов действия, персонажей и в целом парадоксальных ситуаций. Миф и ритуал лежат в основе повествования, характеризуя собой тот комплекс традиционного знания, посредством которого Фирдоуси придал поэме ее формальную и смысловую целостность (более подробно об этом сюжете см. [Шукуров, 1988]).

Взаимоотношение трех уровней организации текста «Шах-наме» небезынтересно представить и следующим образом. Элементы мифологического повествования, заданные в начале поэмы, предстают в роли своеобразного кода, организующего текст — эпическое повествование. Однако между мифом и эпическим текстом существует промежуточное звено — ритуал. Именно ритуал, пользуясь выработанным мифом кодовым набором персонажей, атрибутов и действий, семантически и синтагматически организует сюжеты повествования «Шах-наме», придавая ему направленность и внутреннюю осмысленность. Ритуал оказывается тем смыслом, который, отделившись от мифа, организовывает и переорганизовывает уже само эпическое повествование.

Разделение повествования «Шах-наме» на мифологический, ритуальный и эпический уровни ярче всего (и это естественно) может быть продемонстрировано в тех сюжетах, где используется основной набор персонажей, атрибутов и действий, упомянутых в мифе о борьбе Хушанга со Змеем. Перечень персонажей и атрибутов в каждом отдельном случае может и должен быть разным. Как показал К. Леви-Строс, миф не есть некая данность, сводимая к одному-единственному варианту, но «совокупность всех его вариантов» [Леви-Строс, 1983, с. 194]. Отсюда словарный запас мифа как языка также может значительно расходиться в разных его вариантах, и соответственно восстанавливаемое значение мифа в конкретных сюжетах не может быть исчерпывающим. Каждый новый сюжет вносит свой оттенок смысла, трансформируя и обогащая исходное мифологическое повествование. Различные сюжеты «Шах-наме», восстанавливая исходный сюжет (инвариант) мифа и значение ритуала садá, всякий раз используют для этого набор самых разных персонажей и атрибутов действия. Текст эпического повествования дает возможность проследить за трансформацией основных героев мифа и самого мифологического события и обнаруживает целый ряд не обозначенных в исходном сюжете персонажей и различных атрибутов. Так, герой исходного сюжета Хушанг предстает в дальнейшем и в образе витязя (ср.,

например, с аналогичными трансформациями героев в русских былинах), а противник героя Змей приобретает облик колдуна, героя-туранца — Заххака, Афрасиаба. Вводится в повествование и женский персонаж, как правило сюжетно и семантически тесно связанный с противником героя. Но во всех случаях, во всех сюжетах сохраняются изначально заданные отношения между персонажами и характером их действий. Эти отношения строятся по бинарной схеме, повторяя тем самым основополагающую схему начального мифологического сюжета и ритуала.

Если сюжеты эпического повествования «Шах-наме» повторяют исходный для них миф и ритуал с различной степенью приближения к ним (что, конечно, в первую очередь обусловлено жанровой спецификой текста), то принципы построения хода всего повествования и технический инструментарий автора поэмы подчиняются только правилам отправления ритуала садá. Прежде всего это касается пространственно-временной структуры повествования поэмы.

Наиболее характерной чертой пространственно-временной ориентации любого ритуала является его помещение в промежуточное пространство и промежуточное время (эту ситуацию наиболее удачно отражают немецкие слова Zwischenraum und Zwischenzeit). Ритуал джашн-и сада, как известно, происходил в конце зимы за 50 дней и ночей до Навруза, знаменуя победу сил света и порядка над силами мрака и хаоса. Самой яркой чертой ритуала является возжигание огня, мотив, который, начиная с сюжета о битве Хушанга, присутствует в тексте «Шах-наме» постоянно. Наиболее значительные сюжеты эпического повествования, а в первую очередь связанные с сюжетом исходного для текста «Шах-наме» мифа, происходят именно в Zwischenraum und Zwischenzeit.

Местом действия, как правило, является гора, нора, пещера, то есть локусы, связанные с axis mundi, а также пространства, расположенные между Ираном и Тураном, чему чаще всего соответствуют слова *хамун* и *дашт* (поле, степь). Битвы с мифологическими противниками происходят также на территориях, которые не идентифицируются ни с Ираном, ни с Тураном (ср., например, действия, происходящие в Мазандеране, Индии, Китае).

Zwischenzeit оформляется в тексте поэмы с помощью стереотипных цветовых и световых противопоставлений, когда наступление какого-либо события представляется свето-цветовыми противопоставлениями, которые несут очевидно семантическую нагрузку (подробно см. [Шукуров, 1983б]). Такие противопоставления призваны отметить, обозначить время свершения данного события, помещая его чаще всего на исходе ночи и в

канун наступления утра. Противопоставления *свет — мрак, белый — черный, красный — черный, желтый — синий* сразу вводят читателя в своеобразную, предельно ритуализованную атмосферу, после чего он вправе ожидать свершения важного для всего повествования события.

Пространство и время в повествовании «Шах-наме» функционирует в ритме отправления ритуала садá. Структура повествования подчиняется этому ритму, заданному автором в самом начале поэмы.

В связи со всем сказанным выше определенный интерес могут представить слова П. Флоренского: «Пространство есть, ибо есть культ, ибо есть в нем некоторое расчленение разумностью, некоторая причастность его миру идеальному, но разумное и идеальное во плоти дается только культом. Пространство есть, ибо есть культ. Так же и время. Мы живем в ритме праздников. Мы считаем дни: столько-то от Воскресения — столько-то до следующего... Время и пространство производные культа, но не наоборот. Мир — в культе, но не культ в мире» [Флоренский, 1977, с. 130—131].

То же можно сказать и о «Шах-наме». Семантическое, структурное и сюжетное единство повествования поэмы определено и подчинено ритуалу, оно предельно ритуализовано. Мир «Шах-наме» в ритуале, этим текст обретает свою цельность и направленность.

Значение ритуала садá в иранской мусульманской культуре не ограничивается текстом «Шах-наме». Вся иранская миниатюрная живопись с изображением единоборств иранцев с мифологическими персонажами и туранцами строится по образцу, установленному ритуалом садá. Противник героя занимает верхнюю пространственную зону, как правило гору, положительный же герой изображается скачущим по пространству, покрытому травой. Таким образом в изобразительном искусстве реализуется центральная для иранского варианта основного мифа и ритуала джашн-и сада семантическая оппозиция *дол — гора* (об изобразительных истоках этой схемы в древнеиранском и сасанидском искусстве см. [Шукуров, 1983в]). Поскольку существование такой иконографической схемы прослеживается в подавляющем большинстве изображений древнего и средневекового Ирана, есть все основания считать ее основополагающей и универсальной для всего комплекса иранского искусства. Судить об этом позволяет одно существенное обстоятельство, на которое в свое время настойчиво указывала К. В. Тревер. Иконографическое развитие схемы поединков шахов с различными животными на сасанидской торевтике берет свое начало в иконографических штампах на геммах с изображением битвы

царственного персонажа именно с драконом [Тревер, 1939, с. 253]. Дальнейшая трансформация противников героя в диких животных в свете данных «Шах-наме» и ритуала джашн-и сада выглядит вполне закономерной и логически объяснимой.

Подобно тому как в тексте «Шах-наме» для Гуштаспа облик его реального противника «волка» превращается в ритуальный образ Дракона, на более ранней сасанидской торевтике битва царей с различными животными может быть также рассмотрена с позиций трансформативной логики мифопоэтического сознания. Убедительным аргументом в пользу этого предположения является трактовка изобразительного пространства в некоторых из «охотничьих сцен». Дикие животные на ряде образцов торевтики изображаются в сочетании с горами. Можно было бы допустить, что художник передает реальную обстановку охоты, местообитание дикого животного. Но в то же время именно это сочетание Дракона и его трансформа — дикого животного прослеживается в повествовании «Шах-наме», что полностью отвечает законам отправления ритуала сада́. Изображения охоты сасанидских царей на диких животных органично входят в единую линию развития иранской художественной культуры, в основе которой лежал миф о борьбе Царя со Змеем и соответствующее ему ритуальное действие. Начало этой традиции прослеживается на упомянутых выше изображениях на геммах, а завершают ее средневековые иранские миниатюры с изображением змееборчества и охоты на диких животных. Центральным памятником художественной культуры иранцев на пути развития и трансформации исходного змееборческого сюжета и соответствующего ему ритуала является повествование «Шах-наме» Фирдоуси.

С позиций исторической (диахронической) поэтики текст «Шах-наме» представляет собой классический пример синхронного осмысления всей предшествующей мифо-ритуальной, фольклорной и изобразительной традиции иранских народов. Иными словами, повествование поэмы является определенным итогом исторического развития иранской культуры от начальных синкретических обрядовых действ до практики изобразительного искусства и сложения самого эпоса.

Все сказанное выше позволяет оценить роль ритуала сада́ и связанного с ним мифологического события как в конкретных памятниках иранской культуры (а прежде всего, конечно, в тексте «Шах-наме»), так и во всей иранской культуре в целом. Популярность ритуала сада́ в иранской мусульманской культуре характеризует собой глубинный пласт художественного сознания иранцев. Построение текста «Шах-наме» и живописных памятников, согласно иранской ритуальной схе-

ме, позволяет говорить не о возрождении каких-либо традиций в мусульманском Иране, а о преемственности и жизнестойкости основополагающих для сознания иранцев мифа и ритуала и в мусульманской культуре Ирана.

Традиционализм средневековой иранской культуры состоял не в престижных призывах к возврату к прошлому наследию, но в существовании этого наследия в логике художественного мышления, в художественной структуре памятников словесного и изобразительного творчества.

* * *

Если принципы формообразования собственно иранского культурного наследия усматриваются довольно отчетливо в свете отражения в художественном творчестве иранцев ритуала садá и соответствующего мифа, то конкретные принципы построения мусульманских памятников Ирана совершенно неясны. Особенности сложения художественной структуры отдельных памятников, думается, можно прояснить, обратившись к наиболее общим принципам сложения ирано-арабского культурного единства в их проекции на конкретные образцы художественного творчества.

Столкновение двух творческих сознаний на территории Ирана продемонстрировало существенное различие в творческом методе организации памятников искусства. Если иранцы руководствовались совокупностью мифологических и ритуальных представлений, то мусульмане исходили из некоей абстрактной идеи, воспринимаемой творческим сознанием в виде иерархически эманирующей системы духовных ценностей. И иранская традиция, и ислам в своем творческом импульсе руководствовались преданием, но если для иранцев это предание являлось неотъемлемой частью их исторического опыта, то для мусульман предание входило уже в область метаистории. Для одних в исторической перспективе их сознания стоял конкретный сюжет о борьбе сил Света и Тьмы, для других же оправданием существования являлось абстрактное и всеобъемлющее понятие Знания. Как мы могли убедиться, это принципиальное различие отразилось и на ранних памятниках ремесла. Иранцы, продолжая руководствоваться живописно-пластическими формами, были вынуждены подчинить их формам иным, не изобразительным и не столь конкретным — арабской графике.

Арабская графика как воплощение и символ ислама противостоит иранским фигурным изображениям, подчеркивая дихотомию понятий: значимое и менее значимое, то есть графика связывается и осознается как символ порядка (космиче-

ского, социального) и культуры с явно повышенными ценностными признаками, а иранские по форме изображения занимают в этом ряду явно подчиненное графическим изображениям место, не обладая надлежащей культурной ценностью. Ранние образцы ирано-мусульманского искусства основываются на противопоставлении Слова и фигурного изображения, которые занимают в воображаемой космической иерархии прямо противоположные позиции.

Это связано с тем, что Слово стоит у истоков любого действия мусульманина — от его каждодневной молитвы до изготовления предметов художественного ремесла. Отсюда художественный акт творения не является действием личностным, индивидуальным, а несет на себе яркий пример иного Действия, в основе которого лежит приобщение к порядку мироустройства. Художник посредничает между творением и его архетипом, воплощенным в изреченном Слове и его графическом изображении.

Все сказанное связывается с наиболее частым для упомянутых керамических образцов обозначением имени изготовителя, которое оформляется в виде надписей типа: *барака лисахибихи ʿамал Абу-л-Джафар* (Благословение владельцу, работа Абу-л-Джафара). Появление имени мастера на таких ранних памятниках искусства, казалось бы, разрушает современные представления о природе традиционного искусства — безличностного и не предполагающего выражения авторского начала.

Следует, однако, иметь в виду и ритуальный аспект деятельности традиционного художника, во время которого его индивидуальная деятельность является отражением более общих законов формотворчества. Выражением такого рода деятельности может быть не только сама традиция изготовления, но и традиция выражения своей причастности к изначальному акту творения, в повторении этого акта. Для того чтобы понять и оценить смысл подобных надписей, логично было бы обратить внимание на слово *ʿамал* (работа, дело, действие, произведение), после которого следует уже имя автора. Заострение внимания на этом слове вызывается также тем, что оно иногда появляется рядом с изображением, изолированно, без какой-либо синтаксической связи с другими словами (см., например, [Grube, 1976, с. 65, № 25, с. 69, № 32; Fehérvári, 1976, ил. 204]). Изолированное появление слова *ʿамал* в поле фигурных изображений и его недостаточно очевидная связь с сопутствующими словами заставляет более внимательно отнестись к значению этого слова в связи с общекультурными представлениями ислама.

Как известно, слово *'амал* в мусульманской теоретической мысли прочно связывается со словом *'илм*, составляя пару понятий «знание — действие» (см. [Роузентал, 1978а, с. 240—246]). При этом важно отметить, что слово *'илм* (знание) обычно предшествует слову *'амал* (действие), характеризуя уже их причинно-следственную связь, то есть знание непременно предшествует действию. Ф. Роузентал характеризует концепцию мусульманского знания следующим образом: «С самого начала изучающий Коран сталкивается с мыслью, представляемой настойчиво и неотвратимо, что всякое человеческое знание, обладающее реальной ценностью и действительно заслуживающее названия „знание", является знанием религиозным. Более того, это не просто некая общерелигиозная информация, но идентичная содержанию божиего послания, переданного через пророка» [Роузентал, 1978а, с. 47].

Для мусульманского сознания характерно также, что понятие *'илм* появляется часто в паре с понятием *иман* (вера). Знание и вера — *'илм* и *иман* — являются основой мусульманского сознания и часто предстают как синонимы [Роузентал, 1978а, с. 46]. Таким образом, *'амал* (действие) как воплощение, следствие и материальная реализация (или трансформация) *'илм* (знания) в конечном счете связывается с самыми высокими сферами духовной ориентации мусульман. *'Амал* есть не просто и не только действие, но действие особого рода, основополагающей чертой которого является материальная реализация ценностей духовных, нематериальных. Любое действие мусульманина (в том числе и изготовление художественного произведения), подводимое под понятие *'амал*, есть прежде всего следствие понятия *'илм* в его исходном религиозном значении.

Но между знанием и его реализацией — действием — всегда существует промежуточное звено, воплощенное в божественном Слове или божественной Книге. Слово, основывающееся на первичном знании, которое входит в понятие *'акл ал-аввал* (первичный интеллект), предшествует и ритуально оформляет собственно действие (*'амал*). Именно божественное Слово является тем волевым актом (*амр*), через посредство которого была сотворена и преподана как Откровение божественная Книга. Слово как непосредственное воплощение знания предшествует Корану и миру в целом. Неудивительно поэтому, что творческое сознание мусульман было целиком ориентировано на графическую передачу изреченного Слова. Сооружение зданий, изготовление монет, рукописей, предметов военного искусства и домашнего обихода — все было подчинено передаче Слова. Действие находило оправдание только

в Слове, а Слово — только в Знании. Знание — Слово — Деяние составляли неразрывную триаду понятий, обнаружить которую можно на любом уровне жизни и деятельности мусульманина [7].

Сказанное может быть пояснено одним, но весьма ярким и показательным примером.

Как известно, халифов именовали тремя различными титулами, каждый из которых обозначал вполне определенную функцию: Халиф, Имам, Амир ал-Му'минин [8]. Полная титулатура отражает три сферы индивидуальной и общественной деятельности халифов и рассматривается нами ниже в своем синхронном состоянии вне зависимости от исторической последовательности появления каждого из трех титулов. Картина диахронического развертывания имманентной структуры мироздания в памятниках мусульманского искусства, показанная в предыдущей главе, позволяет усмотреть соответствующую логику в последовательности появления титулов главы мусульманской общины. Титул «Халиф» связывается с деятельностью халифов как наследников пророка Мухаммада, посланника Аллаха, что в первую очередь предполагает владение ими особым видом знания, недоступным другим верующим. Титул «Имам» обозначает деятельность халифов как предстоятелей во время проведения пятничной молитвы. Основная функция имама во время молитвы состоит в выговаривании божественных слов, их передаче общине, или, другими словами, передаче изначального Знания посредством Слова. Третий титул, «Амир ал-Му'минин», характеризует военную и светскую деятельность халифов, то есть функцию, связываемую с реализацией сакральных ценностей, соотносимых с понятием *ал-иман*, в ценности практического, светского свойства, соотносимые уже с понятием *ал-ислам*. Подобный перевод, трансформация одних ценностей в другие может быть осуществлена только при помощи божественного дара речи, что характеризуется третьим понятием — *ал-ихсан* [9].

Таким образом, титулатура халифов в полном виде отражает важнейшую для ислама триаду понятий Знание — Слово — Деяние. Практическая деятельность халифов и утверждение ислама как следствие этого является результатом действия двух других функций, связываемых с Верой и Словом.

[7] О ритуальных истоках триады Знание — Слово — Деяние см. [Елизаренкова, Топоров, 1979, с. 42—43; Топоров, 1982, с. 20—21].

[8] О титулатуре халифов см., например, [Goldziher, 1897; Arnold, 1924, с. 29—33; Margoliouth, 1924; Watt, 1971; Пиотровский, 1984, с. 181—182; Грязневич, 1984, с. 196—197].

[9] О триаде понятий ал-Иман — ал-Ихсан — ал-Ислам подробнее см. [Schuon, 1976, с. 14—16, 118—121].

Отмеченная триада понятий предстает в исламе своеобразной ритуальной схемой, следование которой обязательно как для халифов, так и для простых ремесленников.

Хорошим подтверждением тому является реконструкция творческого метода в мусульманской малайской словесности, предпринятая недавно В. И. Брагинским. Согласно его исследованию, построение литературного памятника включает в себя два этапа, связываемые с восприятием идеи и ее реализацией (рецептивная и агентивная фазы). Посредствующее место между идеальным Знанием и его формальной реализацией занимает Слово, способствующее воплощению идеального замысла в правильно выделанную вещь [Брагинский, 1983, с. 158—192]. Для мусульманского творческого сознания, как отмечает там же автор книги, весьма актуальными остаются два мотива, с которыми мы столкнулись в предыдущей главе, описывая эволюцию четырехэтапной схемы. Речь идет о развертывании (путь нисхождения) и свертывании (путь восхождения) процесса Творения в макрокосме и микрокосмическом пространстве Человека. Другими словами, творческая деятельность средневекового человека (поэта, художника, архитектора, ремесленника) изоморфна самому Творению, она моделирует и структурирует закономерности макрокосма, но только в обратной последовательности. Так, если результатом и целью Творения явился Человек, пройдя и впитав в себя все предыдущие этапы, то, для того чтобы обрести статус Совершенного Человека, ему необходимо преодолеть в себе чувственную природу, с тем чтобы приобщиться к изначальному Знанию. Если сначала Знание обратилось в Деяние, то мастер-устад идет обратным путем — от Деяния к Знанию.

Очевидна реализация триады понятий Знание — Слово — Деяние и в других памятниках художественного творчества, и прежде всего изобразительного. Указанное выше изолированное появление слова *'амал*, семантически связываемого в мусульманской теоретической мысли с понятием *'илм*, хорошо иллюстрирует описанную выше закономерность функционирования всей культуры. Само художественное произведение (*'амал*) не несет в себе той степени самодостаточности, к которой мы привыкли, созерцая современные произведения искусства. Напротив, подпись мастеров на гончарных изделиях IX—XI вв. или миниатюристов на более поздних иллюстрациях к поэтическим произведениям есть итог, свершение, материальная реализация двух предшествующих элементов ритуального акта — Знания и Слова.

Особенно ярко указанная закономерность ритуального выделывания любой «вещи» обнаруживается в каллиграфии, то

есть там, где искусство графического воспроизведения Слова посредствует между религиозным и эстетическим осмыслением «вещи».

Нисф ул-'илм (половина Знания) называл Пророк искусство письма. *Нисф ул-'илм* — не метафора, но прямое свидетельство значения, придаваемого начертаниям Слова, то есть тому искусству, которое всегда было сродни истинному Знанию и прочно закреплялось персидским выражением *'илм-и хат* (наука письма). Больше того, как свидетельствует в своем трактате Султан Али Мешхеди, «наука письма» находит свое оправдание только в «красоте деяния» (*хусн-и 'амал*) [Султан Али Мешхеди, 1957, с. 115]. Неудивительно, что именно в каллиграфии наиболее удачно из традиционных ремесел прослеживается связь всех элементов ритуальной триады. Сравнимый по размаху только с дальневосточной традицией, мусульманский опыт искусства каллиграфии показывает, насколько весомое оправдание перед лицом религиозного Знания получает «наука» выписывания священных литер.

Для того чтобы более полно представить себе суждения средневекового человека о смысле ремесла и творческом методе ремесленников и художников, обратимся к сведениям об истоках творения «вещи». В следующей главе будут приведены более подробные разъяснения о существе изобразительного «знака» и «образа». Здесь же мы ограничимся только наиболее общими сведениями о природе творческого акта.

Как объясняет Азизаддин Насафи в трактате о «Совершенном Человеке» (*ал-инсан ал-камил*), божественный акт творения не связан в своих истоках с какими-либо промежуточными действиями. Сначала «образ вещи» (*сурат-и чиз*) получает «бытие Знания» (*вуджуд-и 'илм*), т. е. идеальный образ, сотворенный без чьего-либо посредства, без материи и усилий. Только после этого «образ вещи» оказывается в «нижнем мире» (*'алам-и суфли*) и обретает бытие в «мире свидетельств» (*'алам-и шахадат*) [Насафи, 1962, с. 145]. Установленной парадигме творения и соответственно познания «вещи» подчинена и деятельность ремесленников и художников[10].

[10] Насафи пишет:

مانند حدّادی و نجّاری و گل کاری و در جمله حرفتها و صنعتها همچنین می دان. صورت اوّل وجود عقلی است و صورت دوم وجود حسی است. صورت اوّل وجود ذهنی است و صورت دوم وجود خارجی است

Любая выделенная «вещь» *(чиз)* в процессе ремесленного или самого высокого творческого акта художника находится в своеобразном пространственно-временном континууме, определяющем двуединую природу «вещи» — ее онтологический и феноменальный статус. *ʿИлм* и *ʿамал*, Знание и Деяние формируют вместе с тем и метод подлинного художественного освоения «вещи», когда *ʿамал*, воплощенное в «вещь», зеркально отражается в предшествующем образе той же «вещи» — умозрительном воплощении предвечного *ʿилм* (или *ʿакл*).

Еще одна иллюстрация, но уже из сферы изобразительного искусства поможет ощутить реальное отражение двух описанных методов художественного сознания мусульманских художников. Речь пойдет о двух рельефных изображениях, исполненных на значительном расстоянии друг от друга — в Газни и Мшатте.

Достаточно показательным примером существования двух описанных ритуалов в одном изобразительном памятнике является плита из Газни (XI в.), покрытая рельефными изображениями с обеих сторон (см. первую публикацию [Bombaci, 1959, фиг. 4, 5], а также [Rowland, 1971, ил. 169, 170]). На одной стороне плиты представлен всадник с нимбом, поражающий льва. Вторая сторона плиты разделена на три яруса. Первый, верхний ярус занимает арабская надпись, второй, средний ярус покрыт растительным орнаментом, третий, нижний ярус заполнен рядом бегущих зверей.

Сцена охоты всадника передана в привычной для искусства Ирана манере изображения и с точки зрения описанных выше ритуальных и иконографических норм может быть введена в круг представлений, связанных с отражением древнеиранского ритуала джашн-и сада и мифом о борьбе Царя со Змеем. В нанесенном на плите рельефе мы сталкиваемся с реликтовым отражением тех представлений, которые существовали в иконографической практике сасанидского искусства и нашли свое обоснование в трансформативном механизме повествования «Шах-наме». Иранское начало утверждает себя в изображении, традиция иконографического представления которого может быть дополнена сведениями о действующем именно в это время ритуале садá.

Известный хронист Газневидов Бейхаки (XI в.), описывая царский праздник садá, отчетливо отмечает семантическую трансформацию мифологического Змея в дикое животное: «Пу-

«Знай, что [деятельность] подобно кузнечной, столярной, гончарной и в целом ремесел и искусств такова же. Первый образ является бытием интеллектуальным, а второй образ — бытием чувственным. Первый образ является бытием мысленным, а второй — бытием внешним» [Насафи, 1962, с. 145—146].

стили голубей, обмазанных нефтью, начали бегать подожженные хищные звери, осыпанные снегом, и была такая садá, что я другой такой не видывал» [Бейхаки, 1962, с. 393]. Хотя нельзя полностью исключать адекватное восприятие современниками сцены борьбы венценосца со зверем в свете ритуала садá, для мусульманина изображение на плите не находит никаких дополнительных ассоциаций, кроме репрезентативного представления царской охоты на льва. Как и в «Шах-наме» Фирдоуси, ритуальный аспект подобных сцен отступает и остается привилегией ушедшего сознания. Ритуал, изживая свои внутренние обоснования, сохраняет вместе с тем традиционные нормы иконографического оформления. Центральная для всего комплекса средневекового иранского искусства иконография битвы Царя с мифическим Драконом, а также животными, входящими в семантическое поле ритуала, остается неизменной по своим формальным признакам во все времена существования мусульманского искусства Ирана. Но внутренний ритуальный пафос сцены безвозвратно утрачен, и первоначально насыщенная смыслом иконографическая схема оказывается всего лишь изобразительной композицией. Важным для мусульманина оставался собственно сюжет — охота царя или витязя на фантастическое или дикое животное (дракон, лев, кабан, тигр).

Совсем иначе строилось изображение на второй стороне плиты из Газни. Верхний ярус занимала надпись: *Кифайа ва Камал ва Джамал ва Джалал* (Достаточность, и Совершенство, и Красота, и Величие) — перечисление божественных атрибутов. Значение этих слов и понятий подчеркивается их композиционным расположением: они помещены в верхней части плиты. Расположение фигур бегущих зверей, изображенных в иранской манере, в нижней зоне плиты напоминает семантическое распределение графики и изображений на керамике этого времени, где мир Слов противопоставлен миру Природы. Противоположение сакральных атрибутов миру Природы подчеркивается на плите их композиционным расположением относительно вертикальной модели мира: начертания Слов занимают верхнюю часть плиты, а изображения — нижнюю. Орнамент, помещенный в средней зоне, занимает промежуточное положение между двумя противостоящими мирами. В его функции, как мы знаем, входит перевод воспринимающего сознания из мира Природы в мир Слов, из мира форм в мир идей, что сопоставимо с космологическими функциями «мирового дерева», моделирующего структуру мироздания.

Трехчленная схема мироздания на плите из Газни повторяет аналогичное распределение семантических элементов в

рельефе дворца в Мшатте (VIII в.). Рельефное украшение дворца состоит из длинной вереницы двадцати восьми треугольных фигур, покрытых растительным орнаментом. Все поле треугольников, которые расположены слева от входа во дворец и покрывают собственно дворцовое здание, заполнено фигурами животных и птиц, поедающих виноград. На правой от дворцового входа стороне стены, относящейся уже к мечети, животных в поле треугольных фигур нет, но растительный орнамент остается неизменным. Животные и орнамент соответствуют двум уровням иерархии мироздания — животные связываются только со светской частью дворца, а орнамент присутствует и на сакрально отмеченной его части (о рельефах Мшатты см. [Grabar, 1973, с. 93, 197, фиг. 120—123]; а также ср. с замечаниями в книге [Burckhardt, 1976, с. 109—111]).

Если сравнить между собой рельефы Мшатты и рельеф на плите из Газни, то неизбежны следующие выводы. И в том, и в другом случае орнамент занимает промежуточную зону между миром Природы (или нижнем миром) и миром Слов (или верхним миром) (пространство мечети в Мшатте в данном случае рассматривается в своем прямом значении — как пространство, предназначенное для произнесения божественных слов Корана). Исчезновение животных в орнаментальных сплетениях правой части дворца Мшатты (стены, относящейся к мечети) объясняется не иконоборческими устремлениями мусульман. Важнее для мусульман было развертывание их представлений о структуре мироздания, о правильном порядке распределения изобразительных элементов. Рельеф в Мшатте и плита в Газни строго следуют установленным традицией правилам расположения изобразительных элементов, согласно их значению относительно вертикальной модели мира. Разведенность в пространстве и во времени двух памятников свидетельствует об универсальности представлений о трехчленной структуре мироздания во всем мусульманском мире.

Итак, два рассмотренных способа организации памятников художественного творчества отражают две разные традиции — домусульманскую и мусульманскую. Но они существуют и взаимодействуют в культуре мусульманского Ирана, характеризуя собой ее неоднозначность и многослойность. Одним из примеров тому могло бы служить довольно подробное описание Иблиса Фаридаддином Аттаром в «Илахи-наме», где поэт использует набор семантических характеристик, свойственных представлению мифологических противников в тексте «Шах-наме» и, надо думать, в целом в иранской традиции (подробнее см. [Шукуров, 1988]). Вместе с тем следует отметить еще одно немаловажное обстоятельство. Если проявления иранского ри-

туала садá в художественном творчестве оставались преимущественно неосознаваемой данью прошедшей традиции, то присутствие мусульманской схемы при организации памятников искусства было адекватным отражением существующих религиозных и общекультурных ценностей. Следы ритуала садá, хотя и неоднократно встречаются в памятниках мусульманского искусства (см. [Шукуров, 1983б]), оказываются прочно привязанными к новым нормам творческого сознания, к другому ритуалу. Важным для мусульманина являлось уже не действие (центральный мотив ритуала садá), а Знание, воплощенное в Слове и только потом в Деянии[11].

---

[11] Все сказанное не может затенить и известной иранской формулы: благая мысль — благое слово — благое дело. В частности, в «Шах-наме» Фирдоуси неоднократное воспроизведение этой формулы, по-видимому, следует отнести к иранской религиозной традиции. Но мусульманские памятники искусства Ирана пока не дают оснований для суждения о присутствии этой формулы в ее традиционном иранском значении.

СЛОВО И ОБРАЗ
(О пределах изобразительного воплощения образа Человека)



Совмещение двух противостоящих форм художественного представления мусульман о Мире, выразившееся в сплетении буквенных начертаний с фигурными изображениями, не могло не стать причиной существенных изменений в художественном воплощении образа Человека. Художественное сознание в сельджукидское время исходит из представлений о том, что в образе Человека сочетаются два противопоставленных полюса мироздания. Дольнее и горнее, тленное и вечное, Природа и Культура смыкаются, переходят одно в другое, Мир видится не в противопоставлении двух элементов, но в утверждении одной-единственной сущности. Категория числа становится одним из основных образов для интеллектуального освоения окружающего мира. В дидактической поэзии этого времени чрезвычайно популярной становится числовая символика. Именно с нее начинает свое повествование Санаи в «Хадикат ал-Хакикат» [Санаи, 1950, с. 64, стк. 6—8]. Двойственность и множественность зримого мира призрачны, непостоянны и несовер-

шенны. Любой числовой ряд значений и качеств обретает свое совершенство только перед лицом единого и неделимого целого. Таков один из возможных путей познания Красоты и Совершенства единого и всеобъемлющего Образа. Но потаенны также красота и совершенство Человека, их нельзя узреть воочию, совершенство и уродство Человека — два разных плана одного образа (см. [Санаи, 1950, с. 74]). Истинная Красота содержится не в форме предмета или облике человека, ибо даже в безобразной на вид вещи можно увидеть ее совершенство, но оно останется скрытым, не явленным. Красота вещи и Человека, о которой говорят средневековые иранские поэты, своеобразна — это прежде всего красота смысла, и она не очевидна, скрыта от праздного взора, а посему требует усилий и знаний для того, чтобы ее обнаружить[1]. Разумеется, средневекового читателя и зрителя не мог не волновать и вопрос «эстетического» статуса изображений человека — насколько внешний, зримый облик соответствовал его внутренним, истинным качествам. К попытке решения этого важного для средневекового человека вопроса мы и обратимся ниже.

Общее и частное в сложении изобразительного облика Человека

Констатация того факта, что истинная ценность «вещи», Красота «вещи» в контексте ее онтологического осознания предельно скрыта и требует максимальных духовных усилий для того, чтобы быть полностью раскрытой, в рамках средневековых онтологических и гносеологических представлений носит достаточно распространенный, а посему и тривиальный характер. В рассуждениях о трансформации понятия Красоты в памятниках мусульманского искусства любопытство историка искусства не может быть удовлетворено только фактами теологических спекуляций и поэтической образности. И в том, и в другом случае мы сталкиваемся лишь с некоторым итогом представлений, укоренившихся в мусульманской среде, но вместе с тем имеющих свою собственную логику развития и

[1] Представлениями об истинной Красоте как качестве внутреннем, духовном, но отнюдь не внешнем, физиологическом, проникнута вся средневековая культура, на всех уровнях ее социальной стратификации. На это, в частности, указывал Р. Эттингхаузен в своих комментариях к популярнейшему в иранской среде трактату Абу Хамида ал-Газали «Кимийа-йи Са'адат» (см. [Ettinghausen, 1947, с. 160—165]).

смысловую оправданность. Непонятным или недостаточно понятным до сих пор остается специфика построения изобразительного образа Человека: в чем и как средневековый художник и его зрители видели Красоту и достоинство Человека. Поскольку мы уже знаем, что истинные ценности Человека и его окружения были укрыты, то возникает вопрос о том, что же конкретно скрывали художники. Соответственно, если станет очевидна цель поиска, то более ясным предстанет и механизм сокрытия, так сказать, «изобразительная герменевтика» художественно оформленного образа Человека.

Для оценки и понимания формирования изобразительного облика Человека в искусстве ислама значителен факт, получивший известность далеко за пределами мусульманского мира: женщины в исламе должны скрывать свое лицо[2]. Менее известно в широкой среде другое: как показывают памятники изобразительного искусства, с определенного времени в изображениях скрывались лица пророка Мухаммада, членов его семьи, лиц пророческого цикла, а достоверно известно, что скрывали свое лицо и некоторые лжепророки, как, например, Муканна. Лицо Человека тем самым обладало в мусульманской среде очевидной самоценностью. Самоценность лица носит в мусульманской культуре настолько основополагающее значение, что прослеживается на любом уровне функционирования культуры. Одним из ярких примеров тому является построение облика возлюбленной в поэтической традиции мусульман. В поэзии весьма подробно описывается лицо возлюбленной. Именно лицо становится основным объектом описания. Вот как, например, характеризует поэтическую технику Бабура И. В. Стеблева: «Полное обследование текстов газелей Бабура показывает, что образ прекрасной возлюбленной создается путем сопоставления разных частей ее тела с предметами и явлениями природы, а также с предметами и понятиями материальной и духовной культуры. При этом обращает на себя внимание тот факт, что из всего облика красавицы воспевается главным образом ее голова (лицо и волосы) и ее стан. Особенно детализированно характеризуется лицо красавицы, каждая часть которого издавна получила традиционный набор характеристик» [Стеблева, 1982, с. 103—104]. Очевидное пристрастие мусульманских поэтов к изображению лица возлюбленной поясняют слова поэта XIV в. Махмуда Шабистари:

---

[2] А согласно Корану, даже более того — скрывать всю себя. Правда, речь идет только о женах пророка: «А когда просите их о какой-нибудь утвари, то просите их через завесу» [Коран, 33, 53].

جهان چون زلف و خط و خال و ابروست
که هر چیزی بجای خویش نیکوست
تجلی گه جمال و گه جلالست
رخ و زلف آن معانی را مثالست

Мир подобен локонам, пушку, родинке и бровям,
Ибо каждая вещь хороша на своем месте.
Эманация иногда предстает Красотой, иногда — Величием.
Лицо и локоны же являются примером того смысла.
[Шабистари, 1972, с. 84]

Уподобление Махмудом Шабистари черт лица возлюбленной Миру и указание на то, что именно лицо со всеми его чертами несет в себе отпечаток проявлений Абсолюта, является поэтической и религиозно-философской рефлексией древних ближневосточных представлений об истинном смысле лица и Лика. Поэтому, прежде чем перейти к рассуждениям о построении образа Человека в средневековом иранском искусстве, вкратце охарактеризуем суть этих представлений.

Сущность личности скрыта не только в ее лице, но и в имени. Лицо и имя, или Лик и Имя,— две ипостаси одной и той же сущности. Приведем поздний, но тем более показательный пример такого рода из одной повести Садриддина Айни: «Вероятно, читателям покажется, что имя старшей жены бая было Хамдам, поскольку она, услышав это имя, тут же откликалась на него, но нет, звали ее не Хамдам. В те времена никто, включая и мужей, не называл женщин по их имени. Все дело в том, что необходимость сокрытия имени женщин была равносильна сокрытию самой женщины и ее лица; если вдруг произнесут ее имя, ничего удивительного в том, что его мог услышать и некто посторонний. Посторонним, чуждым имени почитали и двери, и стену, и воздух, а хозяева, даже оставаясь в доме одни, никогда не произносили имени женщины» [Айни, 1978, с. 316]. Приведенный нами пример связан с укоренившимися в мусульманском быту древневосточными религиозно-мифологическими представлениями о сакральной функции Лика и Имени. Согласно библейским представлениям, только Моисею в связи с его очевидным пророческим даром было вверено тайное имя Бога — Яхве, до этого народ знал его как Шаддай. Вместе с тем Моисей получает право видеть Яхве: «И потом сказал Он: лица моего не можно тебе увидеть, потому что человек не может увидеть меня и остаться в живых. И сказал Господь: вот место у меня, стань на этой скале; когда же будет проходить слава Моя, Я поставлю тебя в расщелине скалы и покрою тебя рукою Моею, доколе не пройду; и когда

сниму руку Мою, ты увидишь меня сзади, а лице Мое не будет видимо тебе» (Исход, 33, 20—23). После того как Моисею была явлена вся божественная слава, он не мог более появляться пред людьми, кроме как за завесой: «И когда Моисей перестал разговаривать с ними, то положил на лице свое покрывало. Когда же входил Моисей пред лице Господа, чтобы говорить с Ним, тогда снимал покрывало, доколе не выходил; а выйдя, пересказывал сынам Израилевым все, что заповедано было [ему от Господа]. И видели сыны Израилевы, что сияет лице Моисеево, и Моисей опять полагал покрывало на лице свое, доколе не входил говорить с Ним» (Исход, 34, 33—35) [3]. В Коране, в свою очередь, аналогичный мотив открытия божественного Лика Мусе (Моисею) передается следующим образом: «„О Муса! Мы не поверим тебе, пока не увидим Аллаха открыто". И вас поразила молния, пока вы смотрели» [Коран, 2, 52]. И следующий айят: «И когда пришел Муса к назначенному Нами сроку и беседовал с ним Господь, он сказал: „Господи! Дай мне посмотреть на Тебя". Он сказал: „Ты Меня не увидишь, но посмотри на гору; если она удержится на своем месте, то ты Меня увидишь". А когда открылся его Господь горе, Он обратил ее в прах, и пал Муса пораженным» [Коран, 7, 139].

Сокрытие и явление Лика становится со временем важным этапом духовной практики мусульман, а коранический Муса, например, в коранической тафсире шейха Сахля ат-Тустари (IX в.) стал олицетворять собой прототип мистической практики совлечения завесы (*мукашафа*) [Böwering, 1980, с. 212]. Традиционная библейско-кораническая техника божественного явления весьма своеобразно отразилась и в эпизоде из жизни Муканны, изложенном Наршахи в «Истории Бухары». Муканна, провозгласивший себя «богом всего мира», укрывал лицо зеленым покрывалом. На требование народа явить свой Лик он приказал ста женщинам из гарема в момент восхода солнца направить зеркала так, чтобы в них отразились лучи солнца и поразили всех присутствующих сиянием света. Появление ослепляющего света Муканна и объяснил тем, что он явил свой Лик из-за завесы. Генетическая связь рассказа о Муканне с приведенными выше сведениями о явлении Лика в Биб-

[3] Интересно отметить, что в поздней христианской экзегезе покрывало на лице Моисея обладает еще одной функцией. Кроме знака избранности Моисея завеса является знаком «слепоты и неразумия» народа. Ср.: «Как и сыны Израилевы в пустыне не могли видеть лица Моисея, и он должен был опускать покрывало на лицо, выходя к народу. Виною же было то, что они не понимали и не знали истинного Бога, ни воли Его, хотя Он и ходил между ними: потому покрывало было знаком и прообразом их слепоты и неразумия» [Беме, 1914, с. 33].

лии и Коране как будто не вызывает сомнения и свидетельствует о существовании достаточно прочной традиции в передаче основных функций завес на лице в мусульманской среде. Ниже, обсуждая вопрос о появлении завесы на лице пророка Мухаммада, мы еще раз возвратимся к проблеме нанесения завес на лица, отмеченные печатью святости. Сейчас же логичнее обсудить вопрос уже о следствиях ярко выраженных представлений о связи Лика, Имени и Сущности. При этом важно отметить, что Имя как таковое рассматривается нами не просто в соответствии с конкретными мифологическими и религиозными представлениями, но прежде всего в общесемиотическом плане, во-первых, как акт вербальной характеристики любой вещи[4], а во-вторых, в аспекте способности имени репрезентировать собой или заключать в себе наиболее ценные характеристики именуемого в его социальных, религиозных и этических связях. Можно привести довольно красноречивый пример. Багдадские халифы владели преимущественным правом на репрезентацию своего имени в двух случаях. Во-первых, в хутбе перед произнесением пятничной молитвы (*салат*) и, во-вторых, на всех имперских монетах [Levy, 1957, с. 291—292]. Появление имени халифа в этих случаях означало собой и акт его номинации, и его сакральное представительство пред лицом общины, а своим графическим воспроизведением имя халифа знаменовало его причастность к ценностям незримым и вечным для всего ислама. Имя превращалось в знак, характеризующий собой триединую функцию: прокламативно-идеологического, имперского и космического характера. Известно, например, что в присутствии халифов нельзя было обращаться к человеку по имени, если его имя совпадало с именем самого халифа. То же правило относилось и к женам халифов [ас-Саби, 1983, с. 49—50]. Столь бережное отношение к имени халифа было не просто знаком почтения к его особе. Неповторимость и избранность имени отражали собой в первую очередь имперсональный статус халифов.

Имя собственное и имя вещи тем самым есть результат однонаправленного акта вербальной номинации окружающего человека мира. Ведь Адам, как известно, согласно библейским и кораническим представлениям, возвысился над ангелами в

[4] Ср., например: «„Вещь“, хорошо „определимая“, солидная, независимая от отношений и доминирующая над ними, пребывающая в пустом „пространстве“, или „месте“, всегда может получить „имя“. „Имя“ связано не только с „вещью“, но и с ее „сущностью“. Как ни было имя как конкретное слово случайно, временно или условно, суть именования всегда в закреплении сущности „вещи“, вневременной, неслучайной и безусловной. Язык и рассматривается как совокупность „имен вещей“, открывающая путь к познанию сущности» [Степанов, 1985, с. 10].

результате обретения имен всех вещей, в результате господства над Словом[5]. Имя и весь Мир есть в первую очередь Слово, а произнесенное Слово всегда влечет за собой появление имени. Больше того, существование некоторых из окружающих нас и воображаемых нами вещей полностью номинально, они существуют только в имени и никак иначе. Так, например, суфийский автор XIV в. Абд ал-Карим ал-Джили поясняет, что наши представления о сказочной птице Анка, а также и о Боге исходят только из их имени: Анка и Аллах. Имя Аллах является для человека зеркалом, в котором отражается сущность окружающего Его мира вещей [Nicholson, 1921, с. 93]. Вся множественность и единство божественных Имен отражены в этом Имени. Для дальнейшего изложения первостепенный интерес представляет следующее немаловажное обстоятельство. Все Имена оказываются в некотором взаимодополнительном отношении друг к другу. Эти отношения можно представить в виде двух линий, направленных вверх и вниз. Одни Имена (*исм ат-танзих*) связываются с очищением, освобождением (от кор. *НаЗуХа*) Бога от всего, что не связано с Ним, и возвращением в Себя-самого (en Lui-même). Другие Имена (*исм ат-ташбих*) направлены на уподобление (от кор. *ШаБиХа*), выявление интимной связи между символом и тем, что он символизирует, то есть таким образом осуществляется процесс онтологического соответствия между манифестируемыми вещами и их идеальным Прообразом [Arnaldez, 1977, с. 228—229]. Оказывается, что мир трансцендентного (*танзих*) и мир имманентного, то есть мир символических форм (*ташбих*), составляли единую и неразрывную картину срединного мира ислама [Nasr, 1978, с. 9—10], мира, заключенного между Словом и его проявлениями (в том числе и изобразительными).

В этом смысле вербальная характеристика вещи, акт ее номинации, с одной стороны, предшествует, а с другой — синонимичен акту изобразительной характеристики той же вещи. Разумеется, в разных культурных традициях преобладали (или соседствовали) два различных способа характеристики вещей в их самом высоком онтологическом разумении. История формирования различных культурных традиций показывает, что Слово и Изображение, акты вербальной и изобразительной характеристики сакрализованных объектов почитания, различа-

---

[5] Проблема наречения бытия, «именованного бытия», по выражению Джалаладдина Руми, стояла в тесной связи с сообщением Аллахом как своих Имен, так и имени «именованного бытия», и имен «всех вещей», поскольку, как известно, Он «о всякой вещи знающ». Ср.: *Ангах хакк-и та'ила Адам ра фармуд анбихум би-асма'ихим*, что означает: «Тогда Всевышняя Истина повелела Адаму: „Назови их имена“» [Хаджи Ширвани, 1974, с. 1087—1088].

лись в ценностно-иерархическом[6] и диахроническом плане. Казалось бы, в этом нет ничего странного: сначала мы называем объект, а только потом его изображаем. Однако ранняя поэтическая и изобразительная техника представления сакрализованных персонажей позволяет наметить достаточно интересные параллели, смысл которых сводился к нарочитому сокрытию божественного имени и изображения. Именно в этом плане рассуждений и заключается диахроническая иерархичность Слова/Имени и его изобразительной интерпретации. Достаточно напомнить в этой связи, что в пределах центрального для архаических коллективов события — ритуала Слово и Изображение занимают во временно́м, диахроническом аспектах прямо противоположные позиции. Ритуал основывается на Слове, и в его недрах происходит зарождение Изображения[7]. Анаграмматические этюды Ф. де Соссюра о роли звукового (фонетического) оформления ведических гимнов посредством обыгрывания имени божества в различных грамматических формах вплоть до усечения имени [Соссюр, 1977, с. 639—645], согласно исследованиям последних лет, свидетельствуют о характере поэтической техники, направленной на сокрытие этого имени [Елизаренкова, Топоров, 1979]. Имя искусственно расчленяется, с тем чтобы впоследствии на уровне духовного осмысления этих поэтических операций быть вновь собранным воедино[8].

---

[6] Так, например, мотив «ви́дения» в мифологической традиции часто связывается с персонажами низшего класса в вертикальной космологической модели мира. Семантической парадигмой такого рода персонажей, как правило, выступает змей или дракон. Дж. Фрэзер, например, считает, что в раю существовали рядом Древо смерти и Древо жизни и что ветхозаветный змей, отвратив взор Евы от Древа жизни, коварно направил ее взгляд на Древо смерти [Фрэзер, 1985, с. 29—34]. В свою очередь, в иранской традиции, как это представлено в тексте «Шах-наме» Фирдоуси, наиболее ярким атрибутом драконов являются их «кровавые глаза» и способность оставаться невидимыми (ср. встречу Рустама с драконом во время совершения своих семи подвигов). Сравнительно-типологический материал о владении драконами «острым зрением» см. [Чеснов, 1986].

[7] Ср. в связи со сказанным [Топоров, 1982, с. 18; Топоров, 1980а, с. 483]. Следует отметить, что преобладание слова или зрительных объектов зависит и от характера ритуала. Например, если в инициационных ритуалах преобладает слово, то в коллективных на первый план выдвигаются уже зрительные объекты [Tambiah, 1968, с. 176; Gellner, 1959].

[8] Ср.: «Основанием для появления анаграмм могло бы быть религиозное представление, согласно которому обращение к богу, молитва, гимн не достигают своей цели, если в их текст не включены слоги имени бога» [Соссюр, 1977, с. 642]; а также: «По-видимому, такая методика построения текста, когда сам текст вовлекает слушателя (читателя, исследователя) в анализ и постижение себя (т. е. текста) самого, отвечала более глубоким принципам древнеиндийской модели мира. В частности, такое построение текста, которое ведет слушателя-читателя через систему фильтров (никогда не являющихся абсолютными) от уровня к уровню, извне внутрь, от феноменального к ноуменальному, предполагает развитие определенной духовной энергии в том,

Расчленение и сокрытие Слова и Изображения (Имени и Лика) может быть рассмотрено в свете хорошо известных фактов о связи «немоты» и «слепоты». Типологически сходный ряд свидетельств из разных культурных традиций поможет оценить эти явления и в мусульманской культуре. Следует сразу указать на то, что мотивы «немоты» и «слепоты» связываются в фольклоре с обрядом инициации, а также с именами пророков (Моисей скрывал свое лицо и был косноязычен, Исаак и Иаков в старости ослепли) и поэтов (Гомер, Рудаки, ал-Маари). В этой связи важно отметить, что «слепота» и «немота» в их фольклорном и историческом контексте характеризуются тем, что люди «слепы» и «немы» не сами по себе, а по отношению к чему-либо: к другому человеку, к обществу, ко всему миру. Соответственно и обычные люди не способны узреть реального облика «сокрытого» человека: они либо «слепы» в их земной жизни, либо могут «ослепнуть» в результате явления им истинного Лика. Примером тому могут послужить приведенные выше факты сокрытия за завесой Моисея и Муканны (букв. «Сокрытый»). Поэтому основным условием «отверзания уст» и «отверзания очей» оказывается обряд инициации, то есть действия, в результате которого человек обретает новую, ранее недоступную ему систему ценностей — новое зрение, новое имя, новый язык общения (обсуждение этой проблемы см. [Пропп, 1946, с. 60—61). В том же случае, если человек однажды проникает за чувственно ощущаемые пределы окружающего мира, он сталкивается с пустотой, то есть пространством, лишенным зрительных и звуковых образов [Аверинцев, 1977б, с. 53—56]. Это «непространственное» пространство (*ла-макан*) характеризуется присутствием только одной Реальности, не подлежащей зрительным и вербальным описаниям.

Акт «отверзания уст» тесно связан с процессом «выслушивания». Существенно в этой связи помнить, что в Коране чрезвычайно важное значение придается императиву *кул* (скажи): «Скажи: Он — Господь мой! Нет божества, кроме Него» [13, 29]. В свою очередь, одно из важнейших божественных имен также связывается с мотивом «отверзания уст» — *Мутакаллим* (Говорящий) (см. [Arnaldez, 1977, с. 220, 226]). Пророческой и поэтической технике изречения неких истин предшествовал непременный акт «выслушивания» этих же истин. Истинно из-

кто анализирует текст. Эта духовная энергия в известном отношении сопродна энергии, заключающейся в тексте и по закону резонанса вызывающей духовную энергию того, кто постигает текст. Награда тому, кто овладевает текстом, в том, что он вступает на определенный путь, этапы, повороты и зигзаги которого он начинает различать заранее; доказательство же правоты выбора мыслится лишь как вывод из всего пути, который никогда не кончится» [Елизаренкова, Топоров, 1979, с. 67—68].

реченное и выслушанное в истине основывается на предании, поэт и пророк наследуют и руководствуются только преданием[9]. Императивной форме глагола *шунидан* (слушать) в средневековой ираноязычной поэзии придавалось особое, часто мистическое значение, поскольку, как поясняли комментаторы, процесс «слушания» в отличие от «ви́дения» есть условие пророчества [Семенов, 1915б, с. 256]. Достаточно напомнить только, что знаменитая поэма Джалаладдина Руми «Маснави-йи ма'нави» начинается со слова *бишнав* (выслушай), с которым автор обращается к читателям. Акт «выслушивания» сакральных истин со всей возможной определенностью отразился не только в поэтической, но в первую очередь в религиозной практике мусульман.

Как известно, пророк Мухаммад уже в Медине заменил иудейский и христианский призывы на молитву (горном и колоколом) звуком человеческого голоса, повторяющего пять раз в день сакральные формулы призыва к отправлению молитвы, так называемый *азан*. Для нашего изложения представляется чрезвычайно важным тот факт, что мусульмане заменили абстрактные механические звуки иудеев и христиан на конкретные звуки человеческого голоса, воспроизводящего сакральные формулы (в частности, формулу веры — *ашхаду ан ла илаха илла-ллах* и т. д.). Каждая из традиционных семи формул *азана* рецитируется молящимися. О том, какое большое значение придавали мусульмане «знаку» (*'аламат*) *азана*, выслушиванию его сакральных формул, можно судить по следующему важному для нас историческому свидетельству XIV в. о захвате христианского города мусульманами: «Бой колокола был отвергнут, и звук азана, который есть высший знак слова ислама, получил полное процветание» [Аксараи, 1944, с. 83][10]. Многократная рецитация, основанная на «выслушивании», вводит молящихся в мир Слов (Логосферы) и соответственно в мир

---

[9] Ср., например: «Поэзия, дар слова — с н е д ь, нечто вкладываемое со стороны механически. Музы изливают чудесную росу на уста властителей, которых они взыскали с колыбели, и из уст выходят слова, сладкие, что мед... Роман стал песнопевцем, съев хартию, которую в сновидении подала ему богородица. Архангел Гавриил явился к Магомету и, вынув сердце, вложил новое с хартией, на которой написана была суть Корана» [Веселовский, 1940, с. 339]. О функции выслушивания в процессе сложения поэтического творчества см. также [Шукуров, 1988].

[10] ... ضرب ناقوس منکوس گشت و صوت اذان که علامت اعلاء کلمهٔ اسلام است رونق تمام یافت.

ислама и истинного Знания, что воспроизводит в усеченном виде знакомый нам ритуальный акт, где Слово неразрывно связано со Знанием (Слово — Знание). Акт «выслушивания» и последующая рецитация услышанных истин получили в мусульманской духовной культуре дальнейшее развитие в суфийском зикре, усложненная форма которого рекомендовала и внутреннее рецитирование (*зикр-и калби*).

Вместе с тем для понимания процесса зрительного восприятия важно помнить о последовательности актов «отверзания уст» и «отверзания очей». Обретение истинного Слова предшествует обретению истинного зрения, или, другими словами, вербальная характеристика вещей предшествует характеристике зрительной, подобно изложенному выше (см. гл. I) процессу возникновения изобразительных форм из начертаний арабской графики. В сознании мусульман дар Слова, обретение речи всегда предшествовали появлению Лика. Вот как об этом рассказывает, согласно Фаридаддину Аттару, шейх Баязид Бистами: «И наделил [Он] меня предвечным Знанием, и речь Свою милостью Своей вложил в мои уста, и очи мои сотворил Светом Своим. Узрел я все бытие в Истине, когда милостивой речью истинно молитву вознес и от истинного Знания овладел Знанием и взглянул Светом Его» [Аттар, 1960, с. 109—110] [11].

Очевидно тем самым, что возможность вознести истинную молитву связывается в первую очередь с «выслушиванием» и обретением Предвечного Знания, затем с «отверзанием уст» и только потом с «отверзанием очей» [12]. Помимо того что вышеприведенный отрывок еще раз прекрасно иллюстрирует универсальность действия триады Знание — Слово — Деяние, он важен еще и тем, что возникают веские основания прочно связать между собой акты вербальной и зрительной характери-

---

[11] و مرا علم ازلی داد و زبان از لطف خود در کام من نهاد
و چشمم ز نور خود بیافرید همه موجودات را بحق بدیدم چون
بزبان لطف با حق مناجات کردم و از علم حق علم بدست آوردم و
بنور او نگرستم.

[12] И напротив, неуверовавшие люди наказываются ослеплением. С мотивом ослепления и противопоставлениями «зрячий — слепой» и «добро — зло» сравни в Коране: «А кто отвратится от воспоминания обо Мне, у того, поистине, будет тесная жизнь!

И в день воскресения соберем Мы его слепым. Говорит он: Господи, зачем Ты собрал меня слепым, а раньше я был зрячим?

стик, как в мире «вещей», так и в самых высших сферах мироздания. Существенно также, что акты «отверзания уст» и «отверзания очей» являются следствием обретения Истинного Знания (акт инициации). Овладение истинным Знанием влечет за собой не только власть над Словом, но и истинное прозрение, то есть способность увидеть воочию.

Иерархическая связь понятий Знание — Слово — Зрение не могла не отразиться на формировании собственно изобразительного искусства (или — конкретнее — изобразительного образа). Об этом убедительно свидетельствует процесс постепенного «овеществления» и «оживания» Слова и его графического воспроизведения, описанный в первой главе книги. Зрительный ряд растительных, зооморфных и антропоморфных образов был рожден именно Словом, его графическим воспроизведением, подобно тому как Мир был рожден после произнесения животворного слова *кун* (Будь!). Но, даже отделившись от графики, изображение, а в первую очередь изображение лица человека, продолжало формироваться по раз и навсегда установленным правилам. Еще несколько предварительных замечаний помогут оценить проблему формирования изобразительности в исламе более широко, в контексте существовавших представлений об изображении человека.

Сокрытие и расчленение священного Имени, прослеживаемое не только в индоевропейской поэтической и религиозной традиции, но и явственно ощущаемое и в других традициях, в частности в семитской, отчетливо резонирует и в сфере изобразительного искусства в традиции представления Лика. Место зримого Лика чествуемого божества заменялось его символами. Так, например, в буддизме образ Будды до возникновения махаяны отмечался целым рядом символических изображений — ступы, дерева Бодхи, следа стопы и т. д. [Coomaraswamy, 1972, с. 7]. Символические изображения как бы расчленяли, расслаивали потенциально цельный облик божества. Скрываемый истинный образ Будды представал в форме различных символических изображений, известная множественность которых была тем не менее направлена на реализацию единого и неделимого образа[13]. Не знал антропоморфного поклонного образа и пантеон зороастрийских божеств [Boyce,

---

Скажет ему: Так приходили к тебе Мои знамения, и ты забыл их — так и сегодня ты будешь забыт» [20, 123—126].

«Не равны слепой и зрячий и те, которые уверовали и творили доброе, и творящий злое; мало вы вспоминаете» [40, 60].

[13] Ср. в этой связи: «...символизм предшествовал антропоморфизму, там и здесь одна и та же идея, только под разною внешностью и с преобладанием отвлеченности в человеческой форме» [Веселовский, 1979, с. 189].

1975]. Те же изображения, которые дошли до нашего времени, имеют исключительно повествовательный характер, но не поклонный. Даже сасанидские инвеститурные сцены, где присутствуют фигуры Ахура-Мазды, Митры, Анахиты, направлены на прославление шахов, но не их божественных покровителей. В истории искусства подобные примеры отсутствия антропоморфных поклонных образов получили название аниконического искусства. Строго говоря, аниконическим искусством называлось искусство или отдельные периоды искусства, когда изобразительное представление божества заменялось его символическими изображениями вплоть до орнамента. При этом некоторыми исследователями отмечается, что наиболее спиритуализованные религиозные системы в большей или меньшей степени были направлены именно на аниконическое выражение своих концепций [EWA, 1963, с. 80].

Вместе с тем знакомство с различными культурными традициями древности и средневековья показывает, что иконоборческие и иконические устремления были взаимосвязаны между собой, перетекали одно в другое (как в буддизме) или существовали одновременно (христианское иконоборчество). Если говорить о средиземноморских цивилизациях в целом (Египет, Ближний и Средний Восток, Греция, Рим, Византия), буддийской Индии и территории ислама, то не будет большим преувеличением замечание о том, что в конечном счете направленность художественного сознания этих культур на протяжении всего времени их существования была ориентирована на изображение человеческого лица, которое в трансформированной форме могло стать отражением представлений о душе и трансцендентном Лике. Или, другими словами, во всех этих культурах целостное осознание личности (коллективной личности, души, бога) осмыслялось в первую очередь через изображение лица. Указанная особенность чрезвычайно важна для осознания метакультурных свойств древней, средневековой и новейшей культур Средиземноморья и Европы, поскольку, например, духовная культура Китая в своем осмыслении личности была занята уже не лицом, но прежде всего телом человека [14]. Представление о личности и ее душе китайцы связывали с телом, что ярко контрастирует с обостренным вниманием культур Средиземноморья, Индии и новой европейской культуры к лицу и — шире — голове человека [15]. Так, например, знаме-

[14] Подробнее см. весьма интересные рассуждения в этой связи в кн. [Кобзев, 1983, с. 151—182].

[15] О значении головы и лица в традиционных представлениях древних см. [Onians, 1954, с. 96—98, 514—530]. Мотив отчлененной от тела головы весьма плодотворно используется в персидской средневековой поэзии. Именно голова,



Ил. 18. Хумай и Хумаюн. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кирмани. 1396 г. Лондон. Британский музей.



Ил. 19. Испытание Сиявуша огнем. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1333 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.



Ил. 20. Испытание Сиявуша огнем. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1371 г. Стамбул. Музей Топкапы.



Ил. 21. Хосров у замка Ширин. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1330 г. Стамбул. Музей Топкапы.



Ил. 22. Въезд Христа в Иерусалим. Миниатюра из Ахпатского Евангелия 1211 г. Ереван. Матенадаран.



Ил. 23. Миниатюра из рукописи «Бустан» Са'ди. 1576 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.



Ил. 24. Миниатюра из рукописи «Бустан» Са'ди. 1576 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.



Ил. 25. Миниатюра с изображением идеального пейзажа. Из «Антологии» 1398 г. Стамбул. Музей турецкого и мусульманского искусства.

нитый шейх XIII в. Наджмаддин Кубра, характеризуя процесс «внутреннего ви́дения» (*басира*), отмечает, что спадение завесы и открытие «внутреннего ви́дения» начинается с глаз, затем следует открытие лица, затем открывается грудь, а только потом — все остальное тело (см. [Corbin, 1966б, с. 395]). Теории «внутреннего ви́дения» Наджмаддина Кубра предшествует коранический тафсир шейха ат-Тустари. Шейх ат-Тустари различает три этапа в мистическом постижении достоверного знания (*ʿилм ал-йакин*): совлечение завесы (*мукашафа*), созерцание, то есть отверзание очей (*муʿайана*), и созерцательное соприсутствие (*мушахада*). Центральным актом названной триады понятий является «мистерия совлечения завесы» (*таджалли ал-мукашафа*), когда Сокрытая Тайна (*гайб*) предстает в своем реальном, не сокрытом виде и духовным глазом, заключенным в сердце (*калб*), постигаются истинные ценности[16].

отчлененная от тела, направляет на пути духовного постижения «скрытой тайны». Ср. со строками Джалаладдина Руми:

چو در ره بینی بریده سری
که غلطان رود سوی میدان ما
ازو پرس ازو پرس اسرار دل
کزو بشنوی سرّ پنهان ما

Когда на пути встретишь отрезанную голову,
Которая катится к нашей площади,
Спроси у нее, спроси у нее тайны сердца,
От нее ты услышишь нашу скрытую тайну.
[Руми, 1977, с. 8]

[16] Очевидная недостаточность зрительного ряда образов для постижения истинного смысла «вещей» в мусульманской культуре иллюстрируется не только широким распространением завес. Истинной слепотой является не слепота очей, но слепота сердец. В Коране говорится: «Ведь не слепы взоры, а слепы сердца, которые у них в груди» [22, 46]. Персидский поэт X в. Баба Тахир обыгрывает ставшую традиционной тему противопоставления глаз и сердца следующими словами:

دیده و دل زدند هر دو فریاد
هر آنچه دیده بیند دل کند یاد
سازم خنجری نیشش ز پولاد
زنم بر دیده تا دل گردد آزاد

Естественно, разные культуры относились к проблеме изобразительного воплощения лица и Лика неодинаково. Если в Египте и греко-римской изобразительной практике осмысление изображаемого привело к миметически точным воспроизведениям персонажей (фаюмский и римский портреты), то иудаизм, напротив, типизируя лица земных персонажей, представлял Яхве только со спины (ср. выше и с фреской из Дура-Европос). Но даже в последнем случае намеренное сокрытие Лика является свидетельством исключительного интереса к нему. Христианство, как известно, сумело отстоять свое право на ипостасное изображение Бога, но весьма интересным и уже знакомым нам методом. Подобно древним поэтам, воспроизводящим анаграммы божественного имени, христиане пошли на компромисс и создали своеобразную анаграмму изобразительного представления о божественном облике. Расслоив представление о божественной сущности на три единосущных образа — Бог Отец, Бог Сын, Св. Дух, они вместе с тем расчленили и ее изобразительное воплощение. Изображение Иисуса Христа всегда остается «подобием», к которому присовокупляется компромиссный эпитет «неподобный». Такая логическая операция не могла не встретить возражения со стороны мусульман[17].

Глаза и сердце вместе подняли крик:
Все, что видят глаза, сердце запоминает.
Сделаю кинжал с клинком из стали,
Ударю им в глаза, чтобы сердце стало свободным.

Глаза, подобно зеркалу (об образе зеркала см. ниже), препятствуют постижению смысла «вещей» в их истинном значении. Соответственно для того, чтобы сердце (вместилище Откровения) смогло воспринять суть «вещей» в их истинном свете, человек должен быть ослеплен. Только обретя Откровение, то есть став обладателем истинного Слова (Имени), человек истинно прозревает или прозревает в Истине.

Традиционное для всей мусульманской культуры противопоставление «глаза — сердце» (*'айн — калб, диде — дил*) реализует оппозиционную дихотомию «внешнее — внутреннее» (*захир — батин*) и соответственно прослеживается на любом уровне иерархии мироздания (космологическом, онтологическом, этическом). Образ сердца приобретает дополнительный, выходящий за пределы его обычного анатомического значения смысл. Сердце становится символом самого высокого порядка, обозначая Интеллект и Дух и характеризуя два аспекта — божественный и созидательный [Lings, 1981, с. 43—62]. Именно сердцу отводится в суфизме роль нижнего плана по вертикальной оси мироздания, высшей точкой которого является райский Источник Жизни. С ним в конечном счете и идентифицируется сердце. Симптоматично, однако, следующее. Отождествляемый с сердцем Источник Жизни обозначается арабским словом *'айн* (глаз, источник). Другими словами, сердце и глаза в конце концов сливаются в одно целое, в «источник постижения всего сущего» как в образном, так и в буквальном выражении. В этой же связи следует отметить также, что именно сердце формирует образ «внутреннего видения» посредством «глаз сердца» (*чашм-и дил*).

[17] Ср. в первую очередь: «О обладатели писания! Не излишествуйте в вашей религии и не говорите против Аллаха ничего, кроме истины. Ведь Мес-

Прежде всего мусульмане обвинили христиан в «христианизации» Бога и аргументировали свои возражения следующим образом: «Вы говорите, что Сын рожден и что Он является Богом; но Бог не был рожден, Он является Абсолютом. Вы говорите, что Святой Дух эманирует, что Он послан и что Он является Богом; но Бог ни из чего не эманирует, так же как и никто Его не посылает. И еще вы говорите, что Отец является Богом и что он рождает; Бог творит, но не рождает, иначе было бы два Бога. Более того, как могут Сын и Святой Дух быть подобием Бога и не быть подобием друг друга?» (см. [Schuon, 1976, с. 40]; а также [King, 1985, с. 269—270]). Подобными возражениями против расслоения божественной сущности и соответственно божественного облика не исчерпывались возражения мусульман. Ниже мы приведем и более весомые аргументы мусульман в связи с явной невозможностью зрительного воплощения божественного облика, а тем более и Его сущностного и изобразительного расслоения. Сейчас же достаточно только напомнить, что в отличие от христианской традиции изображения сложение и последующее развитие изображения в исламе, отталкиваясь непосредственно от Слова и его начертаний, было предельно ассоциативным и автокоммуникативным. Изобразительный знак в мусульманском искусстве всегда оставался знаком, изменяющимся во времени и только в сознании наблюдателя. Изображение не было адекватным самому себе. Соответственно и лицо Человека всегда оставалось для мусульман наиболее уязвимым местом: оно либо скрывалось, либо уничтожалось на изображениях (буквально или символически), либо представало многоликим. Взаимная обусловленность и внутренняя взаимосвязанность Слова и Изображения, Имени и Лика позволили мусульманам выработать свое (или переработать прежнее, иудейское) отношение к изобразительному знаку. О специфике такого видения, чуждого пониманию поклонного иконического Образа, и пойдет речь ниже.

Метод расподобления в искусстве средневекового Ирана

Как это ни покажется парадоксальным с точки зрения средневековых норм изображения, следует отметить, что мусуль-

сия, 'Иса, сын Марйам,— только посланник Аллаха и Его слово, которое он бросил Марйам, и дух Его. Веруйте же в Аллаха и Его посланников и не говорите — три! Удержитесь, это — лучшее для вас. Поистине, Аллах — только единый бог. Достохвальнее Он того, чтобы у Него был ребенок. Ему — то, что в небесах, и то, что на земле. Довольно Аллаха как поручителя» [Коран, 4, 169].

манское изобразительное искусство при передаче облика Человека не знало приемов законченного изобразительного канона. Общеизвестная нормативность средневекового художественного сознания в изобразительном искусстве ислама находила свое выражение только в существовании ряда стереотипных образов, внешний облик которых утверждал себя в совокупности определенных типовых черт, предназначенных для передачи не только абстрактных образов, как царь, герой, воин, старец, луноликие юноша и девушка и т. д., но и конкретных персонажей, таких, как изображения пророков, святых, исторических лиц.

Отличие стереотипных образов искусства ислама от строго канонических изображений искусства христианства или буддизма заключалось в том, что мусульманские художники вырабатывали отдельный тип лица или в целом облика персонажа и достаточно свободно варьировали их в пределах живописного контекста, будь то ограниченное изобразительное пространство (рукописи или керамические изделия) или распределение изображений во времени, скажем, в разных рукописях. Искусству ислама было чуждо и неприемлемо понятие «явленного образа» или «неподобного подобия», что очевидно предполагало выделение строго регламентированных религиозной и изобразительной традицией канонических черт передаваемого образа. Истинная Красота иконических изображений христианства и буддизма была выдержана в неизменных, традиционно повторяющихся чертах поклонного изображения. Эстетическим принципом христианского и буддийского мира всегда оставалась «эстетика тождества», приравнивания, пусть даже относительного, образа явленного образу скрытому, что и позволяло изображениям обрести статус иконический, поклонный. Византийские и древнерусские художники, к примеру, всегда помнили о том, что внутренняя Красота Человека должна найти отражение в его облике, в особенности в его лице (ср., например, [Бычков, 1977, с. 77]). Для понимания различия в оценке зрительного образа в христианстве и исламе, как указывалось выше, первостепенное значение имеет отношение обеих традиций к проблеме иерархической взаимосвязанности Изображения и Слова. Если для христианского художественного сознания поклонение «явленному образу» Христа явно превосходило преклонение перед Словом и Книгой[18], то ислам, как мы

[18] Ср. с двумя авторитетными суждениями по этому поводу: «Со времени каппадокийцев зрительный образ, в частности образ живописный, оказался на одном уровне со словом, причем слово не имело перед ним никаких преимуществ, так как и само являлось образом» [Бычков, 1977, с. 112], а также: «Есть один образ, который стоит для христианского сознания много выше, чем письмена „Писания": это человеческое лицо Христа — лик воплощенного

уже знаем, опирался в своих эстетических представлениях на прямо противоположные основания.

В отличие от христианства в исламе противопоставление Слова и Лика всегда разрешалось в пользу Слова. Истоком миро-делания в исламе оказываются три предмета: Божественное Перо, Божественная Чернильница и Хранимая Скрижаль (*калам*, *дават*, *лавх*). Слово изреченное и Слово запечатленное на Хранимой Скрижали лежали у начала прошлого, настоящего и будущего[19]. Только в Слове, несущем Истину, видели мусульмане возможность окончательного спасения и гностического слияния с Абсолютом[20]. Изображение Человека не могло стать объектом поклонения в исламе, поскольку между трансцендентной Реальностью и любым явлением лежало Слово, преподанное мусульманам как Откровение. Сказанное довольно отчетливо характеризует особенности отношения мусульман к Слову и Лику. Если в христианстве Откровение было воплощено в фигуре Иисуса Христа, то в исламе в качестве Откровения был явлен Коран. Напоминание об этом поможет более отчетливо держать в памяти причины столь широкого распространения ипостасных изображений в одной традиции и графики в другой. Изображению в исламе было отказано не только в миметических функциях, но и в попытках даже незначительного отражения Реальности.

Вот как описывает ситуацию возможного поклонения Лику шейх Азизаддин Насафи: «Дервиш, твердо помни: большинство людей поклоняются мнимому и сотворенному [ими же] богу, ибо каждый из них, вообразив себе нечто, воображаемое свое называет богом и этому богу поклоняется; воображаемое каждым есть фантазия и творение его. Они стыдят идолопок-

---

Логоса. „Я узрел человеческое лицо бога,— восклицает византийский теолог,— и душа моя была спасена!“ Центральная задача византийского сакрального искусства — построение „Лика“; вспомним легенды об отпечатке Иисусова лица, чудесно проявлявшемся на плате Вероники, на плате топарха Авгара, на доске евангелиста Луки. Напротив, в круге культуры ислама миниатюрист, даже решившись изобразить фигуру „Пророка“, из почтения оставлял вместо лица — белое пятно; контраст очевиден. Поклонение „Лику“ ограничивает поклонение „Книге“» [Аверинцев, 1977б, с. 201—202]. См. также: [Barnard, 1977, с. 13; Cormack, 1977, с. 41].

[19] Ср.: «Теперь знай, что некоторые говорят, что первичному Интеллекту, который есть Перо Божественное, снизошел призыв: „На этой Первой Небесной сфере, которая есть Скрижаль Божественная, начерти!“ Перо сказало: „Боже, что же написать мне?“ Глас донесся: „Напиши все, что было, и есть, и будет до Судного дня“. Перо все это написало, и Перо стало сухим» [Насафи, 1962, с. 188].

[20] Ср., например, с функциями «басмалы» и «шахады»: «Басмала является своеобразным дополнением Шахады: Шахада — это интеллектуальное „восхождение“, а Басмала является онтологическим „нисхождением“» ([Schuon, 1953, с. 61]; см. в связи с этой проблемой также [Lings, 1981, с. 26]).

лонников, говоря, что те сами вырезали образ, сами его сотворили и своему творению поклоняются. И не знают они, что в таком же [положении] и они всю жизнь свою пребывали и будут пребывать, что находятся в неведении о Величайшем из великих, который есть абсолютное Божество. Дервиш, все то, что они определили, как-то: звезда, солнце, огонь, идол, свет, темнота и тому подобное,— стало привязывающим [их к себе] и [объектом] их поклонения. Только Свет Величайшего Господа является привязывающим, и Величайший Господь есть другой Абсолют, есть другое Лицо, есть другая Суть. Нет сомнения в том, что все имеет [своего] господина, но господин этот — одно, а Господин господ — другое, и всякий, достигший лица Господа, [но] не достигший сути Господа, будет идолопоклонником, проводя всю жизнь в противоречии с людьми мира, дни его проходят в ссоре, препираниях и отрицании. Всякий [же], миновавший это лицо и достигший сути Господа, освободился от идолопоклонства и примирился с людьми мира и от возражения и отрицания избавился. И это знак добрый. Кто достиг лица, но не постиг сути, хотя и верит в Бога,— он идолопоклонник, достигший же сути — поклонник Бога, сторонник единобожия» [Насафи, 1970, с. 157—159, пер. Рустама М. Шукурова].

Очевидно тем самым, что если для византийского теолога «узреть человеческое лицо бога» было равносильно спасению, то для его мусульманского коллеги это оказывается явно недостаточным и, более того, грозит ему идолопоклонством, ибо достижение Лика еще не означает постижения сути и обретения спасения. Контраст действительно очевиден.

Иначе говоря, если подходить к мусульманскому изобразительному искусству с христианской точки зрения, то было, по-видимому, справедливым замечание о том, что мусульманскому художнику была чужда идея материального воплощения «первообраза»[21] не потому, что «первообраза» не существовало, но

[21] В связи с проблемой «первообраза» в христианстве см., например: «Св. Федор Студит дает православный ответ на аргумент иконоборцев, сформулировав, в чем состоит сходство и различие между образом и первообразом. Образ всегда непохож на первообраз по своей сущности, но похож на него по своей ипостаси и по имени. Именно Ипостась Воплощенного Слова, а не Его Божественная или человеческая природа изображается на иконах Христа» [Лосский, 1972, с. 187], а также: «Только один вполне уникальный „образ" божественного „первообраза" мыслится абсолютно „истинным", т. е. по своей природе и сущности тождественным собственному значению и постольку не включающим в себя ни малейшей тени „ино-сказания": это — живой и по естеству своему истинный образ незримого бога — сын божий» [Аверинцев, 1977б, с. 117], а также: «Законы организации образа в византийском искусстве были жестко детерминированы его гносеологической функцией; образ являлся хотя и „неподобным", но все же „подобием" архетипа, его „отображением", знаком» [Бычков, 1977, с. 149].

потому, что Он принципиально невыразим, укрыт, потаен. Отсюда нет необходимости и реальной возможности в выработке некоего изобразительного образа, в канонизации облика изображаемого. Истинная Красота и норма всего сущего содержится в Слове и Букве, к слиянию с которыми направлены устремления художников. Показательным примером тому является процесс формирования собственно мусульманского искусства: Слово и изображение в конце концов смыкаются, Слово торжествует над изображением, лико-пись переходит в Слово-пись.

Проблема канонизации изобразительного образа в первую очередь есть следствие отношения художников к знаковой характеристике изображаемого, то есть семиотическая интерпретация является важнейшей стороной понимания природы изображения. Мусульмане, например, не менее четко, чем христиане, осознавали возможности и могущество изобразительного знака. Вспомним, что собственно сам процесс формирования художественного сознания мусульман связывался с ярко выраженной семиотизацией предшествующего изобразительного наследия и предлагаемых новых графических начертаний. Прежние иранские и христианские изображения (как, например, крест) вовлекались в сферу новых семантических отношений и оказывались в иерархическом подчинении по отношению к графическому воспроизведению Слова. Вызывает интерес, однако, следующее: что же сами мусульмане понимали под словом «знак» и какими терминологическими дефинициями обозначали они это понятие? От ответа на этот вопрос (мы отдаем себе отчет в том, что он не может быть освещен полностью, без специальных штудий), который отнюдь не оставался праздным и для средневекового мусульманина, во многом зависит и наше, современное, отношение к наследию средневекового художественного творчества, и в частности к проблеме изображения человека. По ходу дальнейших рассуждений мы приведем несколько примеров, поясняющих отношение мусульман к таким понятиям, как «знак» и «образ».

Согласно мусульманским представлениям, Аллах наделил сотворенные вещи именами. Но названная вещь может предстать и как «вещь», и как «знак», наделенный смыслом [22]. При этом понимание вещи как смыслообразующего «знака» значительно превосходит понимание ее как «вещи». Проиллюстри-

[22] Знаком в первую очередь является Коран. Ср., например: «Благодаря этому умонастроению текст Корана воспринимается суфиями как образ бытия (знамение — айат), который следует понимать и в глубину которого приходится проникать ради постижения цели своего существования» [Удам, 1981, с. 98].

руем сказанное одним, но весьма красноречивым примером. Речь пойдет о сотворении мира и его назывании. Как поясняет один из авторитетных средневековых богословов и философов, сотворенное бытие (*мавджудат*) было названо Аллахом *ʿалам* только потому, что оно явилось знаком (*ʿаламат*) Его бытия (*вуджуд*), знания (*ʿилм*), воли (*ирадат*), могущества (*кудрат*) [Насафи, 1962, с. 142]. Однако сотворенное бытие (*ʿалам*) смогло отразить в себе лишь внешний образ (*ваджх*) знака (*ʿаламат*) божественного бытия, то есть бытие реализовало потенции Творца и соответственно Его знака лишь частично, не полностью. В данном случае нас могут заинтересовать как онтологическая подоплека взаимоотношений между миром и его Создателем, так и проблема чисто семиотическая — между знаком и его наполнениями. Целостность бытия как божественного творения определена его семиотическим статусом, что и находит выражение в логике его именования. Мир есть знак только настолько, насколько он соответствует ему по своему «внешнему выражению», но в то же время знак настолько не мир, насколько смысл знака не соответствует миру по своим внутренним качествам. Другими словами, сотворенный мир уже есть знак, *ʿалам* есть *ʿаламат*; но знак отнюдь не означает собой сотворенное бытие, а гораздо больше, *ʿаламат* не означает собой только *ʿалам*. Знак по своей сути неисчерпаем, он неизмеримо глубже того, что он обозначает, но равноценен только тому, что он призван обозначить. Однако и предполагаемая равноценность знака и обозначаемого им явления в значительной степени мнима и опосредована как природой самого явления, так и природой знака. Как мы помним, даже допускаемая встреча и поклонение божественному Лику, который, в свою очередь, является знаком неизмеримо большего, грозит явным идолопоклонством. Еще один пример для понимания существа рассматриваемой проблемы придаст изложению дополнительную остроту и необходимую иллюстративность. Речь пойдет о манере представления и поведении византийского императора и багдадского халифа.

Поведение византийских императоров регламентировалось строгими правилами, согласно которым личность императора оказывалась земным подобием, знаком, иконой. В Византии существовал официально признанный культ императорских скульптурных портретов, которым поклонялись и возле которых оставляли свои прошения византийцы [Чекалова, 1984, с. 635—636]. Своеобразным изваянием представал и собственно облик появлявшегося в народе византийского императора. Характерные примеры тому приводит С. С. Аверинцев, отмечая, что своим скульптурно-иконическим обликом византийский им-

ператор репрезентировал власть не только земную, но и трансцендентную [Аверинцев, 1977б, с. 116]. Публичная репрезентация имперсонального посредством личного представительства или скульптурного замещения своей персоны, по-видимому, входила в число существенных имперских функций в Византии. Облик императора тем самым постоянно находился в поле зрения людей, он был представлен их взору, сам оставаясь в непоколебимом иконном воплощении.

О том, что образ халифов в своей основе (Имени и Лике) превосходил границы обычного человеческого бытия, а его образ жизни был предельно ритуализован, также хорошо известно и отмечено нами выше. В этом смысле можно говорить об общих типологических основах имперской власти в Багдаде и Константинополе. Различия возникают, как только мы обращаем свое внимание на более частные вопросы, например на то, в каком виде представал перед приближенными монарх. Историк XI в. Хилал ас-Саби довольно подробно останавливается на этой важнейшей процедуре дворцового этикета [ас-Саби, 1983, с. 60—63]. В 978 г. буидский эмир ʿАдуд ад-Даула прибыл в Багдад для получения титула Тадж ал-Милла (Венец религии). Перед своим приездом эмир написал письмо, в котором просил, чтобы ему было дозволено приехать верхом и чтобы до его входа к халифу лицо последнего было закрыто покрывалом. Для этого ʿАдуд ад-Даула прислал парчовый занавес, который должен был отделять халифа от присутствующих. «Было испрошено у ат-Таʾи' дозволение ввести ʿАдуд ад-Даулу, и халиф разрешил. Когда ат-Таʾи' почувствовал, что ʿАдуд ад-Даула входит в зал, он приказал поднять занавес, который [тотчас же] и был поднят, и взгляд повелителя упал на буида. Муʾнис и Васиф, встречавшие его и выступавшие перед ним, провозгласили: „Эмир верующих видел тебя, целуй же землю!“» [ас-Саби, 1983, с. 61; Мец, 1973, с. 125—126]. Как можно заметить, разница между репрезентацией монархов значительна. Лик багдадского халифа был укрыт, но, даже когда халиф явил свое лицо, вошедший не мог взглянуть на него раньше, чем взглянет он сам. Взор халифа непременно должен был опередить встречный взгляд, направленный на него[23]. Для византийца важно лицезреть императора, для мусульманина же важно, чтобы халиф узрел его. Отсюда возникает необходимость появления скульптурно-иконических представлений

[23] Существуют основания думать, что взгляд халифа в идеале направлялся не столько на стоящего перед ним человека, сколько в глубь его. Хорошим пояснением этому служат несколько строк из поэмы Фаридаддина Аттара «Мантик ат-Тайр», согласно которым можно судить об истоках формирования церемонии репрезентации халифа:

монарха в одной традиции и недопустимость появления таковых в другой[24]. Позиции византийского императора и багдадского халифа обе в равной степени отражают и представляют собой координаты предельно удаленные, трансцендентные в своей основе, а потому и сопоставимые с божественной точкой зрения. Если облик византийского «автократора» представлял собой знак, образ «Пантократора» [Аверинцев, 1977а, с. 315; Аверинцев, 1977б, с. 116], то церемониальный облик багдадских халифов, выполняя, по сути, ту же функцию, в то же время отделялся от присутствующих занавесом.

Занавес был той преградой, той «пустотой», за которой скрывался всевидящий взор халифа и куда был глубинно устремлен взор его подданных, в отличие от византийцев, для которых лице-зрение их монарха ограничивалось встречей с церемониальной внешностью. В этом случае, хотя облик халифов и являлся знаком, он лишался той степени «эмблематичности», которая была присуща облику византийских императоров. Яркое свидетельство тому и замена изображений халифа на монетах сакральными надписями. Византийский императив «эмблемы» в ее иконном воплощении заменялся мусульманами императивом слово- и умопостижения, чему способст-

---

نیم جزوم بی تو من، در من نگر
کُل شوم گر تو کنی در من نظر
یک نظر سوی دل پر خونم آر
وز میان این همه بیرونم آر

Половинчат я без Тебя, взгляни внутрь меня,
Обрету я целостность, если Ты взглянешь в меня.
Лишь один взгляд брось в сторону моего страдающего сердца
И выведи меня наружу из всего этого [множества].
[Аттар, 1963, с. 13]

Исходя из сказанного Аттаром, можно полагать, что и взор халифа, направленный не просто на человека, но в его глубины, в своей основе благодатен, ибо позволяет представшему ощутить чувство своей выделенности из окружения и обрести необходимую целостность и сопричастность божественной природе халифа. Взор халифа в своей основе созидателен, а посему и символичен, его взгляд создает некий идеальный пространственный и временной континуум, приобщающий встречающих этот взгляд к сакральным основам его власти и бытия.

[24] Как и византийские императоры, собиравшие людские прошения у своих скульптурных изображений, багдадские халифы также собирали подобные прошения, но делали это, появляясь на улицах Багдада в носилках (см. [Мец, 1973, с. 24]).

вовал в бренном мире, согласно традиции, божественный наместник (*халифа-и худа*) — Интеллект (*'акл*) [Насафи, 1962, с. 143]. Только с помощью Интеллекта и путем ассоциативного мышления человек мог постичь необходимые для понимания смысла «знака» нюансы мудрого вчувствования и мудрого созерцания. Знание о предмете, углубление в его сущность неминуемо ведут к способности «умо-созерцать», к чувству проницательности, ибо *бинаи* (проницательности) предшествует *шинасаи* (осведомленность) (ср. [Аттар, 1963, с. 7]). Ни одно из явлений мусульманского мировидения не обладало конечными, тождественными самому себе чертами, ведь даже сотворенное бытие так и не смогло отразить в себе всю потенцию качеств, содержащихся в его знаке. Между означаемым и означающим всегда существовал невидимый глазу зазор, умопостигаемая с помощью Интеллекта пустота. Собственно пустота и несла в себе одну из наиболее ценных знаковых функций в умозрении мусульман (о роли пустот в мусульманском мышлении см. [Nasr, 1972; Шукуров, 1983б, с. 129—131]).

Вспомним еще раз о пустом листе бумаги, который почитался в связи с тем, что на нем могли быть начертаны письмена. Девственный лист бумаги превращался в нечто значительное и всепоглощающее. Пустота являлась той сферой вчувствования (религиозного, поэтического, изобразительного), где истинно отверзались «уста» и «очи», мир Слов в первую очередь, а затем и мир форм получали свои реальные измерения. Только Слово, исполненное смысла, выговоренное, начертанное или произнесенное внутри себя, находило оправдание всем словам и формам. Это была действительно пустота (реальная или воображаемая), но исполненная Слов или Слова, так сказать, Логосфера, наиболее ярким отражением которой являлось графическое мышление мусульман. Высочайшая культура рукописной традиции, книжность мусульманского сознания — еще одно проявление, но только уже материальное, существования особой Логосферы в замкнутом пространстве рукописи. И даже появившаяся позднее традиция иллюстрирования не нарушает пространства слов — миниатюры занимают подчиненное слову место.

Доминирующее в сознании мусульман графическое художественное мышление определило как ход развития всего изобразительного искусства, так и отношение к антропоморфным изображениям. Изображения человека в их связи с графикой являли собой образ, предельно далекий от поклонного, но в то же время насыщенный рефлексами космологического и онтологического осознания образа Человека в мире ислама. Если, скажем, для христианского ортодоксального мышления вопло-

щенное Слово символизировалось, позднее антропоморфизировалось и затем канонизировалось, то есть оказывалось следствием катафатического осознания Образа, то мусульманам Слово являлось только в графической форме. Отсюда возникло и различное для обеих традиций отношение к изобразительному знаку, к его возможностям и целям.

Надо сказать, сами христиане и мусульмане довольно обостренно чувствовали столь резкое различие между двумя культурами по отношению к проблеме знаковой репрезентации Слова. Весьма примечательно, что период византийского иконоборчества (726—843 гг.) совпадает со временем необычайно оживленных контактов между Константинополем и Багдадом. Источники сохранили сведения о том, что введенное в Византии иконоборчество во время правления Льва III было результатом и следованием за иконоборческими установлениями Абд ал-Малика (721 г.) [King, 1985, с. 267—268]. Более того, существует предположение, что иконоборческие действия в Багдаде и Константинополе были инспирированы последовательным посещением Абд ал-Малика и Льва III одним лицом [Vasiliev, 1956]. Взаимопонимание между двумя империями было настолько велико, что, например, император Феофил был искренне очарован орнаментальными формами искусства Аббасидского халифата, что не замедлило сказаться и на искусстве Византии того времени (см. [Grabar, 1977, с. 46; Cormack, 1977, с. 43]).

Все эти факты представляют историку искусства великолепную возможность судить о характере отношения к знаку в христианстве и исламе, о соизмеримости этих отношений и их возможной близости, что в конечном счете и обусловило взаимовлияние культур именно в иконоборческий период. По-видимому, мусульман всегда интересовал больше предмет изображения, нежели сам факт изображения (ср. [King, 1985, с. 269, 271]). Христианское иконоборчество, в свою очередь, сохраняло особое отношение к предмету изображения. Византийское иконоборчество не было направлено, например, против изображений животных, дозволенными оставались также и императорские портреты [Strohmaier, 1980, с. 84]. Появление имперских портретов в иконоборческом исламе было немыслимо, но общая иконоборческая установка мусульман и христиан тем не менее прослеживается достаточно очевидно — на первый план выдвигалась не проблема запрета изображения вообще, но проблема допустимости изображения Лика. Другими словами, обсуждая особенности мусульманского и христианского отношения к художественному образу, мы в первую очередь имеем в виду отношение обеих традиций к проблеме зна-

ковой интерпретации Образа. Такая постановка вопроса вызвана тем, что каноническое искусство христиан и деканонизация антропоморфного образа в исламе были следствием вполне определенных представлений о гносеологической функции знака и соответственно изобразительного образа.

Рассуждения о гносеологических функциях мусульманского искусства, естественно, выводят изобразительный материал за пределы общепринятого на него взгляда. Однако формирование этого искусства, сам факт соответствия принципов его сложения внутренним законам функционирования всей мусульманской культуры позволяет продолжить начатые в первой главе книги наблюдения над природой и сущностью изобразительного знака, и в первую очередь над логикой построения изобразительного облика Человека. Наш тезис об отсутствии в искусстве ислама законченных и ярко выраженных представлений о каноне нуждается в подробной аргументации, тем более что, согласно сказанному выше, именно отсутствие законченного изобразительного канона при изображении Человека является важнейшим свидетельством отражения в искусстве более общих представлений культуры о познании Мира, и прежде всего о месте и судьбе Человека в этом Мире.

Отмеченное выше исключительное внимание мусульман (поэтов, художников, теологов, философов) к Лику и лицу как выражению Сущности изображаемого в изобразительном искусстве нашло свое отражение в принципиально подчеркиваемом художниками методе изобразительной нивелировки конкретного облика представляемого ими героя. Первые же образцы живописного повествования позволяют с достаточными на то основаниями судить о характере изобразительного образа (подробнее см. [Шукуров, 1983б]). Разглядывая живописные повествовательные циклы изображений, зритель не может достаточно твердо установить индивидуальные характеристики персонажей. Идентификация персонажа в процессе ознакомления с живописными изображениями происходит только ситуативно, чему способствуют либо предусмотрительно нанесенные имена этих персонажей, либо расположение миниатюры рядом с соответствующим сюжетом текста рукописи. При этом можно выделить два способа представления образа человека.

Первый, когда облик героя предельно типизируется, так что порою даже художнику трудно различить мужских и женских участников действия. А. С. Меликян-Ширвани называет такой художественный прием «каноном» [Melikian-Chirvani, 1970, с. 53 и сл.], ссылаясь на то, что все выделяемые типы изображений лиц персонажей обладают набором строго определенных изобразительных элементов (овал лица, линия бровей и при-

чески, формы губ и т. д.). Однако понятие «канон» является гораздо более глубоким художественным явлением, чем просто повторение, почти копирование определенного художественного типа. В данном случае более уместным было бы говорить о стабильном стереотипе изображения или о нескольких стабильных с формальной точки зрения стереотипных изображениях персонажей. Интересно в связи с этим отметить, что В. Н. Лазарев, обсуждая вопрос о методе древнерусских художников, предпочитал говорить о следовании мастеров определенным образцам, служащим только ориентиром при изображении отдельных фигур и иконографии сюжетов [25].

Вместе с тем проделанные нами ранее наблюдения позволяют достаточно твердо судить о типологической близости стилистических особенностей эпического и изобразительного повествования в период с XI по XIV в. [Шукуров, 1983б]. Одним из критериев описанного сходства является существование в эпосе и живописи «стилистических клише», стереотипных словесных и изобразительных конструкций, при помощи которых поэтом и художником создавались или, вернее, каждый раз вновь пере-создавались различные эпические сюжеты и характеристики героев. Эпические «общие места» и аналогичные им средства передачи сюжетных построений в живописи, естественно, предельно этикетны; но в то же время подобные предельно формализованные конструкции еще нельзя назвать каноническими. Они еще не получили необходимой степени внутренне осознаваемой самодостаточности для того, чтобы их образное восприятие читателями и зрителями смогло обратиться в понятийное. Скажем, образ человека в средневековой мусульманской культуре подчеркнуто отличен от понятия «совершенный Человек», характеризуемого набором строгих, регламентированных религиозным каноном черт облика и поведения.

Одним из примеров «совершенного Человека» служил образ правителя. Целый ряд изображений конца XIII — начала XIV в. предоставляют возможность убедиться в попытке художников выработать единый, идеализированный облик суверена [Rice D. S., 1953; Farès, 1955; Melikian-Chirvani, 1967]. Безликой типизированности изображений начала XIII в. в рукописи

---

[25] Ср.: «Образец служил в первую очередь ориентиром для иконографии изображаемого сюжета, он помогал живописцу строить композицию и уточнял местоположение отдельных фигур» [Лазарев, 1970, с. 25], а также: «Говоря о ранних образцах, следует всегда помнить о том, что отношение к ним в древние времена было гораздо более свободным и творческим, нежели в XVI—XVII веках. Они служили для художника своего рода руководящей нитью, напоминанием, намеком, отнюдь не стесняя его творческой фантазии, а лишь направляя ее в определенное русло» [там же, с. 308].

«Варка и Гульшах» и изобразительных циклах на керамике к дастанам из «Шах-наме» Фирдоуси («Бижан и Маниже» и «Акван-див») противопоставляется стремление художников закрепить облик изображаемого и тем самым придать ему черты канонической незыблемости (ср., например, с фронтисписными изображениями к «Китаб ал-Агани» из Стамбула и Каира [Farès, 1955, ил. II—V]). Но даже такие яркие примеры оставались периферийными, и свидетельствуют они скорее о частных задачах художника, нежели о единой, направленной попытке создать индивидуализированный облик суверена.

Второй и более распространенный способ характеристики человека в мусульманской средневековой живописи основывается на подчеркнутой многоликости героя в пределах одного повествовательного ряда изображений (подробнее см. [Шукуров, 1983б, с. 138—141]). Изображаемому персонажу в некоторых случаях даже отказано в существовании отличительных стереотипных черт лица. Таковы, например, изображения лица Рустама в четырех миниатюрах рукописи «Шах-наме» Фирдоуси из Государственной публичной библиотеки в Ленинграде (ил. 6). Более того, на ряде образцов ранней иранской живописи отсутствуют и стабильные цветовые характеристики героев в пределах одного пространственно-временного континуума (см. об этом [Шукуров, 1983б, с. 109—131]). Художники предельно рассредоточивают представление о едином, стабильном с формальной точки зрения облике героя, заменяя это представление подчеркнуто непостоянным обликом персонажа. Стабильное знаковое представление о персонаже тем самым совершенно отсутствует.

Герой живописного повествования может быть идентифицирован только в трех случаях: 1) ситуативно, когда зритель знаком с сюжетом литературного повествования или миниатюра расположена среди иллюстрируемых ею строк рукописи; 2) если изображение героя сопровождает его имя — это свидетельствует о том, что сами художники вполне осознавали невозможность идентификации своих героев; и 3) когда в редких случаях героев характеризует ряд постоянных его атрибутов (как кафтан Рустама или рубище Маджнуна). Во всех остальных случаях в изображениях присутствует всего лишь набор выработанных традицией стереотипных образов типа *махруй* (луноликий). Но, взятый в отдельности, такой стереотипный образ не нес никакой дополнительной информации, кроме типового и сюжетного представления об изображаемых персонажах, таких, как изображения юношей, девушек, старцев, царей. Каноническое же изображение, напротив, призвано подчеркнуть не только внешнее соответствие прототипа и копии, но и внут-

реннюю, смысловую тождественность[26]. Например, различие в каноническом изображении Христа в средневековом искусстве западного и восточного христианства дает возможность проследить за теми акцентами, которые католичество и православие расставляли при трактовке образа Христа.

Канон как художественный метод средневековой изобразительной традиции обладал одной весьма существенной чертой: будучи, по словам А. Ф. Лосева, «моделью художественного произведения» [Лосев, 1973, с. 15], он ориентировал и направлял зрителя при идентификации персонажей. Для этого изображения должны были обладать целым рядом устойчивых и специфических только для них черт. Иногда традиция приписывала таким изображениям даже статус «портретных». Так, в христианской изобразительной традиции сохранился иконографический тип изображений Христа, который носит название «нерукотворный». Согласно преданию, по просьбе короля Эдессы Авгара Христос запечатлел свой Лик на куске ткани, которая затем исчезла во время одного из крестовых походов (см. [Felicetti-Liebenfels, 1959, с. 48; Ringbom, 1965, с. 70; Burckhardt, 1976, с. 65, ил. 4]).

Вместе с тем идентификация канонизированных традицией культовых изображений неотделима от придания им тех особых функций, которые позволяют считать их «символическими фигурами» и символически отделять их от просто мужских и женских персонажей. Скажем, изображение Христа и Будды всегда будет значить для созерцателя гораздо больше, чем просто мужская фигура, а изображение Богоматери a priori превосходит в своем внутреннем значении любой иной женский персонаж, то есть Богоматерь в сознании верующего всегда остается более значительной, чем просто женщина (ср. с рассуждениями [Schuon, 1953, с. 91—92]).

По-иному складывается представление об облике изображаемого в средневековом иранском искусстве. Характерная для средневекового литературного сознания зависимость облика героя от смены его пространственного окружения полностью

---

[26] Ср., например, с характеристикой понятия «канон» на примере предельно канонизированного византийского искусства: «Если образ в целом служил прежде всего для возбуждения психики, то канон внутри его являлся знаком архетипа, носителем предания, и знаком не простым, но знаком — моделью умопостигаемого духовного мира; эта модель в русле византийского антиномизма воспринималась как конкретная реализация на феноменальном уровне принципиально нереализуемого на этом уровне сверхбытия. Канон выступал в данном случае как способ особой реализации образа — „неподобного подобия". Именно такое понимание канона как знака — модели позволяет уяснить закономерность возникновения его в той конкретной форме, какую он приобрел в византийском искусстве» [Бычков, 1977, с. 149].

соответствует и закономерностям изобразительного творчества. Изобразительный образ героев «расподобляется» с целью обозначить его пространственно-временную динамику в пределах одного живописного повествования. Когда же облик персонажей наделяется общими стереотипными чертами, вновь не позволяющими идентифицировать их, миниатюрист вводит в качестве пояснения их имена. Имя героя, таким образом, становится важным фактором при восприятии живописного образа. Соответственно отсутствие устойчивых изобразительных канонов не позволяет однозначно интерпретировать сюжетные изображения на множестве предметов прикладного искусства Ирана XII—XIV вв. (керамика, металл).

Проблема идентификации героев изобразительного повествования чрезвычайно осложняется и в том случае, когда в руки исследователей мусульманского искусства попадает миниатюра без симптоматических указаний, позволяющих с твердостью признать изображенного героя или героев. Скажем, если в руки христианина попадает изображение конного воина, поражающего змея, то христианин безоговорочно идентифицирует героя — это Георгий Победоносец. Иранец же в аналогичном случае окажется не в состоянии проделать сходную парадигматическую процедуру. Для него сражение героя со змеем будет являться просто фабулой некоего сюжета, о котором он сможет судить только при условии дополнительных пояснений (появление текста или устные указания).

Следует заметить, что непостоянство облика персонажей, их многоликость в пределах одного повествовательного ряда изображений прослеживаются не только на материале иранского средневекового искусства. Аналогичные черты могут быть отмечены и в памятниках, которые исследователи традиционно относят к предметам собственно арабского изобразительного искусства. Отсутствие канонизированного традицией изобразительного образа даже в пределах одного повествовательного цикла иллюстраций следует, по-видимому, рассматривать как общую, типологическую характеристику всего мусульманского искусства. Представление изобразительного облика человека в постоянной динамике, изменчивости черт лица и костюма было едино для всего мусульманского искусства, независимо от его пространственных и временны́х рамок (ср. с замечаниями по поводу поздней традиции изображения [Исмаилова, 1982, с. 77]).

В качестве весьма показательного примера обратимся к важнейшему памятнику арабской миниатюрной живописи — иллюстрациям художника ал-Васити к «Макамам» ал-Харири (1237 г., Нац. библ., Париж). Углубленное изучение искусства

ал-Васити, как с точки зрения его индивидуального мастерства, так и его места в развитии мусульманской миниатюрной живописи, ждет еще своих исследователей. В связи с рассматриваемой нами проблемой отметим только одну, но весьма примечательную черту искусства ал-Васити. Художник в передаче облика главного героя Абу Зайда не следует строгому изобразительному канону. Более того, ал-Васити оставляет изобразительное решение облика героя настолько свободным, что даже лишает его и определенного стереотипного образа. Абу Зайд может предстать и глубоким старцем, и мужчиной средних лет, и даже юношей (ср., например, миниатюры к макамам 3, 4, 5, 10, 11, 12, 18) (ил. 7). Согласно литературному повествованию, в десятой, одиннадцатой и двенадцатой макамах Абу Зайд является глубоким старцем. В иллюстрациях же ал-Васити зритель сталкивается с изображением различных по облику героев: в иллюстрации к десятой макаме он действительно изображен стариком, но в миниатюрах к одиннадцатой и двенадцатой макамам Абу Зайд изображается уже молодым человеком. В двух последних случаях героя можно узнать только исходя из его места в композиции миниатюры — фигура Абу Зайда выделена и противостоит остальной группе персонажей [27]. Одной из причин многоликости Абу Зайда в изображениях ал-Васити может быть следование миниатюриста за спецификой литературного повествования «Макам» ал-Харири, где главный герой непременно предстает в новом обличье. Такое предположение могло бы удовлетворить исследователей, если бы многоликость персонажей не встречалась практически во всех известных повествовательных циклах изображений XIII—XIV вв. Заметим еще раз, что одновременно с иллюстрациями ал-Васити в Багдаде в Иране появляются циклы иллюстраций, персонажи которых также лишены устойчивых черт облика. В связи со сказанным небезынтересно привести слова Г. фон Грюнебаума относительно представления о человеке в мусульманской историографической литературе: «Облик описываемого

[27] Игнорирование этой черты искусства ал-Васити и в целом искусства ислама привело О. Грабара к принципиально неверной интерпретации миниатюры к одиннадцатой макаме. О. Грабар посчитал, что художник не изобразил Абу Зайда во время его проповеди в сцене погребения. Но Абу Зайд в этой сцене тем не менее присутствует в образе юноши (хотя в рассказе он представлен стариком) в правом нижнем углу с протянутой к собравшимся рукой. Он, согласно рассказу, просит платы за проповедь. Надо заметить, что художник, видимо понимая возможные затруднения при идентификации героя, выделил его композиционно — Абу Зайд стоит вне группы оплакивающих, и взоры собравшихся обращены именно к нему. Следует заметить, что на основе своей неверной интерпретации О. Грабар приходит к ряду теоретических выводов о специфике иллюстрирования литературного текста, что, естественно, представляется сомнительным (см. [Grabar, 1974, с. 92]).

лица (если он вообще поддается реконструкции) нам приходится восстанавливать самостоятельно; не существовало представления о единстве личности и ее развитии, вряд ли осознавались отношения между личностью и обществом, однако материал собран огромный, и то, что невозможно узнать о конкретном ученом, святом или государственном деятеле, можно определить для типа или периода, т. е. можно воссоздать структуру мышления и поведения в тех пределах, в каких они имели значение для современников» [Грюнебаум, 1981, с. 89—90].

Возвращаясь к изобразительному искусству Ирана, отметим, что непостоянство, расщепленность изобразительного облика человека в пределах одного повествовательного цикла изображений в XIII в. продолжает оставаться доминирующим методом представления о персонаже и в последующие периоды истории иранского искусства. Так, в миниатюрной живописи начала XIV в. в Ширазе и Тебризе, в рукописях «Шах-наме» Фирдоуси и «Джами' ат-таварих» Рашид ад-Дина изображенные персонажи в разных миниатюрах сохраняют общий тип облика, никак ни индивидуализируя, ни канонизируя его [28].

Отношение мусульман к облику изображаемых персонажей не ограничивается сказанным выше. Для более глубокого понимания отражения теоретических представлений ислама о Человеке и возможных формах проявления его сущности в искусстве небезынтересно обратиться к некоторым дополнительным обстоятельствам, сопутствующим утверждению эстетической «программы» мусульман на всем протяжении их истории. Для этого нам необходимо вспомнить о широко известных фактах «антиэстетических» действий мусульман с точки зрения покоренных ими народов. Известно, что проникновение ислама в сопредельные страны сопровождалось, в частности, нетерпимостью к изображениям людей. Логику «деэстетизации» мусульманами изобразительных памятников прочно увязывают с иконоборческими установлениями культуры ислама. Согласно таким пояснениям, мусульмане категорически не принимали чуждые их культуре изображения людей. Иными словами, такие действия рассматривались только в сопряженности с дру-

[28] Ср. замечания об этом в работах [Шукуров, 1983б; Rice D. T. 1976]. В эдинбургской рукописи «Джами' ат-таварих» Рашид ад-Дина изображения Мусы на ил. 11 и 13 разные, Рустама на ил. 8 и 19 разные с сохранением лишь его неизменного тигрового кафтана; Мухаммада на ил. 29, 30, 31, 32, 36, 37 разные; Махмуда на ил. 48, 49, 50, 53, 54, 56, 57, 62, 64 также различаются. Д. Т. Райс, описывая особенности изобразительного облика персонажей, отмечает: «За исключением двух портретов Рустама (ил. 8 и 19), ни один из персонажей не имеет определенных индивидуальных черт» [Rice D. T., 1976, с. 10]; в этой же связи ср., например, две миниатюры к «Самак-и Айяр» из Бодлеянской библиотеки [Robinson, 1958, ил. 111].

тими немусульманскими культурами. Однако небольшая коррекция позволит перевести враждебное отношение мусульман к чуждым им изображениям в систему внутримусульманских проблем о должном.

Как мы выяснили в первой главе книги, стратегической задачей ислама было не уничтожение инокультурных памятников, а их введение в свою собственную систему ценностей. Инокультурные памятники становились органичной частью целого, как, например, христианская церковь превращалась в мечеть в результате переориентации ее внутреннего пространства с алтаря на михраб и замены боя колокола на призыв азана. В этих же храмах мусульмане часто счищали и настенные изображения. Интерес вызывают, однако, два существенных обстоятельства. Во-первых, свою «деэстетизирующую» деятельность мусульмане, как правило, направляли против л и ц изображаемых персонажей. Мусульманами счищалось (в росписях) и сбивалось (в скульптуре) именно лицо, а не целиком вся живописная или скульптурная фигура или фигуры[29]. Во-вторых, аналогичные операции проделывались мусульманами по отношению к памятникам собственно мусульманской культуры: на книжных миниатюрах лица персонажей иногда оказываются либо счищенными, либо замаранными или под их го-

[29] Для примера достаточно обратиться к богатой настенной живописи Пенджикента, с которой в начале VIII в. столкнулись арабы. До нас дошли изображения с явным свидетельством намеренного уничтожения лиц. При этом на одной из таких фигур выцарапаны две арабские буквы «лам» и «алиф», что означает слово *ла* — «нет» [Дьяконов, 1954, с. 106].

Интересен и другой пример, по-видимому христианского происхождения. На границе между христианскими и мусульманскими территориями была установлена скульптура византийского императора. Некий мусульманин намеренно повредил скульптуре глаза. Христиане, обратившись к правителю приграничной мусульманской области, потребовали возместить ущерб. Они попросили произвести эквивалентное символическое действие: согласно их требованию, должна быть обезличена и скульптура мусульманского халифа. Характерно, что мусульмане посчитали это требование справедливым, поскольку, как считает О. Грабар, для них замещение скульптурой личности халифа не имело той символической ценности, какую скульптурное изваяние императора представляло для христиан [Grabar, 1973, с. 88—89]. Но вместе с тем сам факт повреждения мусульманином лица скульптурного изображения симптоматичен. Мусульманин не стал разрушать всего изваяния, но по каким-то причинам ограничился повреждением его глаз. Действие мусульманина было, безусловно, враждебным, но исходило оно в то же самое время из неких эстетических представлений мусульман, одинаково проявляющихся на границе с Византией и в Пенджикенте.

Вместе с тем известны и случаи тотального уничтожения инокультурных изображений. Ранние мусульмане, например, уничтожали изображения в христианских храмах согласно указу халифа Йазида от 721 г. Для оценки этого шага вновь важна коррекция точки зрения. Указание халифа было продиктовано не столько запретами против изображения людей, сколько борьбой религии против самой христианской церкви.

ловой проводилась черта. Соизмеримость действий мусульман по отношению к инокультурным и «своим» памятникам очевидна.

На самых разных этапах существования культуры ислама ее носители обращали внимание в первую очередь на лица изображенных фигур, то есть решали актуальную и взаимосвязанную для них проблему возможности эстетического воплощения лица и Лика. Естественно, в разных слоях социума этот вопрос разрешался по-разному. На уровне массового сознания мусульман лица безжалостно уничтожались, вводя этим в заблуждение относительно истинных намерений мусульман покоренные народы и современных исследователей. В то же самое время существовали приемы, относящиеся уже к сфере «высокой культуры», о них мы подробно рассказывали выше. Лица, согласно религиозным предписаниям, должны быть сокрыты, скрывались лица пророков и пророка Мухаммада, членов его семьи, халифов, некоторых иранских шахов, женщин, то есть лиц, ценность которых определялась их ролью в жизни всего социума или микросоциума (семьи). Другими словами, лица намеренно оставлялись пустыми. Пустота лиц была выражением тех принципов, с которыми мусульмане подходили к проблеме онтологической и этической значимости Человека, его места и значения в мире форм и явлений. С этих позиций пустолицые фигуры на пенджикентских росписях или индийской храмовой скульптуре, с лицами счищенными и сбитыми мусульманами, соответствуют их нормативным представлениям о должном, о том, каким виделся им образ человека согласно представлениям своей культуры.

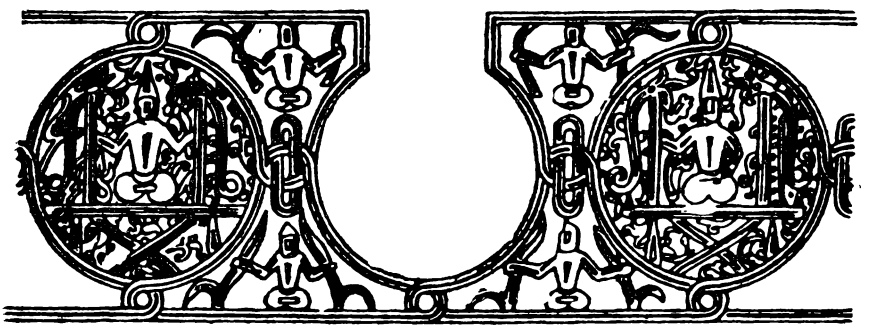


Рис. 6. Прорисовка изображения на чернильнице XII—XIII вв. Наманганский музей

Итак, можно полагать, что обез-личивание антропоморфных изображений входило в систему эстетических представлений мусульман, являлось проблемой для всей культуры ислама. Надо сказать, что проблема «пустых лиц» и роли пустот при изображении божественных персонажей и людей характерна в целом для истории мирового искусства [30]. В истории иранского искусства существуют примеры, когда «пустота лиц» допускалась мастерами намеренно.

Таковы изображения на чернильнице XII—XIII вв. из Наманганского музея [Пугаченкова, Ремпель, 1961, с. 163—164, ил. 196—197]. Лица изображенных людей инкрустированы тонкими металлическими полосами (серебро?), заменившими чрезвычайно условную передачу черт лица у персонажей на мусульманском металле (рис. 6). Еще один пример поможет оценить степень устойчивости проблемы «пустых лиц» для средневекового иранского искусства. В мюнхенском Risidenzmuseum хранится так называемый «польский ковер» (1600 г.) с изображением охотников. Все персонажи на ковре изображены с пустоовалыми лицами [EWA, 1963, т. VII, ил. 411]. «Пустота лиц» настолько очевидна, что ковер служит в истории искусства одним из наиболее ярких примеров для иллюстрации проблемы безликости в искусстве.

Таким образом, многоликость персонажей в живописи и проблему «пустых лиц» в культуре ислама с семантической точки зрения можно рассматривать как явление сходное и решающее принципиально одну задачу: осмыслить образ Человека в его глубинном онтологическом измерении. Образ Человека представляется заведомо и преднамеренно либо не таким, какой он есть на самом деле, либо вовсе с «пустым лицом». Художниками манифестируется маска человека (о понятии «маска» в искусстве Ирана см. [Шукуров, 1983б, с. 139—141]), но скрывается его истинный облик. Человек, теряя тем самым свои конкретные, присущие только ему одному черты, утрачивает вместе с тем и свои знаковые характеристики. Образ уже не может быть описан как некая материально ощущаемая данность, но только как не тождественное самому себе понятие. Такой образ как бы выпадает из своего сюжетного окружения и предстает в первозданном и вневременном космогоническом обличье, лишаясь как облика, так и имени. Джалаладдин Руми описал эту ситуацию следующими словами:

---

[30] В этой связи интересна античная скульптурная фигура Деметры с пустым лицом V в. до н. э. [EWA, 1963, т. VII, ил. 406]. Ср. также с рассуждениями о роли пустот при изображении Будды до окончательного становления традиции его антропоморфного изображения [Shellgrovo, 1980, с. 23—24].

من آن روز بودم که اسما نبود
نشان از وجود مسمّـــا نبود

Я был в тот день, когда не было имен,
Знака именованного бытия не было.
[Руми, 1977, с. 70]

Ср. также с замечанием Камала Худжанди:

بی نشانی نشان مرد خداست

Отсутствие облика является знаком божьего Человека.
[Камал Худжанди, 1983, с. 182]

Очевидно, что без-ликость (или ее семантический вариант — многоликость) в изобразительном искусстве Ирана можно связать с конкретным понятием, имеющим и терминологическую дефиницию — *би-нишани*, то есть отсутствие признака, знака. Но само по себе отсутствие знаковых характеристик, в свою очередь, есть знак, постигаемый уже не в образном, но в понятийном смысле. Ибо, как поясняют Джалаладдин Руми и Камал Худжанди, отсутствие признаков у человека, его без-образность (ср. также с синонимом *би-сурати*) и, естественно, отсутствие имени является также знаком, только соизмеримым с априорным божественным статусом Человека. Но такой знак обозначает известное понятие «божьего Человека» или «совершенного Человека» (*мард-и худа*, *инсан-и камил*), преодолевшего противоречия и зримость внешнего, феноменального мира. Человека, совершившего «путь восхождения», невозможно увидеть в его истинном облике, равно как и он не в состоянии явить свой истинный Лик. Приведем пример из мистического опыта шейха Баязида Бистами: «Сказал [Он] мне: Народ желает увидеть тебя. Ответил я: [Но] нет у меня желания видеть их. [Однако], если Ты исполнен предпочтения, дабы явить меня народу, я [не смею] перечить Тебе. Укрась меня Своим единством, чтобы народ, увидев меня, узрел в Твоем творении. Узрев же Создателя, чтобы не было меня между [Тобою и народом]. Исполнил [Он] мое желание и венец Великодушия возложил на голову мою и из юдоли человеческой [сущности] вызволил меня. После этого [Он] сказал: Предстань пред моим народом. [Только] один шаг от Всевышнего ступил я наружу, со вторым шагом пал я. Возглас услышал я:

Возвратите моего друга, ибо он без меня быть не может» [Аттар, 1313, с. 111] [31].

Приводя примеры из поэтической и духовной практики мусульман во время, соответствующее появлению многоликих и пустых лиц в изобразительном искусстве, мы далеки от мысли видеть тождество между ними. Безусловно, налицо яркая и многообещающая аналогия двух генетически связанных явлений в плане осмысления феноменальных и духовных основ образа человека. Но искусство не может полностью стать аналогом, изобразительным инобытием иных сфер культуры — богословия, философии, поэзии. Для историка искусства важнее усмотреть творческий метод, modus operandi художника, посредством которого складывается не только иллюстрируемый сюжет и отдельные образы, но также и более общие представления о бытии в его онтологическом, космологическом и этическом понимании (ср. рассуждения [Panofsky, 1968, с. 42—43]). Изобразительное искусство создает только предпосылки для понимания представлений о структуре бытия и образе человека. Но предпосылки настолько существенные и логически связанные с имманентными законами функционирования самой культуры, что мы решительно можем судить о творческом методе освоения бытия и образа человека и в изобразительном искусстве. Modus operandi художников при формировании собственно изобразительной традиции мусульман из начертаний Слова был предельно приближен к их космогоническим, космологическим и в целом религиозным представлениям.

Подчеркнем еще раз, что отражение представлений о формировании образа Человека в изобразительном искусстве исла-

---

[31] مرا گفت که خلق میخواهد که ترا بینند گفتم من نخواهم که ایشان را بینم اگر دوست داری که مرا پیش خلق بیرون آری من ترا حلاف نکنم مرا بوحدانیت خود بیارای تا خلق چون مرا بینند در صنع تو نگرند صانع را دیده باشند من در میان نباشم این مراد بمن داد و تاج کرامت بر سر من نهاد و از مقام بشریتم در گذراند پس گفت پیش خلق من آئی یک قدم از حضرت بیرون نهادم بقدم دوم از پای در افتادم ندائی شنیدم که دوست مرا باز آرید که او بی من نتواند بود.

ма было непреднамеренным художественным актом и результатом телеологической направленности самой культуры.

В ходе наших рассуждений о творческом методе мусульманских художников уместно обратиться к одной весьма заманчивой аналогии из западноевропейского искусства. Речь пойдет об искусстве, о методе изображения персонажей в ряде работ Питера Брейгеля. Эта аналогия, естественно, остается только типологической параллелью, кажущаяся парадоксальность и вольность которой тем не менее представляется оправданной некоторым сходством в понимании образа Человека в средневековом Иране и Северной Европе XVI в. О. Бенеш, характеризуя творческий метод Питера Брейгеля [Бенеш, 1973, с. 141—146], настойчиво указывает на примеры, когда художник намеренно игнорирует лица своих героев, изображая их часто спиной к зрителю и, что особенно важно для нас, оставляя их лица практически «пустыми». Художник только схематично обозначает провалы глазниц и ртов. О. Бенеш называет такие лица «дископодобными». Как поясняет исследователь, фактическая пустота лиц персонажей Брейгеля связывается с известным умонастроением его эпохи, с существующими представлениями о месте Человека во вселенной: «Человек воспринимается как часть безликой массы, подчиненной великим законам, управляющим земными событиями, так же как они управляют орбитами земного шара во вселенной.

Содержанием вселенной является один великий механизм. Повседневная жизнь, страдания и радости человека протекают так, как предвычислено в этом часовом механизме» [Бенеш, 1973, с. 142]. Творческий метод нидерландского художника при изображении Человека оказывается тесно связанным с общими религиозными и философскими представлениями его времени. Согласно этим представлениям, зримый, конкретный облик Человека не может быть абсолютизирован, а посему и не заслуживает права быть запечатленным в некоем окончательном виде. Следует, однако, заметить, что кроме отмеченной близости метода Брейгеля к современным ему философским представлениям художник не мог не знать и широко распространенные в его время идеи отрицательного богословия. Каковы бы ни были истоки творческого метода Брейгеля, одно остается несомненным: при изображении человеческого образа, связанного с существующими понятиями эпохи, Брейгель прибегает к приему «дископодобных», практически пустых лиц.

Возвращаясь к нашему материалу, отметим, что все сказанное о методе творчества мусульманских художников представляется основополагающим для понимания истории искусства ис-

лама прежде всего потому, что появление образа Человека из графических начертаний находит свое логическое продолжение в иных сферах художественного творчества. Творческий метод художников, основанный на доминантных для мусульман представлениях, не мог трансформироваться в нечто иное, не связанное даже опосредованно с важнейшими категориями миросозерцания мусульман. Этот метод, основанный на графическом стиле художественного мышления мусульман, продолжает жить, в частности, в традиции изображения «многоликих» и «пустых» лиц.

«Многоликие» и «пустые» лица наследуют традицию ассоциативного восприятия Слова в его редуцированном, сознательно усеченном виде. Так же как и редуцированные слова, являющие собой только часть высказанного Слова и Слов, изображения «многоликих» лиц всего лишь малая часть того, о чем был в состоянии рассказать художник. Зритель должен был домыслить явно несовершенный изобразительный облик героев, прибегая иногда к крайней мере — уничтожению черт лица персонажей. Художник порою помогал ему, оставляя пустоовалые или закрытые лица. Конечно, пустые лица представляются намного более точным и бескомпромиссным образом, сравнимым только с традиционной мусульманской завесой на лицах. Это уже не изобразительная анаграмма Лика Человека, но однозначное указание на существование другого, более совершенного Лика, который художник, подобно Баязиду Бистами, явить не вправе и не в состоянии. Согласно мусульманским представлениям, как мы помним, только Человеку (в отличие от растений и животных) дано право и возможность обрести свое первозданное состояние. *Мабда'* и *ма'ад*, «путь нисхождения» и «путь восхождения» души и тела Человека, неразрывно связаны (даже с пространственно-временной точки зрения) и своим двуединством отличают его от остальной природы. В изобразительном искусстве со всей определенностью реализуются представления о потенциальной возможности человека обрести свой истинный Лик, возвратиться к своему началу (*агаз*) или, вернее, вновь обретенному началу (*анджам*) [32].

Итак, в культуре ислама с самого начала проникновения мусульман в сопредельные страны отсутствовала необходимость в выработке устойчивых, легко узнаваемых изобразительных характеристик персонажей. Художники и зрители не были ориентированы на каноническое выражение незыблемых

[32] Ср. в связи со сказанным [Nasr, 1981, с. 154], где автор поясняет причину столь широкого распространения философских трактатов на арабском и персидском языках с соответствующими названиями: «ал-Мабда' ва-л-Ма'ад» или «Агаз ва анджам».

черт изображения, на уподобление своих героев некоему идеальному образцу, напротив, принцип построения изобразительного образа основывался на концептуальном расподоблении, оправданием чему являлись соображения о несовершенстве человеческой природы, воплощенной прежде всего в его лице (вариант: глаза, голова).

Было бы, однако, опрометчивым считать, что отсутствие канонических изображений выводит мусульманское изобразительное искусство за пределы общепринятых представлений об основах средневекового искусства. Художественный метод, которым пользовались мусульманские художники, всегда оставался в жестких пределах нормативного искусства. Стереотипизация человеческого облика, использование строго определенных приемов для изображения лица и фигур персонажей говорит, естественно, о существовании художественной традиции при изображении Человека. Но эта традиция в отличие, скажем, от строго нормативного искусства Византии обладала ярко выраженным своеобразием. Отталкиваясь от рассуждений Д. С. Лихачева о «литературном этикете» в древнерусской литературе [Лихачев, 1979, с. 80—101], отметим присутствие аналогичной направленности принципов изобразительного творчества и в иранской средневековой живописи. Этикетными оставались позы персонажей, отдельные их атрибуты (как, например, тигровый кафтан у Рустама), целые композиционные схемы поединков и пиров героев, система цветопостроения и пространственного решения. Этикетным оставался и облик персонажей. Однако этикетность внешнего представления Человека ограничивалась рамками его типового изображения, стереотипизацией облика.

В иранской средневековой живописи (и в целом в мусульманской) следует, по-видимому, различать нормативность (этикетность) типовых ситуаций при изображении персонажей и принципы их изобразительного выражения. Динамика, расщепленность облика персонажей далека от каноничности и не следует художественному методу «эстетики тождества», но она предельно этикетна, поскольку отражает специфические представления о природе образа Человека. Общемусульманские представления о многоликости внешнего облика Человека, о потаенности его истинной Красоты этикетны и нормативны, и в изобразительном искусстве с предельной четкостью и решительностью проводится эта мысль. Пример средневекового мусульманского изобразительного искусства убедительно свидетельствует о существовании двух принципов изобразительного этикета, двух связанных и взаимодополняющих друг друга семиотических систем.

Первый принцип целиком ориентирован на внешнее, этикетно выраженное и подчеркиваемое художниками следование за изобразительными схемами. Таковы композиционные схемы, характерные жесты персонажей, их облачение, типовое представление персонажей. Все эти знаки могут быть осмыслены и за пределами их текстового окружения, но основная их функция остается все-таки прикладной — ситуативная интерпретация литературного текста, так сказать, формальное «сообщение». Второй же принцип основывается на намеренном преодолении внешне выраженных этикетных норм изображения облика Человека. В этом случае вступает в силу этикетность иного плана — внутренняя и внешне принципиально невыразимая. Только посредством ассоциативного, монологического мышления можно мысленно восстановить этикетно оформленный внутренний облик Человека.

На фоне многоликих героев в иранской миниатюрной живописи бросается в глаза стабильность при изображении мифологических и сказочных персонажей. Изображения ангелов, дивов, симургов, сфинксов и прочих сверхъестественных существ подчинены выработанным нормам их представления, от которых художник никогда не отступает. Для разъяснения этого немаловажного факта небезынтересно обратиться к истокам художественного творчества средневековья — фольклорному и эпическому сознанию. Согласно мифологическим, сказочным и эпическим нормам повествования, дикие животные и сверхъестественные существа в отличие от героев повествования непременно оказываются закрепленными за каким-либо пространственным локусом. Только герою дано преодолеть пространственные границы. Эта особенность фольклорно-поэтического мышления весьма ярко подчеркивается в средневековом иранском изобразительном искусстве. Вместе со статичностью пространственного обитания сверхъестественные существа обретают и свой стабильный облик. В изобразительном искусстве Ирана присутствует набор животных и сверхъестественных существ, иконографическое представление которых заимствовано у самых отдаленных традиций и времен. Генетическое же соотнесение таких изображений в мусульманском искусстве с изображениями аналогичных персонажей в предшествовавших традициях не представляет особого труда, что и подчеркивается исследователями в специальных работах на эту тему (ср. [Baer, 1965; Titley, 1981; Wittkower, 1942]). Хотя изображение животных и прочих мифологических персонажей часто и наполняется определенным символическим значением, их идентификация выходит за рамки распространенных мусульманских представлений и носит специальный, например астрологический, характер (ср. [Baer,

1965, с. 68—75]). Тем самым изображение зооморфных и фантастических фигур связывается уже не с общей изобразительной системой, но с частной символической под-системой значений, понятной только узкому кругу посвященных лиц.

Таким образом, в иранском средневековом искусстве совмещаются две семиотические системы изображений, два правила этикетности. Первая система выражена с предельной ясностью в композиции сцен, типе людей, их одежде, изображениях животных и фантастических существ. Вторая же система отражена в принципах изобразительного воплощения образа Человека. Она не подчиняется канону и внешне выраженному этикетному представлению. Своеобразие изобразительного представления Человека в мусульманском искусстве состоит в выработке, так сказать, незримых этикетных норм.

Только в одном человеческом образе две системы этикетного представления полностью совмещались. Таким образом являлось изображение пророка Мухаммада. Но прежде чем рассказать об этом, следует несколько расширить необходимый понятийный аппарат, существенный для понимания процесса формирования изобразительного образа Человека в средневековом искусстве Ирана.

Мы знаем, как в мусульманской средневековой культуре, и в иранской в частности, именовались художники, как называлось их искусство и плоды их труда, но были ли эти номинации однозначными и не скрывали ли они особый смысл, за которым таилось другое, более глубокое значение, можно только догадываться. Так, например, слова *наккаш* или *мусаввир* не только были обозначением мастера, ремесленника, каллиграфа, художника, но и несли самый высокий онтологический статус, поскольку Наккашем и Мусаввиром именовался и сам Аллах. Соответственно плоды трудов Художника и художников также не различались и чаще всег именовались *накш*, *сурат* или *тасвир*. Между обозначениями и обозначаемым в обоих случаях не существовало ни функционального, ни семантического различия. И Художник и художники были в первую очередь Творцами, решающими одну задачу предельно сходными методами. Триада Знание — Слово — Деяние всегда оставалась доминирующим методом творческой деятельности в исламе. Различие, конечно, существовало, но только в порядке соизмеримости осознания совершаемого акта творения.

Тем самым терминологическая дефиниция, связываемая с процессом творения и результатом, итогом творческого акта, приобретает категориальный (понятийный) аспект — теологический, философский, необходимый для понимания как общих религиозно-философских предпосылок творчества в культуре

средневекового Ирана, так и предпосылок осознания смысловой и формальной структуры образа в искусстве. Другими словами, для адекватного или по возможности приближенного понимания формирования изображения с его очевидной двусоставной структурой *сурат — ма'ани* (форма — смысл) следует более внимательно отнестись к понятийному аппарату, который должен и может быть выработан по отношению к изобразительному искусству. Знание верного значения (или значений) слова не только важно для понимания словесного текста (религиозного, философского, поэтического), но исключительно полезно и для истолкования изобразительного материала. Ведь, сталкиваясь со средневековой культурой, и мусульманской в частности, необходимо всегда помнить о том, что мы попадаем в мир, где акт номинации, названия вещи неотделим от знания сути этой вещи. Пускаясь в рассуждения о природе изобразительного образа в мусульманской культуре, исследователю необходимо держать в памяти по возможности точное название и значение того предмета, с которым он сталкивается в своей работе. В то же время от того, какое из слов и значений этого слова исследователь изберет для истолкования предмета своего исследования, зависит направление всей его работы. Скажем, до тех пор пока мы рассматриваем образ Человека в мусульманской культуре в рамках общеевропейских номинаций (Человек, Man, Mensch, Homme), мы с неизбежностью ограничиваем себя рамками новых культурологических представлений о Человеке. Но если мы со всей серьезностью отдадим себе отчет в том, что скрывалось за арабским обозначением слова *инсан* (человек) и, как следствие, обозначением понятия *ал-инсан ал-камил* (совершенный Человек), наше исследование приобретет уже принципиально иное направление. В этом случае в работе с изобразительным материалом мы будем вынуждены обратиться к комплексу общемусульманских воззрений на Человека, которые в целом формируют единый эстетический образ, сложенный из представлений его онтологического, космологического и этического облика.

Возвратимся, однако, к упомянутому выше слову *сурат*. Обращение к этому слову вызвано его исключительным местом в культурной истории (религиозной, философской, мистической, поэтической, изобразительной) ислама и исламизированного Ирана. Настойчивость, с которой средневековые иранские мудрецы и поэты обращаются к толкованию слова *сурат*, очевидна, а посему требует особого внимания исследователей для осмысления значений этого слова. Предпринимаемые нами усилия ограничиваются установлением только тех оттенков слова, которые связываются преимущественно с материалом изобра-

зительного искусства и — несколько шире — с принципами эстетического освоения облика Человека и окружающего его мира вещей.

Уже в Коране творческая деятельность Аллаха, связываемая с приданием формы уже сотворенной вещи, передается посредством арабского корня (*СаВаРа*) [33]: *ва лакад халакнакум сумма саввернакум* (И уже сотворили мы вас, а затем придали вам форму) [Коран, 7, 10]. В последнем айате другой суры [59, 24] прослеживается аналогичная последовательность, но уже в перечислении имен Аллаха: *Хува Аллаху ал-Халику, ал-Бари'у, ал-Мусаввиру. Лаху ал-асма'у ал-хусна* (Он — Аллах, Творец, Создатель, Образователь. Он — обладатель прекрасных имен). В обоих случаях деятельность Аллаха как Творца (*халик*) предшествует его же деятельности как образователя формы (*мусаввир*). В этой же связи ср. контекст употребления обоих слов: *Хува ал-лази йусаввирукум фи ал-архами кайфа йашау* (Он — тот, кто придает вам форму в утробах, как пожелает) [Коран, 3, 4]; *Заликуму Аллаху Раббукум халику кулли шайин. Ла Илаха илла Хува* [Коран, 40, 64] (Это вам Аллах — ваш Господь, Творец всякой вещи; нет Божества, кроме Него).

Хотя в Коране использование корня *СаВаРа* связывается с вполне определенным родом деятельности, что позволяет даже наметить последовательность в творческой деятельности Аллаха (*халака — саввара*, творить — придавать форму, и соответственно *халик — мусаввир*, творец — создатель формы), в иранской культурной традиции глагол *савара* и отглагольное существительное *сурат* получают более широкую сферу значений. Многозначность слова *сурат* особенно заметна при обращении к памятникам изобразительного искусства. Если помнить о том, что наиболее существенной чертой представления об облике Человека в мусульманском искусстве является его многоликость, то, естественно, возникает вопрос, какое значение слова *сурат* следует выбрать для обозначения ряда разноликих, но в принципе единосущных изображений одного персонажа.

Если следовать за традиционной концепцией *сура*, то существительное *сурат* будет обозначать только зримое явление труда Мусаввира, то есть чувственно постигаемое явление, изображение, облик персонажей и вещей, их форму. Но виднейшие представители поэтической и философской мысли Ирана неоднократно предупреждали читателей против такого искушения. Вот что, например, писал хаким Санаи в «Хадикат ал-Хакикат»:

[33] См. также статью Sura с необходимыми комментариями в [SEI, 1961, с. 554—555].

صورت خود در آئینهٔ دل خویش
به توان دید از آن که در گل خویش
بگسل آن سلسله که پیوستی
که ز گل دور چون شدی رستی
ز آنک گل مظلمست و دل روشن
گل تو گلخنست و دل گلشن

Свой облик (*сурат*) в зеркале своего сердца
Лучше можно узреть, чем в своей глине.
Разорви те путы, которыми [ты] связан,
Как только [ты] отдалился от глины —
[ты] спасен.
Поскольку глина темна, а сердце светло,
Глина твоя [подобна] огненной печи,
а сердце — цветнику.
[Санаи, 1950, с. 69]

Очевидно тем самым, что истинный облик, *сурат* Человека следует искать не в его внешних, чувственно постигаемых чертах, которые связываются, согласно Корану, с сотворением из глины (или из праха земного), но в качествах иных, таящихся за пределами внешнего облика и скрытых в зеркале сердца Человека. Образ зеркала, получивший большое распространение в иранской средневековой культуре, хорошо поясняет существовавшие представления о несоответствии видимого и скрытого облика Человека[34]. Вводимое Санаи дополнительное противопоставление *огненная печь — цветник* еще более усиливает представление о существовании двух образов Челове-

[34] Санаи пишет:

پیش آنکش بدل شکی نبود
صورت و آئینه یکی نبود
گرچه در آئینه بشکل بوی
آنک در آئینه بود نه توی
دگر تو چو آئینه دگرست
آئینه از صورت تو بی خبرست
آئینهٔ صورت از صفت دور است
کان پذیرای صورت از نور است

ка — внешнего и внутреннего. Внешний облик Человека, сотворенный из глины, темен и подобен «огненной печи» (метафорическое уподобление адскому пламени), а внутренний облик Человека, расположенный в зеркале его сердца, светел и подобен «цветнику», то есть райским кущам.

Перед тем, кто лишен в сердце сомнения,
Сурат и зеркало не одно и то же.
Если ты в зеркале явишь свою форму,
Тот, кто в зеркале [отражен],— не ты.
Ты другой, как другое и зеркало,
Зеркало в неведении о твоем *сурате*.
Отражение *сурата* в зеркале далеко
от качества,
Поскольку оно (зеркало) воспринимает
сурат [только] из света.
[Санаи, 1950, с. 69]

В этой же связи ср. строки из газели Джалаладдина Руми, в которых Давуд (Давид), обращаясь к Богу с вопросом о смысле творения, получает ответ, где приводится следующее:

آئینهٔ کردم عیان رویش دل و پشتش جهان
پشتش شود بهتر ز رو گر تو ندانی روی را
چون کاه جفت گل بود آئینه کی مُقبل بود
چون که جدا کردی ز گل آئینه گردد باصفا

Явил я зеркало — его лицевая сторона сердце, а оборотная — мир,
Оборотная сторона станет лучше лицевой, если ты
останешься в неведении о лицевой стороне.
Когда солома смешана с глиной, может ли быть зеркало
удачным?
Когда же ты солому отделишь от глины, зеркало пребудет
чистым.
[Руми, 1977, с. 14]

Подробно об образе зеркала в иранской духовной культуре см., например, [Izutsu, 1971, с. 58—62]. Для сравнения и более глубокого понимания этого образа в качестве типологической иллюстрации небезынтересно привести слова Николая Кузанского: «Ты словно живое зеркало вечности, форма форм. Когда кто-то смотрит в это зеркало, он видит свою форму в форме форм, какою является зеркало, и думает, что видимая им в зеркале форма есть изображение его формы, как это бывает в отполированном материальном зеркале, однако истинно противоположное: то, что он видит в зеркале вечности, есть не изображение, а истина, изображением которой является видящий» [Николай Кузанский, 1980, с. 67].

Другой пример взят нами из «Дивана Шамс-и Табризи» Джалаладдина Руми:

هر نقـــش را که دیدی جنسش ز لامـکانست
گر نقش رفت غم نیست اصلش چو جاودانست
هـر صورتـــی که دیدی هر نکته که شنیدی
بد دل مشو که رفت آن زیرا نه آن چنانست

Какую бы форму ты ни увидел, природа ее внепредельна,
Если форма исчезла, печалиться не стоит, поскольку суть ее бессмертна.
Какой бы образ ты ни увидел, что бы ты ни услышал,
Не печалься, что это исчезло, поскольку оно не таково, как есть на самом деле.
[Руми, 1977, с. 46]

Слова *накш* и *сурат* мы вслед за Р. А. Никольсоном перевели как «форма» (form) и образ (image) — наиболее нейтральные дефиниции слов в этом контексте. Но какой бы эквивалент для перевода этих слов в данном случае мы бы ни предпочли (изображение, форма, образ), одно остается несомненным: так же как и Санаи, Руми настаивает на том, что чувственно постигаемые образы (изображения, формы) преходящи и не таковы, каковыми они предстают на самом деле. Слово *сурат* при этом, как можно было убедиться, в обоих случаях используется в двух значениях: существует *сурат* явленный, преходящий и не истинный, и существует *сурат* скрытый, неизменный и истинный.

Весьма подробно обо всем этом рассказывает шейх Азизаддин Насафи в «Кашф ал-Хакаик». Насафи объясняет, что понятие *сурат* двузначно: слово *сурат* может обозначать как некое чувственно осязаемое тело, так и некий воображаемый образ. В первом случае *сурат* имеет «количественные», исчисляемые параметры, во втором же случае *сурат* не связан с телом и не может быть исчислен, измерен и видим. Именно этот второй *сурат* и называется истинным. Соответственно «количественный *сурат*» имеет и чувственно осязаемые качества — он может быть одномерен, то есть иметь длину *(хат)*, двухмерен, то есть иметь ширину и быть плоскостью (*сатх*), и, наконец, трехмерен, то есть иметь еще и глубину (*саханн*). Трехмерное тело называется «трехмерной формой» *(ашкал-и салсе)*, или просто трехмерностью *(аб'ад-и салсе)*; напротив, «истинный *сурат*» в отличие от «количественного» неизменчив, истинный образ можно по-

стичь одним только разумом (*ма'кул*), а количественный постигается только чувствами (*махсус*).

Азизаддин Насафи не останавливается на общих определениях. Он приводит два примера, одним из которых и наиболее важным являются его пояснения о Человеке: «И знай еще, что человек имеет *сурат* истинный и *сурат* количественный также имеет, а истинный *сурат* человека тот, посредством которого человек является человеком, и это является основой человека, это есть истина человека. [Человек] имеет и количественный *сурат*, и это — формы и измерения, свойственные человеку, то есть если человек удлинится, либо укоротится, или превратится в прямого или согбенного [человека], то никаких изменений и превращений в истинном *сурате* человека не произойдет, но произойдут изменения и превращения в количественном *сурате* человека» [Насафи, 1965, с. 36] [35].

Приведенные выше примеры, которые можно легко умножить, достаточно красноречиво свидетельствуют о том, что в культуре средневекового Ирана существовали специфические и ярко выраженные представления о строгом разделении внутреннего, истинного образа человека и его внешнего, преходящего облика. Нет поэтому ничего удивительного в том, что эти представления нашли свое отражение и в изобразительном искусстве. Подчеркиваемая и явно осознаваемая художниками

و دیگر بدان که انسان صورت حقیقی دارد و صورت مقداری[35] هم دارد و صورت حقیقی انسان آنست که انسان بآن انسان است و قوام انسان بوی است و آن حقیقت انسان است و صورت مقداری هم دارد و آن اشکال و ابعاد خاص بانسانست پس اگر انسان دراز شود یا کوتاه گردد و اگر راست یا منحنی باشد هیچ تغییر و تبدیل در صورت حقیقی انسان نباشد و تغییر و تبدیل در صورت مقداری باشد.

Интересно сравнить в этой связи: «Твое лицо не отступает от истины моего лица, но и не следует за изменением изменчивого изображения. Абсолютная истина неизменна. Истина моего лица изменчива, она так истина, что изображение; а твоя истина неизменна, она так изображение, что истина. Перестать быть истиной моего лица абсолютная истина не может: если бы перестала, не осталось бы самого моего лица, изменчивой истины, которая существует от той абсолютной истины. Так что по бесконечной благости своей ты, боже, кажешься изменчивым, поскольку не оставляешь изменчивых тварей; но как абсолютная благость ты неизменен, поскольку не можешь следовать за изменчивостью» [Николай Кузанский, 1980, с. 67—68].

и зрителями многоликость, а иногда и просто безликость героя в памятниках изобразительного искусства была отражением целостной религиозно-философской концепции о значении единого и неделимого образа Человека. Многоликие и безликие герои в иранском искусстве несли не свой истинный, сущностный облик, но облик преходящий. Изображения героев всегда оставались только знаком, указывающим на существование другого лика, другого образа, восстановить который с помощью органов чувств зритель был не в состоянии прежде всего по причине твердой уверенности в том, что любому образу «чувственного бытия» (*вуджуд-и хисси*) предшествовал иной, истинный образ «бытия интеллектуального» (*вуджуд-и акли*). Закрепленная в мусульманской религиозной и культурной традиции триада понятий Знание — Слово — Деяние способствовала своеобразной операционной деятельности художников и зрителей для творческой трансформации чувственного мира образов в мир образов интеллигибельных.

С этой точки зрения не приходится сомневаться в правомочности мусульманских художников изображать людей и животных. Ведь, изображая их, художники были уверены в том, что представляемый ими мир двух- или трехмерных форм (как, например, в скульптуре) призрачен и нереален, их деятельность сводилась к весьма относительной материальной реализации скрытых, умопостигаемых образов.

Указанное выше кораническое разделение Творческой деятельности на последовательность действий *халака — саввара* и соответственно на *халик — мусаввир* ощущалось много позднее и в иранской культурной традиции. Аллах и пророки, прежде чем придать чему-то форму, сотворяли сначала нечто без какого-либо посредства, затем создавали *сурат* (образ) и только потом отправляли созданное в «мир свидетельств» (*'алам-и шахадат*). По этому принципу, как мы помним, создаются и предметы ремесла и искусства: сначала вещи получают «интеллектуальное бытие», а только потом «бытие чувственное». Материальному, чувственному явлению изобразительного образа непременно предшествовало его интеллектуальное рождение. Какое бы значение слову *сурат* мы ни придавали — изображение, образ, портрет, миниатюра, *сурат* никогда не оставался просто термином, но всегда — понятием, за которым скрывался творческий акт, наполненный рефлексами онтологического, космологического и этического значений. Изобразительный образ, *сурат* в поэзии и искусстве средневекового Ирана всегда оставался ассоциативным понятием, не рассчитанным на адекватное прочтение или отождествление, но всякий раз заряжающим зрителя на акт автокоммуникации, то есть продолжения «чте-

ния» данного ему образа уже мысленно, про себя. Исчерпанность данного читателю или зрителю образа всецело зависела не столько от его чувственного восприятия, сколько от внутренней, мыслительной работы. Ср., например, со строками из газели Камала Худжанди:

گرچه زد صورت خوبان ره عقل تو کمال
نیک بود آن همه صورت چو بمعنی پیوست

Даже если образы красавиц привели в смятение
твой рассудок, Камал,
[Знай], что лучшие из всех образов те, которые связаны
со смыслом.
[Камал Худжанди, 1976, с. 255]

Именно поэтому в средневековом изобразительном искусстве ислама — одной из наиболее выраженных, а посему и наиболее ярких рефлексий духа ислама — отсутствовала необходимость в зрительном закреплении облика изображаемых героев. Художник ограничивался только стереотипом, этнографически оформленным и непременно непостоянным обликом персонажей. Стереотипные изображения типа *махруй* (луноликий, луноликая) или сочетания женских и мужских лиц с косами оставались только абстрактными образами, узнать которые без надписи или вне текстового сопровождения не представлялось возможным [36].

Возвращаясь к вопросу эстетической оценки образа человека в средневековом иранском искусстве и изобразительном искусстве ислама в целом, следует отметить одну, но весьма существенную особенность. Изображение Человека и всей композиции живописного произведения направлено на преодоле-

[36] Отметим еще раз, что некоторые герои наделялись рядом признаков, появление которых позволяло твердо идентифицировать их. Таковы, например, были тигровый кафтан Рустама или рубище Маджнуна. Однако кафтан Рустама и рубище Маджнуна часто представляли разными, разного фасона, разного цвета, даже в пределах многих миниатюр одной рукописи. Так, например, в прекрасной по живописным достоинствам рукописи последней четверти XIV в. «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви (Ташкент, собрание Института востоковедения, № 3317) Маджнун в трех миниатюрах [16а, 30б, 36а] представлен в одном рубище, очевидно разноликий (в двух миниатюрах), он бородат в двух из них и безбород в одной. Говорить о каких-либо канонических приемах при таком изображении персонажа, естественно, не приходится. Степень варьирования облика персонажа ограничена только стереотипом лица и фигуры и одним признаком (рубище), которое, кстати, в разных миниатюрах накинуто то на правое, то на левое плечо.

ние пластически фиксированных форм изображения. Эстетически ценное представление об истинных нормах Красоты и прекрасного лежит за пределами чувственно воспринимаемых форм изображения. Поэтому при созерцании персидской миниатюры следует различать ее внешнее представление и тот комплекс идей, который скрывается за ней. Только при соединении двух этих аспектов может возникнуть должный эстетический эффект. Созерцание или прочтение произведения искусства тем самым всегда остается творческим актом, направленным на преодоление слова и изображения. В этом убеждает не только материал средневекового изобразительного искусства Ирана, но и целый ряд наблюдений исследователей древней и средневековой культур [37]. Вместе с тем эстетический феномен персидской миниатюры обретает свое полноценное выражение на границе между этикетно выраженным и этикетно невыразимым, катафатическим и апофатическим восприятием художественного образа. Первые образцы мусульманского изобразительного искусства при изображении Человека отталкивались от миметически зафиксированных, натуралистических реминисценций позднеэллинистического искусства (ср., например, фрески VIII в. в Кусейр Амре), утверждая тем самым катафатический метод изображения, то есть метод изображения, основанный на зрительном сходстве, отождествлении видимого и изображаемого. Кроме эллинистических изображений раннего периода существования мусульманского изобразительного искусства примером тому может служить и искусство изображения животных в иранской миниатюре (ср. с изображением животных в «Манафи ал-Хайван» и целый ряд натуралистических изображений в рукописях начала XIV в.). Изобразительная трактовка животных поражает иногда точностью натуралистической передачи внешнего вида и поз. На этом фоне изображение Человека передается явно посредством апофатического метода.

---

[37] Ср. [Scranton, 1964, с. 10], а также ср.: «Обычное определение литературы... как „искусства слова" верно только при поверхностном отношении к литературе. Более точно было бы сказать о литературе, и в частности о поэзии, что она является „искусством преодоления слова" — преодолением обычного, „расхожего" его смысла и вскрытия в слове его „сверхсмысловой сущности". Под понятием „преодоления слова" я разумею в первую очередь преодоление изолированности его значений, характерное для поэтической речи» [Лихачев, 1979, с. 113], а также: «Решительно следует отказаться от представления о том, что текст и художественное произведение — одно и то же. Текст — один из компонентов художественного произведения, конечно, крайне существенный компонент, без которого существование художественного произведения невозможно. Но художественный эффект в целом возникает из сопоставлений текста со сложным комплексом жизненных и идейно-эстетических представлений» [Лотман, 1965, с. 52].

Истинный образ Человека, его *сурат-и хакики* познается посредством отрицания, то есть Человек не таков, каким он предстает на изображении. Изображение и изображаемое не равны друг другу, первое только указывает на существование второго своим очевидным несоответствием ему.

Сопоставление двух методов изображения Человека в искусстве ислама находит самые серьезные и прямые аналогии в теологическом осмыслении трансцендентного и явленного порядков Мира. *Танзих* и *ташбих* — два принципа, определяющие прямо противоположные отношения в гносеологическом освещении взаимоотношений Бога и Универсума. В отличие от утвердительного метода сопоставления (*ташбих*) *танзих* является методом отрицательного, апофатического познания Бога [Arnaldez, 1977, с. 220—221]. Целокупное в своей основе бытие регулирует взаимоотношения с Аллахом посредством существования двух взаимодополняющих принципов. Особое внимание мусульманской культуры к изображению лица Человека и отсутствие каких-либо возможностей введения его в ряд культовых, символических «вещей», утверждающих себя в незримой Истине, позволило художникам использовать метод «отрицательного ви́дения» — *танзих*. Существенно также отметить, что если слово *ташбих* (от корня *ШаБаХа*) связывается с уподоблением, приданием сходства с чем-либо, то слово *танзих* (от корня *НаЗуХа*) означает очищение, освобождение от признаков, то есть соответствует понятиям абстрагирования и расподобления. Используя гносеологический метод *танзих*, предполагающий концептуальное расподобление, абстрагирование от конкретных, чувственных признаков, мусульманские художники смогли включить приемы изобразительного воплощения образа Человека в магистральную линию миросозерцания ислама: чувство трансцедентного и имманентного восприятия всерегулирующего Принципа осталось доминантой средневекового мусульманского сознания [38].

Иконография изображений пророка Мухаммада

В иранском средневековом искусстве существовал, однако, образ, который безошибочно узнавался в прошлом и однозначно идентифицируется современным зрителем. Попытки изобразительного закрепления внешнего облика (но не лица) Человека, частично встречаемые при изображении таких персона-

[38] Интересны выводы А. Б. Куделина о творческом методе в арабской поэзии, где автор несколько с других позиций обосновывает существование метода расподобления [Куделин, 1983].

жей, как Рустам и Маджнун, обрели полноту и яркую выраженность во время живописного представления образа пророка Мухаммада. Живописная репрезентация образа Пророка в иранском средневековом искусстве настолько знаменательна и своеобразна, что требует обстоятельного рассмотрения как с точки зрения иконографии, так и с более общих теоретических позиций.

Прежде всего следует отметить, что современниками пророк Мухаммад выделялся не только в религиозном и социальном плане, но и с позиций осмысления его физиологического статуса. Ф. Шуон и Г. Виденгрен подчеркивают, что фигура Пророка рассматривалась выше обычного человеческого бытия, а в некоторых случаях приравнивалась даже к статусу ангелов [Schuon, 1953, с. 140; Widengren, 1955, с. 102] [39]. С этой точки зрения логичным выглядит замечание Фаридаддина Аттара, сделанное при описании *ми'раджа*, о воплощении Мухаммада в Бога [Аттар, 1960, с. 319]. Промежуточная позиция Пророка, специфика его естества — оставаясь Человеком, нести дополнительные сверхъестественные функции — ярко отразилась и в средневековом изобразительном искусстве Ирана.

В серии изображений пророка Мухаммада в иранской миниатюрной живописи (эдинбургская рукопись «Джами' ат-таварих» Рашид ад-Дина) зритель сталкивается с иконографически фиксированным образом Пророка (непременное присутствие халата и кос). Но при всей фиксированности формального представления Мухаммада черты лица его остаются очевидно непостоянными, он, так же как и все остальные персонажи миниатюр эдинбургской рукописи, многолик. Художник при изображении фигуры Пророка совмещает два известных нам метода представления, две системы этикетной, семиотической репрезентации персонажа. Изобразительная характеристика пророка Мухаммада строится на сочетании катафатического и апофатического методов изображения: утверждается облачение и общий тип лица Пророка, но отрицается любая возможность полноценной и окончательной идентификации персонажа. Он во всех изображениях остается не таким, каков он есть на самом деле, поскольку каждое последующее изображение легко опровергает предыдущее.

Особенно ярко эта черта при изображении Пророка и ряда других персонажей пророческого цикла отразилась в нанесении завесы на их лица. Появление вуали на лицах пророков, и в первую очередь, конечно, Мухаммада, с точки зрения тра-

[39] Ср. приводимое Ф. Шуоном изречение: «Muhammadun basharun la kal-bashari bal hua kal-yaquti baynal-hajar» — «Мухаммад — человек, но не как [обычные] люди, а он подобен драгоценному камню среди [простых] камней».

диции легко объясняется, к примеру, притчей Фаридаддина Аттара о встрече Исы (Иисуса Христа) со старцем, закрытым вуалью (никаб, хиджаб, парда). На вопрос Иисуса к старцу, отчего тот покрыт вуалью, старец отвечает:

پـیـن گفت او که در پرده از آنـم
که تا هرگز نبیند کس عیـــانـم

Так сказал он, что за завесой я оттого,
Чтобы никогда никто не узрел меня явно.
[Аттар, 1960, с. 74]

Вместе с тем в иранской культуре достаточно распространенным было положение о том, что собственно человеческое тело является завесой, отделяющей тварное от духовного (ср., например: «Завесой людей является их тело» [Насафи, 1962, с. 107]). Ср. также строки из одной газели шейха Абдаррахмана Джами в «Фатихат аш-Шабаб»:

نور بقا آمد آفتاب محمـــد
پردهٔ آن نور خاک و آب محمد

Сияние вечности явилось — солнце Мухаммада,
Завесой того сияния [является] прах и вода Мухаммада.
[Джами, 1978, с. 76]

Иными словами, зримый облик Мухаммада и есть та самая завеса, которая отделяет зрителя от его истинного Лика. Небезынтересно отметить, что в изобразительном искусстве завесы на лице Пророка появляются в середине XIV в. в стамбульской серии миниатюр. До этого времени лицо Пророка, так же как и лица других персонажей миниатюр, характеризовалось многоликостью или незавершенностью истинного облика.

Между тем не лишен интереса один на первый взгляд незначительный факт, отмеченный Р. Эттингхаузеном при публикации миниатюр с изображением *ми'раджа* (вознесение) пророка Мухаммада в стамбульской серии миниатюр. На одном из изображений лицо Пророка сначала не было закрыто вуалью, она появилась позднее. Вуаль на его лицо либо нанес сам художник (Ахмед Муса), либо это было сделано в более позднее время (см. [Ettinghausen, 1984, с. 251, ил. на с. 253]).

В контексте наших рассуждений этот факт представляет значительный интерес. Если покрытие лица Пророка вуалью было проделано самим Ахмедом Мусой (к чему склоняется Р. Эттингхаузен), то мы сталкиваемся с довольно интересным явлением, свидетельствующим о том, что облик Мухаммада мог появиться равно как с открытым, так и с занавешенным лицом. И в том, и в другом случае изображение, очевидно, не имело окончательного, абсолютного значения. Средневековый художник как бы откорректировал сказанное им прежде и придал своему персонажу более четкую знаковую выразительность. Нанесенный позднее занавес только подчеркнул исходную идею о воплощенной многоликости человека, а посему и невозможности реальной передачи истинных черт его лица.

Многоликость Пророка и затем появление завесы на его лице — два равноценных по своим функциям знака, характеризующие принципиальную невозможность изобразительного завершения его облика и указывающие на существование иного, более совершенного облика. Другими словами, завеса на лице Пророка несет двойную функцию — с одной стороны, утаивание, сокрытие незримых духовных ценностей [40], а с другой — манифестация тех же ценностей посредством иносказания. Любое утверждение изобразительного образа Человека, и Пророка в особенности, всегда оставалось весьма относительным в силу его принципиальной незавершенности; абсолютным значением обладал лишь скрытый и невыразимый или выразимый посредством изобразительного отрицания умопостигаемый образ. Поэтому появление занавеса на лицах персонажей пророческого цикла и семьи Мухаммада было вызвано не столько данью почтения персонажам, освященным традицией, сколько стремлением обозначить несовершенство и незавершенность их тварного облика и тем самым наметить возможность постижения иного, совершенного Лика.

Для более глубокого понимания причин столь широкого появления занавесов, вуалей, накидок в средневековой культуре ислама полезно обратить внимание на фольклорно-мифологические истоки возникновения этого мотива. Исследования Дж. Фрэзера [Фрэзер, 1980, с. 193—202] и позднее В. Я. Проппа [Пропп, 1946, с. 25—34] весьма успешно продемонстрировали типологическую универсальность и стадиальную древность мотива полной и частичной (лицо) изоляции царей, жрецов и девушек. Как правило, в древности царей держали либо в изоляции, либо им надлежало носить на лице занавес. Аналогичный обычай отправлялся и в отношении цар-

[40] Ср.: «В отличие от Будды и Христа его духовная реальность скрыта рядом человеческих и земных завес» [Schuon, 1953, с. 87].

ственных особ женского пола. По разным причинам девушки изолировались от посторонних глаз (классическим примером этому обычно служит греческий миф о Данае). В. Я. Пропп считал, что мотив изоляции девушек древнее мотива заключения царей, а в целом изоляция связывается с накоплением магических сил [Пропп, 1946, с. 31]. Но каковы бы ни были выводы фольклористов, очевидным остается одно: мусульманская культура весьма плодотворно использовала широко распространенный обычай утаивания сакрально отмеченных лиц и придала этому обычаю свое религиозное обоснование. В частности, укрывание Каабы и царей, лиц пророков и женщин связывается с сокрытием и накоплением духовных ценностей. Все они непременно должны быть укрыты от праздного взора.

Развиваемая нами проблема незавершенности, многоликости героев в иранском изобразительном искусстве и вообще проблема портретности как изобразительной завершенности образа Человека была очень тонко прочувствована в теоретических построениях М. М. Бахтина: «Завершенные или „закрытые" лица в живописи (в том числе и портретной). Они дают исчерпанного человека, который весь уже есть и не может стать другим. Лица людей, которые уже все сказали, которые уже умерли (или) как бы умерли. Художник сосредоточивает внимание на завершающих, определяющих, закрывающих чертах. Мы видим его всего и уже ничего большего (и иного) не ждем. Он не может переродиться, обновиться, пережить метаморфозу — это его завершающая (последняя и окончательная) стадия» [Бахтин, 1979, с. 294]. Понимание образа Человека в средневековом иранском искусстве отталкивалось от прямо противоположных оснований. Изображение Человека всегда оставалось одной из его масок, подчеркивающей принципиальную незавершенность его облика и указывающей на потенциальную возможность его мыслительного, ассоциативного завершения.

Появление изолированных изображений пророка Мухаммада (и особенно сцены *ми'раджа*) в сочинениях ирано- и тюркоязычных поэтов и в специальных сочинениях типа «Ми'раджнаме» и позднетурецкой «Сийар ан-Наби» не могло не быть связанным с особыми функциями этих изображений. С этой точки зрения закономерен был бы вопрос: не могли ли изолированные изображения Мухаммада и в особенности сцены его вознесения нести не просто иллюстративные, но и более специальные функции, направленные на регуляцию психической деятельности их созерцателей?

Прежде всего полезно еще раз напомнить, что появление изображений пророка Мухаммада и серии сцен его вознесе-

ния приходится на то время, когда в изобразительном искусстве активно реализуются мусульманские представления о *ма'ад* (путь восхождения). Это обстоятельство — не просто совпадение, но скорее результат особого внимания средневековой иранской культуры к вопросам эсхатологии в целом, центральным мотивом которой была проблема *ма'ад,* и *ми'раджа* пророка Мухаммада в частности. Важно еще раз подчеркнуть, что именно на XIV в. приходится кульминация этих представлений.

Прямым свидетельством сказанному служат упомянутые изображения из стамбульского альбома с сюжетным циклом вознесения Пророка [Ettinghausen, 1984, фиг. 1—10]. В частности, именно эти миниатюры и тщательность их исполнения позволили Р. Эттингхаузену прийти к выводу о том, что представленные в альбоме изображения отражают направленность более общих представлений столетия о «вознесении» пророка Мухаммада [Ettinghausen, 1984, с. 267]. В этой же связи для более глубокого понимания проблемы небезынтересными являются и активно используемые в культуре этого времени представления о «совершенном Человеке» (*инсан-и камил*), ярким примером которого и был образ Мухаммада. Образ Пророка и мотив его вознесения оставались самыми выразительными иллюстрациями представлений мусульман об эсхатологической будущности, о том, с чем человек неминуемо должен столкнуться в своей жизненной перспективе. По этой причине изображение сцен вознесения Пророка и подробное описание его видений из жизни рая и ада не только носило «житийный» характер, но и служило своеобразным exemplum и наставлением, регулирующим собственно психическую деятельность созерцателей этих изображений.

Риторическая установка средневековой культуры, ее перманентный процесс поучения и наставления (*насихат* и *андарз*) требовали существования подобных образцов для воспитания чувств и поведения человека. Наряду с теологией, собственно риторикой и литературой подобную задачу с успехом решало и изобразительное искусство. Изображения не только несли свои иллюстративные функции, но также и поучали созерцателя, служили ему ярким уроком, а посему и объектом пристального внимания и глубокого вчувствования. Ведь перед зрителем разворачивались не просто картины из частной жизни персонажа, но его «деяния», глубинный смысл которых всегда оставался вневременным и достойным подражания.

Кроме того, само вознесение Мухаммада с точки зрения существующей традиции связывалось, как известно, с преодолением времени и пространства и его нахождением в локусе, тер-

минологически обозначаемом выражением *ла-макан*, то есть там, где господствует пустота и отсутствует любое присутствие чего-либо, кроме самого Вездесущего. Так, например, рассказывает о *ми'радже* Мухаммада Фаридаддин Аттар в «Илахинаме».

С позиций современной антропологии вознесение Мухаммада представляет собой ярко выраженный rites de marge, во время совершения которого особую роль для окружающих играет граница перехода из одного состояния в другое (см. [Leach, 1976, с. 33—36, 37; Eliade, 1976, с. 99—115]). Другими словами, психофизическая оценка происходящего действия (ритуала) ощущается не только субъектом, но и всеми присутствующими. Чувство духовного, внутреннего сопричастия становится основным стимулирующим чувством при созерцании подобных действий (ил. 8).

Для сравнения интересно обратить внимание на аналогичный процесс выделения изолированных изображений в западноевропейском искусстве XIV—XV вв. С. Рингбом обращает внимание на существование особого рода изображений, которые занимают промежуточную позицию между повествовательными изображениями и «культовыми образами» (например, образ Богоматери). Такие изображения выполняют уже не столько иллюстративную и культовую функции, сколько медитативную, рассчитанную на благочестивое созерцание. Хотя, отмечает С. Рингбом, появление таких изображений вовсе не исключает как введения их в некий повествовательный ряд, так и придания им культового, поклонного характера. Но при любых обстоятельствах основная функция подобных изображений характеризуется выражением devotional image, то есть молитвенный, благочестивый, но никак не поклонный и культовый образ [Ringbom, 1965].

В связи с проблемой выделения изолированных фигур следует отметить, что типологически на материале искусства различных культур этот процесс связывается с наделением таких изображений дополнительными свойствами либо сакрального, либо посвятительного характера, как, например, во фронтисписах (ср. [Weitzmann, 1947, с. 104]). Важнейшей чертой фронтисписов была их изолированность от повествовательного текста, и рассматривались они как отдельные независимые изображения. В искусстве ислама они, естественно, не могли нести поклонного характера, но их семантическая выделенность как некоей «точки отсчета» была весьма ощутимой (см. об этом [Шукуров, 1983б, с. 93—94]).

Возвращаясь к изображениям Мухаммада, отметим, что существует целый ряд обстоятельств, позволяющих типологиче-

ски сопоставить их с ролью изолированных фигур в западноевропейской изобразительной традиции. Как указывалось выше, их функции охватывали сферу индивидуальной психической деятельности созерцателей таких изображений, включая в себя аспекты благочестивого молитвенного созерцания и медитации. Хотя выше и говорилось об онтологическом несовершенстве изобразительного облика Мухаммада, выраженного посредством расщепленности Лика Пророка, что могло заменяться предельной стереотипизацией облика или нанесением завесы на его Лик, все же в иранской средневековой культуре этикетный, привычный облик Мухаммада почитался и вызывал вполне определенные религиозные ассоциации.

Отметим прежде всего особые функции Пророка в связи с пространственной ориентацией мусульманского религиозного сознания. Фигура Пророка в исламе твердо связывалась с чувством направленности к традиционным духовным центрам, а сам он, в свою очередь, был своеобразной персонификацией этого центра [41]. Отмеченная черта общественного и индивидуального сознания мусульман позволяет еще раз напомнить указанную ранее на страницах этой книги важнейшую особенность средневекового мышления в выделении особых промежуточных пространственно-временных локусов (Zwischenraum und Zwischenzeit), в пределах которых достигалась высшая интенсивность «творческого» сознания и осуществлялась познавательная деятельность людей средневековья, будь то проявления художественного творчества и его созерцание или даже крайние формы религиозной практики. Как сам участник такого ритуала, писал ли он миниатюру или был созерцателем либо отправлял молитву, так и собственно объект его созерцания и вчувствования находились в особом промежуточном пространствен-

---

[41] Ср.: «Мы видим поворачивание твоего лица по небу, и Мы обратим тебя к кибле, которой ты будешь доволен. Поверни же свое лицо в сторону запретной мечети» [Коран, 2, 139] — и развитие этой же мысли в строках Санаи:

کفر و ایمانرا هم اندر تیرگی هم در صفا
نیست دار الملک جز رخسار و زلف مصطفا

Язычнику и верующему во тьме и на свету
Нет другого центра [мира], кроме лица и кос Мустафы.
[Санаи, 1336, с. 11]

В этой же связи см. [Lings, 1981, с. 36—38].

но-временном локусе[42]. Промежуточная пространственно-временная локализация живописных изображений объединяла два плана восприятия изображения: его сюжетные связи с иллюстрируемым текстом и внесюжетные связи с более широкими представлениями, имеющими общее культурологическое значение — теологическое, мистическое. Такие изображения находились как бы на пересечении двух осей: горизонтальной и вертикальной, отмечающих уровни восприятия представленного сюжета и его возможного осмысления. В такой ситуации изображения фигуры Пророка, естественно, не могли оставаться только иллюстрацией литературного повествования, они выполняли еще и дополнительные функции: провоцировали в сознании созерцателя цепь умозаключений теологического и мистического характера.

Для религиозного и в особенности мистического сознания мусульман при восприятии образа Пророка как своеобразного духовного центра (одновременно посредствующего между двумя мирами) весьма значительным представлялся коранический призыв «совершать молитву над Пророком»[43]. «Молитва над Пророком», поясняет Ф. Шуон, занимает промежуточную позицию между очищением и единением, о чем свидетельствует глубинный смысл хадиса: «Ни один человек не встретит Бога, пока вначале он не повстречает Пророка» [Schuon, 1953, с. 101]. С этой точки зрения логичной представляется связь между вознесением Мухаммада и ежедневной молитвой мусульман (см. подробнее [Schimmel, 1976, с. 148]). Более того, именно вознесение Пророка становится основным объектом мистического опыта в мусульманской средневековой культуре. Эту важнейшую черту духовной практики хорошо иллюстрирует

---

[42] Подробнее см. [Шукуров, 1983б, с. 155—162]. Актуальность этого мотива постоянно прослеживается в иранской средневековой культуре. Ср., например, со словами Санаи:

مکن در جسم و جان منزل که این دونست و آن ولا
قدم زین دو بیرون نه نه اینجا باش و نه آنجا

Не строй обители ни в теле, ни в душе, поскольку
одно низко, а другое высоко.
Уйди вовне от обоих, не будь ни здесь, ни там.
[Санаи, 1336, с. 27]

[43] Ср.: «Поистине, Аллах и его ангелы благословляют пророка! О вы, которые уверовали! Совершайте молитву над ним и приветствуйте приветствием» [Коран, 33, 56]; пространную интерпретацию призыва «совершать молитву над Пророком» см. [Schuon, 1953, с. 95—101].

опыт суфийского шейха Баязида Бистами, согласно традиции впервые после Мухаммада совершившего *ми'радж*. В «Тазкират ал-Авлийа» Фаридаддина Аттара шейх Баязид Бистами подчеркивает свое посредствующее положение между Богом и Миром, свои функции он видит только в акте передачи, перевода изреченных Богом истин: «...язык мой есть язык *таухида* (единения), душа моя есть душа *таджрида* (уединения), говорю не от себя, поскольку являюсь *мухаддисом* (рассказчиком), или говорю не сам, поскольку являюсь *музаккиром* (тем, кто повторяет); язык мой направляется Им — [говорю] то, что захочет Он, а я в промежутке являюсь *тарджуманом* (переводчиком), рассказчик поистине Он» [Аттар, 1313, с. 111] [44].

В дополнение ко всему сказанному полезно привести одну из последних интерпретаций *ми'раджа* Мухаммада. Современный исследователь небезосновательно считает, что существуют многочисленные свидетельства для возможности усмотреть в *ми'радже* черты известных шаманских вознесений на небо. В частности, обращает на себя внимание буквальное значение слова *ми'радж* — «лестница», что, естественно, заставляет вспомнить известные шаманские лестницы для восхождения на небо. В этой же связи может быть рассмотрено и апокрифическое очищение Мухаммада от скверны перед вознесением, совершенное тремя ангелами. Целый ряд подобных свидетельств позволяют думать, что *ми'радж* Мухаммада является его своеобразным посвящением в пророчество [Porter, 1974], а следовательно, центральным актом его жизни и соответственно всей мусульманской общины. Истоки мотива избранничества и призванности в мусульманской религиозной традиции (ср. с упоминавшимся выше эпизодом из жития Баязида Бистами) уходят своими корнями в ветхозаветную мифологию [Аверинцев, 1980б, с. 558], а типологически близки известным шаманским представлениям (см., например, [Винников, 1934; Иванов, 1985, с. 434; Элиаде, 1987, с. 191—198]).

Изображения пророка Мухаммада и в особенности сцены его вознесения, разумеется, не могли нести поклонных функций, но ореол благочестия и молитвенного преклонения, сло-

---

[44] ... زبان من زبان توحید است روان من روان تجرید است نه از خود میگویم تا محدث باشم یا نه خود میگویم که مذکر باشم زبان را او میگرداند آنچه او خواهد و من در میان ترجمانی ام گوینده بحقیقت اوست ...

жившийся вокруг образа Пророка, дает реальную возможность предположить, что изобразительная трактовка образа Мухаммада могла нести не только сюжетные, но и дополнительные медитационные функции, неразрывно связанные не только с особой пророческой миссией и свойственными ей пространственно-временными характеристиками, но в первую очередь с очевидной духовной и интеллектуальной перспективой при создании и созерцании образа Человека в искусстве ислама.

ПЕРСИДСКАЯ МИНИАТЮРА И ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЫШЛЕНИЯ



Густавом фон Грюнебаумом была написана очень короткая статья под названием «Мотылек, который топнул ножкой». Небольшой объем позволяет привести ее полностью, поскольку пересказ основных положений статьи займет, по существу, столько же места: «Узловым моментом истории о „Мотыльке, который топнул ножкой", этой, пожалуй, самой очаровательной сказки сборника Р. Киплинга „Просто сказки", служит угроза, обращенная разгневанным мотыльком к своей жене. Билкис Прекрасная, любимая жена Сулаймана б. Дауда использует эту угрозу для того, чтобы избавить царя от хлопот, которые причиняют ему 999 других жен. Царь случайно услышал, как мотылек говорит своей жене: „Да как ты смеешь столь дерзко разговаривать со мной?! Разве ты не знаешь, что стоит мне только топнуть, как весь дворец Сулаймана б. Дауда сей же час с грохотом провалится!" Трудно не сопоставить этот мотив с рассказом, который с небольшими расхождениями приводят два мусульманских мистика. Более ранний, ал-Кушайри (ум. 1074), в зна-

менитых „Посланиях о суфизме“ приводит, ссылаясь на Абу ʿАли Мимшада б. Саида ал-Укбари, следующий анекдот: „Стриж возжелал в беседке Сулаймана — мир дому его — обнять свою спутницу, но она воспротивилась. Тогда он сказал ей: „Как смеешь ты мне перечить? Да если я захочу, то переверну вверх дном весь дворец Сулаймана!“ Тут Сулайман подозвал его и спросил: „Что это ты говоришь?“ Стриж ответил: „О пророк Аллаха! Да разве можно спрашивать с влюбленного за его слова?“ И Сулайман сказал: „Ты прав“. ʿАйн ал-Кудат ал-Хамадани, заключенный в темницу по обвинению в ереси на основании приписанных ему высказываний, истолкованных как претензии на пророческую миссию, если не на обожествление, в 1311 г. пытался защитить себя, говоря, что нельзя ставить в упрек людям, экстатически любящим бога, буквальное истолкование их слов. Эта мысль, весьма обычная для его круга, преподносится в форме несколько исправленной версии той же истории: „То, что говорят влюбленные, нужно скрывать, а не разглашать. Например, рассказывают, что голубка отказала своему супругу, желавшему обнять ее. Он сказал ей: „Если ты уступишь мне [— хорошо], если же нет, то я переверну все царство Сулаймана“. Ветер донес эти слова до Сулаймана, который призвал голубя и спросил с него за эти речи. Тот сказал: „О пророк божий, разве можно повторять слова влюбленного!“ И Сулайман — мир ему — признал, что он прав“. Насколько мне удалось установить, классические мусульманские сборники мистических изречений и exempla (поучительных примеров) не переняли эту историю. И хотя вопрос о прямом источнике Киплинга остается пока открытым, суфийское происхождение этого мотива не подлежит сомнению» [Грюнебаум, 1981, с. 217—218].

Дополняя наблюдения Г. фон Грюнебаума, отметим, что приведенный им рассказ о гневе царя Сулаймана бытовал в несколько видоизмененной форме в мусульманской среде и на уровне литературных анекдотов. Таков апокрифический рассказ о встрече поэта Хафиза с эмиром Тимуром. Одна из популярных газелей Хафиза начиналась такими строками.

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را
بخال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

Если та ширазская тюрчанка примет в ладони наше сердце,
За ее индийскую родинку я подарю ей Самарканд и Бухару.

Подобно Сулайману, призвавшему к ответу влюбленного, Тимур по приезде в Шираз повелел Хафизу предстать для от-

вета за написанные им строки: как мог поэт обещать возлюбленной его стольные города — Самарканд и Бухару? Щедрость Хафиза не соответствовала его положению, он обещал подарить то, чем не обладал в реальности. Однако рассказ о встрече Хафиза с Тимуром интересен нам не только своим сходством с притчами о Сулаймане и влюбленных. Две первые строки газели содержат явный и скрытый смысл, объяснение которого поможет прояснить ряд существенных моментов, касающихся как самой газели, так и миросозерцания людей в период правления Тимура, то есть на рубеже XIV—XV вв.

Нами использованы два известных комментария на газель Хафиза. Первый комментарий Мухаммада Абдалахада Дехлеви «Бадр аш-Шурух» на персидском языке и второй — персидский перевод труда известного турецкого комментатора Суди. Если первый *шарх* отличается своей выраженной символической направленностью, то второй более прозаичен и дает представление о распространенных, если так можно сказать, бытовых аспектах понимания творчества Хафиза. Отметим, что задача нашего *шарха* заключается не в символической или социальной интерпретации газели (что входит в цели традиционного комментирования), а в реконструкции семантики, глубинного значения образов газели. Традиционная образная структура упоминаемых Хафизом реалий служит при этом важным ориентиром в последующем изложении. В свою очередь, семантический *шарх* позволит внести и свои дополнения в традиционное понимание сути рассматриваемых строк Хафиза.

Итак, Хафиз предлагает своей возлюбленной своеобразный обмен — за ее индийскую родинку отдать свое сердце и еще Самарканд и Бухару. С точки зрения Тимура, предлагаемый поэтом обмен явно не равноценен и социально не оправдан. Но, с точки зрения Хафиза, такой обмен вполне допустим. Прежде всего заметим, что традиция обмена во время любовных отношений, как бы покупки любви возлюбленной, широко распространена в средневековой литературе Ирана. Например, Фаридаддин Аттар приводит притчу о Сулаймане и влюбленном муравье, который силится по крохам перенести большой холм земли. Когда Сулайман указывает на тщетность всех его усилий, муравей ему отвечает:

اگر این خاک گردد ناپدیدار
توانم گشت وصلشرا خریدار

Только тогда, когда исчезнет этот [холм] земли,
Смогу я купить единство с ней.
[Аттар, 1960, с. 43]

Возлюбленная меркантильна, ее любовь требует материального вознаграждения, любовь покупается. В свою очередь, влюбленный, отдав свое сердце возлюбленной и не получив взамен ее сердца, проводит время в поисках базара, на котором могут продаваться сердца. Влюбленный стремится тем самым восполнить свою утрату. Об этом подробно рассказывает в одной из касыд газневидский поэт Фаррухи [Фаррухи, 1311, с. 107—108]. Отметим при этом, что сердца на том базаре продаются за золото. Семантическая связь сердца и золота очевидна и поясняет весьма широкий круг поэтических ассоциаций, всплывающих в связи с поисками эквивалентного обмена на любовь возлюбленной. Герой в касыде Фаррухи стремится восстановить симметрию, равновесие. У него отнято сердце, но взамен он ничего не получил. В случае, если он и найдет сердце, платить ему придется золотом.

Стремлением к установлению симметрии, равновесия окрашен и первый бейт газели Хафиза. Само же равновесие достигается предложением возлюбленной совершить равноценный обмен. При этом нетрудно заметить, что в процессе предполагаемого обмена актуализируются два смысловых плана: символический, когда поэтом сополагаются два известных поэтических образа — сердце и родинка, и социальный, когда в обмен на родинку предлагаются два знаменитых города Тимура. На социальный план двух первых строк газели, согласно легенде, Тимур и обратил внимание. Ему, как человеку с повышенной социальной рефлексией, оказался чужд пафос поэта. С социальной точки зрения ошибка Хафиза состояла в том, что он позволил себе пообещать возлюбленной то, что значительно превышало его социальные амбиции. Хорошо известно, что одним из условий обмена является соблюдение социального статуса обменивающихся партнеров. Каждая из обменивающихся сторон должна принести в дар только то, что соответствует ее социальному положению (см. с общих позиций [Mauss, 1950, с. 169; Baal, 1976, с. 164—167]). Хафиз нарушил это важнейшее правило социальных отношений, что и вызвало естественный гнев Тимура. Однако, как уже было сказано, существует еще и символический план великодушного жеста Хафиза, который в легенде был либо не учтен Тимуром, либо понят им и истолкован в свете описанных норм социальных отношений. К символическому плану первого бейта газели Хафиза мы и обратимся и рассмотрим его более подробно.

Прежде всего своего объяснения требуют вводимые Хафи-

зом образы «сердца» (*дил*) и «родинки» (*хал*). Их символическая эквивалентность хорошо иллюстрируется в поэме Махмуда Шабистари «Гулшан-и Раз» (XIV в.).

С символической точки зрения «родинка» на лице возлюбленной сравнима одновременно со смысловым центром и всеобнимающей окружностью:

بر آن رخ نقطهٔ خالش بسیط است
که اصل مرکز و دور محیط است

На том лике точка ее родинки широка,
Поскольку является основой центра и всеобъемлющей окружностью.
[Шабистари, 1972, с. 92]

Истоки указанного образа достаточно очевидны: аналогичные функции принимают, как правило, наиболее сакрализованные традицией объекты. Так, например, Кааба, согласно мусульманским представлениям, помещена в центре Мира, но вместе с тем она же этот Мир и объемлет [Corbin, 1966a, с. 109—113; Шукуров, 1983б, с. 106—107]. Точка *(нукта)* родинки описывает небесные сферы обоих миров, одновременно отмечая душу и сердце Человека [Шабистари, 1972, с. 92] [1]. Становится понятным, почему образы «родинки» и «сердца» в поэтической среде являлись символическими эквивалентами и что позволило Хафизу сопоставить их как два понятия и предложить равноценный с символической точки зрения обмен. В свою очередь, равноценность происходящего обмена является условием символического взаимопроникновения, сближения обменивающихся партнеров [2]. О символической связи поэтиче-

[1] В *шархе* «Бадр аш-Шурух» об индийской родинке газели Хафиза говорится: «Черная родинка является эманацией сути, ибо свет сути представляют черным. Чернота [рассматривается] как лучшее видение истоков сути»

خال سیاه مراد از تجلی ذاتی که نور ذات را سیاه تصور نموده‌اند،
سیاهی چون به‌بینی عین ذاتست

[Бадр аш-Шурух, 1903, с. 8].

[2] Ср.: «В основе обмена дарами лежала уверенность в том, что вместе с даримым имуществом переходит некая частица сущности дарителя и получающий дар вступает в тесную связь с ним» [Гуревич, 1984, с. 235].

ских образов и понятий «родинка» и «сердце» и невозможности их различения Махмуд Шабистари писал так:

نـدانم خال او عکس دل مـاست
و یا دل عکس خال روی زیبـاست
ز عکس خال او دل گشت پیـدا
و یا عکس دل آنجـا شد هویدا
دل اندر روی او یا اوست در دل
بمن پوشیده گشت این راز مشکل
اگر هست این دل ما عکس آن خال
چـرا میباشد آخر مختلف حـال

Не ведаю, является ли Ее родинка отражением нашего сердца,
Или сердце отражением родинки прекрасного Лика?
От отражения Ее родинки явлено сердце
Или отражение сердца явлено там?
Сердце в Ее Лике или Она в сердце?
Сокрытой осталась для меня эта сложная тайна.
Если сердце наше является отражением той родинки,
То почему же, наконец, столь различно наше состояние?
[Шабистари, 1972, с. 93, стк. 796—798]

Отмеченное Махмудом Шабистари значение, придаваемое образу «родинки», возможность ее сравнения как с Миром, так и с духовным центром человека — сердцем, хорошо поясняется в суфийском терминологическом словаре «Мир'ат-и 'ушшак»: «„Родинкой" называют сущностное единство, которое является [промежуточным] пространством между единством красоты внешнего проявления Истины и единством [того, что нашло] оформление, но черная точка, [находящаяся в середине] сердца человека, которая является центром небесного круга бытия, есть место проявления этой родинки» [Мир'ат-и 'ушшак, 1965, с. 147][3]. Однако при очевидной равнозначности символики поэтических образов «родинки» и «сердца» следует обратиться и к другим оттенкам значения образа «сердца». Поэтический

خال: وحدت ذاتیه را خوانند که برزخ است میان احـدیت[3]
جمال وجه حق و میان واحدیت تعین اما نقطهٔ سویدای دل آدم که
مرکز دور فلک وجود است مجلی و مظهر این خال بود

мотив «утраты сердца», о котором говорилось выше на примере касыды Фаррухи, подчеркивается Хафизом и в другой его газели с матла‘:

دل میرود ز دستم صاحب دلان خدارا
دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا

Сердце ускользает из рук моих, обладатели [чистых] сердец,
о Боже, [помогите],
Как жаль, что скрытая тайна станет явной[4].

В данном случае утрата сердца ассоциируется с раскрытием того, что было прежде скрыто (Любовь). В словаре «Мир'ат-и ‘ушшак» о «сердце» говорится так: «„Сердцем“ называют качество совершенной всеполноты, полной всеобъемности и всеохватности, которое явилось от всеполноты качеств некоего бытия и по этой причине может достичь средоточия проявлений Красоты и Величия» [Мир'ат-и ‘ушшак, 1965, с. 149] [5].

Таким образом, утрата сердца в поэтическом контексте газелей Хафиза и с символической точки зрения ассоциируется с манифестацией некогда скрытой тайны сердца на уровне явленного бытия. Тайной сердца может быть скрываемая от по-

[4] В *шархе* «Бадр аш-Шурух» бейт расшифровывается следующим образом: «„Обладатели чистых сердец“ — намек на влюбленных в Аллаха; „о Боже“ — обращение к посредничеству Бога; „скрытая тайна“ — намек на любовь, сокрытие которой является причиной страдания» [Бадр аш-Шурух, 1903, с. 28].

[5] دل: صفت کمال جامعیّت و تمام سعت و احاطه‌را گویند که از جامعیت صفات وجودی ظاهر شده باشد و بآن جهة حامل ودایع تجلیات جمال و جلال تواند شد

В этой же связи ср. бейт из газели Абдарахмана Джами:

قلم هرچه بر لوح هستی نوشت
یکی نکته از داستان دل است

Все, что начертало перо на скрижали бытия,
Всего лишь одна тонкая мысль из рассказа сердца.
[Джами, 1980, с. 72]

стороннего глаза «Любовь» влюбленного к Возлюбленной, но вместе с тем, следуя за М. Лингсом, нельзя исключить и того, что «сердце» на микрокосмическом уровне обозначает Райский сад, являясь сокровенным центром Человека. Если вглядеться в образ еще глубже, то оправданной будет и связь «сердца» с источником Жизни, расположенным в центре Рая [Lings, 1981, с. 50].

В целом символическая эквивалентность образов «родинки» и «сердца» как двух полярных точек, отражающих явление в его внутреннем качестве и внешнем проявлении, допускает возможность их взаимообмена. Но при этом и образ «сердца», и образ «родинки» представляют собой материальное воплощение центра макро- и микрокосма. В то же время оба образа призваны занимать и промежуточную позицию (*барзах*) между сущностным Единством и его эманациями. В этой связи появление названий городов Самарканд и Бухара представляется уже рефлексией не социального плана, но прежде всего символического. Самарканд и Бухара в газели Хафиза выступают как символические эквиваленты двух других образов, в то же время манифестируя собой скрытые потенции символа «родинки». Если Хафиз при сочинении своей газели не учел социального аспекта правил обмена, то Тимур, выслушав ее, явно недооценил ее символического плана. «Бадр аш-Шурух» иллюстрирует наш комментарий следующим образом. В *шархе* приводится изложенная выше легенда о встрече Хафиза с Тимуром. На грозный упрек Тимура в том, что Хафиз отдал за индийскую родинку два с такими трудами добытых им и отныне принадлежащих только ему города, Хафиз ответил: «Я подарил не те Самарканд и Бухару, которыми владеешь ты. Подарил я те Самарканд и Бухару, которыми владеем мы, а они являются двумя мирами (*кавнайн*) сердца, души, религии и веры» [Бадр аш-Шурух, 1903, с. 8].

Выделим, таким образом, два плана восприятия первого бейта газели Хафиза: внешний, социальный и экзотерический, понятый Тимуром и понимаемый в обычной, непосвященной среде (таким, в частности, он представлен и в *шархе* Суди), и внутренний, символический, эзотерический.

В газели Хафиза Самарканд и Бухара предстают символическими центрами, соизмеримыми с внутренними качествами образа «родинки»: они расположены в центре Мира, одновременно вмещая в себя весь Мир и посредствуя между двумя мирами. Именно этим объясняется равноценность предложенного поэтом обмена дарами. Дар неминуемо предполагает и соответствующее ему равноценное вознаграждение.

Сказанное иллюстрируется вторым бейтом газели Хафиза:

بده ساقي مي باقي كه در جنت نخواهي يافت
كنـــار آب رکناباد و گلگشت مصـلا را

Подай, виночерпий, вечного вина, поскольку
не сыщешь в раю
Берегов вод Рукнабада и розовых садов Мусаллы.

В этом бейте вновь обращает на себя внимание поэтическое сопоставление символических и бытовых реалий. Как и прежде, сочетание двух планов поэтических образов представляется неслучайным и соответственно требует своего объяснения. Если в первом бейте мы сосредоточили свое внимание на символических образах, то теперь обратимся к двум упоминаемым Хафизом реальным географическим названиям: водам Рукнабада и садам Мусаллы.

Под водами Рукнабада имеется в виду источник, вытекающий из-под холма «Аллах акбар». Здесь, согласно традиции, покоится сеид Рукн ад-Дин, что сделало эту местность примечательной, и место использовалось горожанами Шираза для приятных прогулок и увеселений. Розовые сады Мусаллы, расположенные на берегу Рукнабада, известны своей красотой, а также тем, что мужское население Шираза отправляло там специальные молитвы (см. [Суди, 1341, с. 23—24; Бадр аш-Шурух, 1903, с. 8—9]).

Кроме холма, название которого связывается с сакральной формулой «Аллах велик», и вод, освященных памятью сеида Рукн ад-Дина, особое внимание должно быть обращено на топоним «Мусалла». Название этой местности нельзя считать достопримечательностью только Шираза, поскольку упоминание Мусалла (от корня *СаЛаВа*), дословно обозначая собой «место для отправления молитвы», относится уже ко времени религиозной практики пророка Мухаммада в Медине. В своем доме пророк совершал ежедневные молитвы, для специальных же молитв (например, праздничных) Мухаммад выводил верующих за пределы города. Как правило, это место представляло собой огороженное пространство, лишенное каких-либо архитектурных сооружений. Известно также, что на территории Мусаллы происходили казни, и женщинам рекомендовалось посещать это место с целью очищения (см. подробнее [SEI, 1961, 1, с. 416—417; Grabar, 1973, с. 108—109]).

Таким образом, семантическая связь последних мисра обоих бейтов газели Хафиза достаточно очевидна. Подобно Самарканду и Бухаре, берега Рукнабада и сады Мусаллы уподобляются ценностям духовного плана, скрытым и насыщенным реф-

лексами космологического осознания Мира. Вместе с тем в обоих случаях речь идет о воплощении Центра мироздания, который в одном бейте приравнивается к родинке возлюбленной, а в другом — к райским кущам. Воды Рукнабада и сады Мусаллы предпочитаются поэтом раю, о чем свидетельствует и его призыв к виночерпию подать «вечного вина»[6]. Особенно следует подчеркнуть стремление поэта увязать реальные земные координаты с координатами символического плана и — более того — оттенить смысловое превосходство первых над последними. Самарканд и Бухара, Рукнабад и Мусалла представляются уже не просто географическими названиями, но понятиями, наполненными глубоким смыслом.

Дополнительным подтверждением сказанному является и ритмическая структура газели. Упоминаемые поэтом реалии (*Дил-и ма ра — Самарканд-у Бухара ра — Гулгашт-и Мусалла ра*) посредством рифмы вовлекаются в единый ритмический ряд, оттеняющий их символическую эквивалентность[7]. Рифма сближает называемые поэтом реалии по смыслу, стягивает их в один семантический ряд, подчиняя себе все остальные поэтические образы двух бейтов газели[8]. Рифма тем самым становится конструктивным и семантическим стержнем поэтического «высказывания». Посредством рифмы синтаксическая структура бейтов и упоминание символических и бытовых реалий приобре-

---

[6] «Вечное вино» (*май-йи баки*) является символическим выражением распространенных в суфийской среде представлений о Мире в его сопряжении с образами «питейного дома» (*харабат* или *хумхане*), «виночерпия» (*саки*), «вина» (*май, баде, шараб*). «Питейный дом» в этом контексте означает «порог к Вездесущему» (*ла-макан*), символом которого является «виночерпий» (*саки*), поящий «вечным вином» (*май-йи баки*). Символическая связь «вечного вина» и «виночерпия» убедительно прослеживается в разъяснениях шейха Махмуда Шабистари в «Гулшан-и Раз» [Шабистари, 1972, с. 94—99].

У Хафиза мы находим развитие этой идеи, что, однако, неверно понято в *шархе* Суди, где комментатор отмечает: «О виночерпий, подай оставшегося вина» [Суди, 1341, с. 24]. В *шархе* «Бадр аш-Шурух» виночерпий символизирует муршида, поящего вином Любви, а «вечное вино» указывает на истинную Любовь [Бадр аш-Шурух, 1903, с. 8].

[7] Ср.: «Хотя рифма определяется как регулярное повторение эквивалентных форм или групп фонем, было бы опасным упрощенчеством рассматривать рифму только с точки зрения звука. Рифма обязательно влечет за собой семантическое сближение рифмующихся единиц» [Якобсон, 1975, с. 216], а также: «Именно с рифмы начинается та конструкция содержания, которая составляет характерную черту поэзии. В этом случае принцип рифменности может быть прослежен и на более высоких структурных уровнях. Рифма в равной мере принадлежит метрической, фонологической и семантической организации» [Лотман, 1972, с. 61].

[8] Настоящая газель не является с этой точки зрения исключением в творчестве Хафиза, а скорее подчеркивает наблюдаемую исследователями общую картину для всего творчества поэта. См., например, [Broms, 1981, с. 83—85].

тает адекватную семантическую выразительность и общую направленность.

Называемые поэтом символические и бытовые реалии входят в одно семантическое поле зрения, пространственные характеристики которого прочно связываются с представлениями о рае и его земных воплощениях. При этом, отметим еще раз, предпочтение отдается поэтом координатам реальным, ценность которых оправдана их подчеркнутым иносказательным смыслом. С метафизической точки зрения рай и его земное воплощение — сад означает пространство, где происходит искомое влюбленным единение с Возлюбленной. Рай и сад можно уподобить пространству брачащихся, то есть тому особому пространству, где красота Возлюбленной полностью являет себя любви влюбленного, а не скрывает ее, как прежде (ср. [Schuon, 1976, с. 181]).

Сказанное не только относится к творчеству Хафиза, но вообще характерно для его времени. В качестве еще одного примера обратимся вновь к Хафизу и сравним его с другим поэтом, жившим почти на сто лет раньше,— Джалаладдином Руми.

Одна из красивейших газелей Джалаладдина Руми начинается так:

هر نفس آواز عشق میرسد از چپ و راست
ما بفلک میرویم عزم تماشا کراست
ما بفلک بوده‌ایم یار ملک بوده‌ایم
باز همانجا رویم خواجه که آن شهر ماست
خود ز فلک برتریم و ز ملک افزونتریم
زین دو چرا نگذریم منزل ما کبریاست

С каждым вздохом голос Любви доносится слева и справа,
Мы уходим в небеса, а кто же тщится это увидеть?
Мы были на небесах, были друзьями ангелов,
Вновь возвратимся туда, мудрец, поскольку там наш город.
Мы выше небес и большего стоим, чем ангелы,
Почему бы нам не превзойти и то, и другое, ведь
наша цель Величие.

Широко известна и газель Хафиза, часть которой приводится ниже:

فاش میگویم و از گفته خود دلشادم
بندهٔ عشقم و از هر دو جهان آزادم
طایر گلشن قدسم چه دهم شرح فراق
که درین دامگه حادثه چون افتادم
من ملک بودم و فردوس برین جایم بود
آدم آورد درین دیر خراب آبادم
سایهٔ طوبی و دلجوئ حور و لب حوض
بهوای سرکوی تو برفت از یادم
نیست بر لوح دلم جز الف قامت یار
چکنم حرف دگر یاد نداد استادم

Говорю, не скрывая, и словам своим рад:
Раб я любви и свободен от обоих миров.
Я, крылатый обитатель вышнего сада, стоит ли
объяснять разлуку,
Как оказался я в этой нежданной ловушке?
Был ангелом, и райский сад окружал меня,
Адам принес [меня] в этот бренный мир.
Тень Туби, очарование гурий и берег водоема
С любовью к Твоей обители ушли из моей памяти.
Нет на скрижали моего сердца [ничего],
кроме [прямого, как] алиф, стана Возлюбленной.
Что делать, если не обучил меня Учитель другим буквам.

Как можно заметить, в газелях Руми и Хафиза используется один поэтический мотив, окрашенный сходными переживаниями поэтов о былом величии Человека. Сравнение одного мотива в творчестве двух поэтов позволит наметить те различия в его поэтической реализации, которые следует рассматривать не только с позиций индивидуального поэтического творчества, но в большей степени как отражение двух разных аспектов оценки единой в своей основе картины Мира (в данном случае в плане космогонических и космологических представлений мусульман).

В газели Руми поэтические переживания поэта дополняются призывом совершить «путь восхождения», то есть возвратиться к прошлому, поскольку истинное назначение Человека заключается в том, чтобы превзойти местообитание ангелов и сами небеса. Эти слова прекрасно иллюстрируют изложенные в предыдущей главе соображения о специфике умонастроений художников, направленных на реализацию представлений о *ма'ад* («путь восхождения»). В отличие от Руми Хафиз в

своей газели оставляет возможность будущего возвращения и оплакивает свое бренное существование (ср. особенно с последним бейтом газели). Если объектом поэтического и духовного вчувствования для Руми является будущее, то для Хафиза актуальна только заслуживающая сожаления реальность. Все остальное, отмечает поэт, осталось в прошлом и забыто им, кроме «стана Возлюбленной», «отмеченной на скрижали сердца». Памятное для обоих поэтов прошлое находит свою реализацию в системе двух временных координат — будущем времени у Руми и настоящем времени у Хафиза.

Привязанность Хафиза к настоящему времени (сопоставимому скорее с настоящим продолженным временем — present continuous) отражается и в его поэтических рефлексиях, связанных с осмыслением пространства. Истинно ценным пространством для поэта оказываются реальные географические координаты — Самарканд и Бухара, воды Рукнабада и сады Мусаллы. Сравнение реальных пространственных локусов с пространством горним и высшими духовными ценностями только подчеркивает значение первых для осознания ощущения пространственно-временных особенностей в творчестве поэта и художественного окружения его времени. Идеальные представления о пространственно-временном единстве находят свое оправдание не в догматически престижных призывах к единению в горнем мире, но в поисках значимых (символических, метафорических) соответствий пространственных и временных планов двух миров (*кавнайн*). Одним из наиболее важных пространственно-временных соответствий между горним и дольним мирами становятся небесные кущи и земные сады. Напомним еще раз, что упоминание реальных географических названий в газели Хафиза носило ярко выраженный иносказательный смысл, отсылающий читателя к традиционным представлениям о рае (*джаннат*) и к его земным символическим эквивалентам.

Аналогичные взгляды были распространены во всей иранской мусульманской культуре. Симптоматичны с этой точки зрения и названия многих поэтических сборников: «Бустан» («Плодовый сад») и «Гулистан» («Розовый сад») Саади, «Гулшан-и Раз» («Сад тайны») Махмуда Шабистари, «Хашт Бихишт» («Восемь райских садов») Амира Хосрова Дехлеви, «Бахаристан» («Весенний сад») Джами и многие, многие другие. Уподобление книги саду, а сада — Миру было типологически сходным явлением для многих культур средневековья, как Востока, так и Запада. Говорить о роли и значении садов в мусульманской культуре явилось бы попыткой повторения уже многократно сказанного или подтверждением типологически сходных явлений в других культурах. Хотя в дальнейшем ис-

ключить обращения к сравнительно-историческим экскурсам невозможно, цель последующего изложения представляется вовсе не исторической, но скорее поэтологической и семантической. Обращение к феномену сада как земному воплощению райских кущ и своеобразному микромиру интересно нам прежде всего как отражение в художественном творчестве имманентных свойств самой культуры. Мы продолжаем следовать своему прежнему принципу, изложенному в предыдущих главах и свидетельствующему о том, что формирование художественной культуры, и в частности изобразительного искусства, отражает телеологически выверенный процесс формирования и развития всей культуры, ее синхронный и диахронический планы, ее содержание и форму.

Верхней хронологической границей сферы наших интересов явится только время Тимура, то есть рубеж XIV и XV вв. Время, на наш взгляд, переломное не только в формальных особенностях проявления культуры, но прежде всего в изменении ориентации сознания (художественного, социального, бытового) людей той эпохи. Активизация новых планов в структуре религиозного сознания, их переорганизация и выдвижение на первый план представлений, ранее остававшихся только в перспективе телеологически настроенного сознания, привели к резкому изменению восприятия художественной формы, к новому пониманию структуры символического знака. На смену предельно условному соответствию художественного образа и его символического наполнения пришло соответствие иное — с точки зрения осмысления художественного образа более адекватное тому, что этот образ был призван обозначить.

* * *

Формальные признаки начавшегося в XII в. в мусульманской культуре Ирана процесса хорошо известны и в истории мировой культуры, а само явление названо М. Элиаде как «ностальгия по раю» (Nostalgia for paradise) [Eliade, 1976]. Строго говоря, было бы ошибочно выделять в пределах какой-либо телеологически направленной системы взглядов отдельный ее период, в рамках которого бы преимущественно реализовались эти представления. Телеологическая логика линейной последовательности событий от земной к небесной жизни препятствует такой очевидной насильственной операции. «Ностальгия по раю», как поясняет М. Элиаде, есть свойство всей культуры, основа ее формального и смыслового единства. В какой-то исторический момент или в пределах смыслового поля отдельных ритуалов (шаманское камлание, христианское крещение) про-

исходит активизация представлений о горнем мире. «Ностальгия по раю» является имманентным и основополагающим мотивом религиозного сознания таких культур, как христианство и ислам, а реализации этого мотива в сознании христиан и мусульман сопутствует несколько характерных черт. М. Элиаде называет три, на его взгляд, основных мотива, универсальность которых он прослеживает в архаических культурах и христианстве: 1) мотив дружбы с животными и знание их языка, 2) вознесение на небо, 3) встреча и беседа с Богом [Eliade, 1976, с. 67]. Распространенность этих тем в духовной практике различных культур несомненна и как будто не требует дополнительных подтверждений. Вслед за М. Элиаде отметим только, что три указанных мотива получают наибольшую осмысленность в пределах мистически окрашенного сознания. Обращаясь к мусульманской культуре, легко вспомнить суфийские сочинения Фаридаддина Аттара «Булбул-наме» и «Мантик ат-Тайр», тюркское подражание Аттару у Навои «Лисан ат-Тайр», а также символический образ Маджнуна у Низами и Амира Хосрова Дехлеви, где герой дружен с животными и, подобно кораническому Сулайману, понимает их и беседует с ними на понятном им языке. Характерно при этом, что образный язык суфиев традиционно именовался «языком птиц» (*забан-и мурган*) [9].

Два других мотива, на которые обращает внимание М. Элиаде, были рассмотрены нами ранее (см. гл. III) и связываются с представлениями о «пути восхождения» в мусульманской культуре. Важно еще раз отметить распространенность этого мотива именно в изобразительном искусстве средневекового Ирана.

Интерес средневекового читателя естественно вызывает желание запечатлеть наиболее существенные сюжеты поэтических произведений в иллюстрациях. О степени же популярности тех или иных литературных сюжетов можно судить по частоте их воспроизведения в иллюстрациях. Недавно изданный Индекс миниатюр к поэмам Низами демонстрирует чрезвычайную популярность в искусстве средневекового Ирана рассказа

[9] Ср. в этой связи:

ای مرغ بگو زبان مرغان
من دانم رمز تو شنیدن

О птица (т. е. душа), заговори языком птиц,
Я пойму тайну услышанного от тебя.
[Руми, 1977, с. 139]

о дружбе Маджнуна с животными при иллюстрации поэмы «Лайли и Маджнун» [Додхудоева, 1985, с. 189—193]. Согласно подсчетам, иллюстрации к этому сюжету поэмы занимают второе место в списке иллюстрированных сюжетов. Было бы, безусловно, неверным думать, что художники при выборе сюжетов преимущественно руководствовались какими-либо установками умозрительного характера. Целый ряд не менее существенных фактов свидетельствует об общей направленности мусульманской средневековой культуры Ирана и Средней Азии к повышенному восприятию в художественной жизни (литература, искусство) сюжетов, связываемых с мотивом «ностальгии по раю». Однако сама суть проблемы не исчерпывалась обращением поэтов и художников к сюжетам и мотивам, отражающим два важнейших аспекта средневекового сознания: коллективную память культуры о своих истоках и представления об эсхатологической будущности. При рассмотрении вопроса о трансформации мотива «ностальгии по раю» в мусульманской культуре нельзя обойти один факт, иллюстрирующий особенности умозрения мусульман в покоренных арабами иранских землях.

В первой главе книги было отмечено, что отношения между арабским языком и языками покоренных мусульманами народов являются прежде всего проблемой семиотической. На первый план выдвигается семантическая иерархия межъязыковых отношений и, как следствие этого, аналогичная иерархия форм и смыслов в памятниках изобразительного искусства. Надо сказать, что семантическая градация в возможностях выражения (и прежде всего вербализации) различных пластов Знания (сакральное и профаническое, достоверное и недостоверное, красивое и менее красивое) остро ощущалась в мусульманской культуре. То, что можно было выразить, скажем, на арабском языке посредством рецитации Корана, считалось невозможным на языке любого другого народа, а план выражения «языка птиц» суфиев непременно предусматривал и свое особое содержание. Амир Хосров Дехлеви в поэме «Маджнун и Лайли» по этому поводу отмечал:

حرفی که ازو دلی کشاید
از هر قلمی برون نیاید
زیبا نه بهر زبان توان گفت
یاقوت بخار چون توان سفت

Слово, посредством которого раскрывается сердце,
Появляется не из-под каждого пера.
Красиво можно говорить не на каждом языке,
Как можешь ты просверлить рубин колючкой?
[Дихлави, 1964, с. 52]

Очевидно, что сложившаяся в мусульманской культуре иерархическая система ценностей всякий раз предусматривала активизацию различных естественных и искусственных языков (языки литературы и искусства). Каждому из таких «языков» отводился свой план содержания, и, как следствие этого, своеобразие плана содержания диктовало свою особую манеру выражения.

Особый интерес представляет тот факт, что с утверждением арабского языка в восточных провинциях Халифата (Хорасан, Мавераннахр) и появлением языка дари в двуязычной арабоиранской культуре произошло любопытное иерархическое разделение двух языков — арабского и дари. В отличие от представлений мусульман об арабском языке как языке божественном язык дари стал именоваться «языком ангелов» или «райским языком». Существует даже хадис, гласящий: «Языком жителей рая является арабский или фарси-йи дари». Считалось также, что на языке дари изъясняются ангелы четвертой сферы небес (см. [Бурхан, 1341, с. 500]). Таким образом, в сознании мусульман (иранцев) произошел важный сдвиг, позволивший перейти от начального семантического противопоставления двух языков к их символическому упорядочиванию в пределах общей религиозной системы взглядов на Мир. Язык дари, дариязычная литература и вообще культура иранцев (сначала из восточных областей Халифата) обрели свое особое место в мире ислама, в русле его эсхатологических представлений. Мотив «ностальгии по раю» утвердил свою конфессиональную направленность в ираноязычных провинциях Арабского халифата и получил дополнительное осмысление в пределах конкретной этнокультурной общности. Вся ираноязычная поэзия и, как мы постараемся показать, изобразительное искусство были втянуты в круг проблем, центральной задачей которых была реализация эсхатологических представлений о рае. Для подробной иллюстрации этого знаменательного явления существенны и названия поэтических сборников, и выбор поэтических сюжетов, но важнее всего представляются принципы трансформации или конкретной разработки основной идеи о рае в различные периоды существования художественной культуры.

Для иллюстрации вкратце напомним развернутую выше схему развития мусульманского искусства. По памятникам изобразительного искусства и трансформации каллиграфических

начертаний оказалась возможной реконструкция телеологической направленности истории мусульманского искусства. Появление изобразительных форм (животные, люди) было неразрывно связано с основами графического мышления мусульман и существованием особой Логосферы, в пределах которой осуществлялся духовный и художественный опыт «сторонников Книги» (*ахл ал-китаб*). Буква, Слово и пространство, занимаемое ими в реальности или в потенции, непременно доминировали над изобразительной формой, подчиняли ее себе. Взаимоотношения между Буквой и изобразительной формой, являясь отправной точкой создания истинно мусульманского искусства, отражали и преломляли в себе такой стиль мышления, который прочно связывается с понятием «мусульманское мышление». Наиболее ярким примером взаимоотношений между Словом и изображением явилось рождение изображения Человека из начертаний Буквы в мусульманском металле. Встреча и соединение графического художественного мышления с визуальным мышлением в искусстве ислама отражает еще одну закономерность мусульманского сознания. Слово стало неотъемлемой частью плоти, подобно тому как Слова Откровения, согласно традиции, проникали не только в душу Пророка, но и в его тело, что в конечном счете и предопределило его физическое совершенство [Schuon, 1953, с. 81, сн. 1]. Слово и акт «выслушивания» непременно должны были предшествовать изображению и акту «ви́дения», и соответственно всеобнимающая Логосфера предшествовала и потенциально таила в себе Иконосферу. Отделение изображения Человека от Буквы и Слова ознаменовало собой новый этап в истории искусства и культуры ислама. Особенно важно при этом подчеркнуть, что отделение изображений Человека от графических начертаний и последовавший за этим широкий процесс утверждения визуальных форм мышления происходил именно на территории Ирана. Следует, однако, заметить, что постепенный переход от графического стиля мышления к визуальному формировался на фоне других, менее заметных процессов художественной жизни.

Одним из примеров тому является история украшения рукописей «Шах-наме» Фирдоуси. Известно, что самые ранние рукописи «Шах-наме» (XIII в.) не имеют иллюстраций (ср., например, флорентийскую и лондонскую рукописи). Текст рукописи разделен отдельными подзаголовками, специфика оформления которых привлекает внимание исследователей. Так, обнаруженная А. М. Пьемонтезе во Флоренции рукопись поэмы насчитывает множество таких подзаголовков. Все они написаны золотом, то есть выделены на странице рукописи, и, что

интереснее всего, написаны куфическим почерком, аналогичным типичным заголовкам при переписке Корана, а иногда являются религиозной формулой (*дуʿа*), широко распространенной на предметах художественного ремесла (керамика, металл) X—XII вв. [Piemontese, 1980, с. 17—18].

Введение сакральных надписей и оформление подзаголовков в стиле украшений Корана в светской по содержанию рукописи свидетельствует о традиционном почитании Слова и его сакральных начертаний. Профанический по содержанию текст как бы освящается сакральными фразами и стилем начертания подзаголовков, которые дублируют своим присутствием на страницах рукописи начальное мусульманское славословие. Рукопись после этого, естественно, не перестает оставаться светским сочинением, но семантическая процедура введения ее в сакральные пределы Логосферы полностью и с успехом выдержана. Появление коранических по стилю начертаний на страницах флорентийской рукописи знаменует собой торжество Буквы и Слова, их незыблемость и всеприсутствие. Вместе с тем дата переписки флорентийской рукописи (1217 г.) совпадает по времени с процессом окончательного отделения изображения от Слова, выделения в пределах Логосферы обособленного изобразительного пространства — Иконосферы (ср., например, появление множества фигурных изображений на керамических изделиях, металле и начало широкого распространения иллюстративной традиции).

Структурное расчленение текста «Шах-наме» подзаголовками продолжает сохраняться и в последующих рукописях. Немаловажно при этом заметить, что ориентация именно на подзаголовки, а не на текст является отличительной чертой первых иллюстрированных рукописей и даже изобразительных циклов на керамических изделиях (см. [Шукуров, 1983б]). Иными словами, живописцы останавливают свое внимание на подзаголовках текста, вслед за переписчиком маркируя структурное членение текста. То, что ранее во флорентийской рукописи отмечалось сакральными начертаниями куфического шрифта, становится объектом внимания и миниатюристов. Переписчик и миниатюрист дополняют друг друга, а читатель в то же время превращается в зрителя прочитанного и отмеченного переписчиком литературного сюжета. Иллюстрация ориентирована на комментирование заданного каллиграфом отрывка текста, а композиционно, относительно поля рукописной страницы, миниатюра занимает либо подчиненное Логосфере страницы место, либо взаимоотношения графического и визуального уравновешиваются. Даже в такой богато иллюстрированной рукописи, как демоттовское «Шах-наме» (первая половина XIV в.), ми-

ниатюры при всей разработанности живописного повествования и довольно большом размере несколько уступают в пропорциональном отношении тексту. Однако демоттовское «Шах-наме» по своим живописным достоинствам является памятником уникальным в истории иранской средневековой живописи и в целом мусульманского искусства.

О степени соответствия графического и визуального было бы логичнее судить по ряду иллюстрированных рукописей «Шах-наме» из Шираза первой трети XIV в., поскольку именно ширазская живописная традиция в силу своей разработанности может свидетельствовать об общей нацеленности художественного сознания времени. Ранние иллюстрированные рукописи «Шах-наме» дают представление об усиливающейся тенденции ко все большему заполнению поля рукописной страницы. Изобразительное пространство миниатюры начинает расширяться, подчиняя себе графические начертания. Хотя, отметим еще раз, миниатюра продолжает играть подчиненную тексту роль, либо уступая тексту пространство рукописной страницы, либо сохраняя пропорциональный баланс графического и визуального при оформлении рукописной страницы. В редких случаях живопись преобладает над графикой, чаще роль каллиграфа оказывается предпочтительнее роли живописца, графическое художественное мышление хотя и менее заметно, но продолжает доминировать и преобладать над визуальным мышлением.

Отдельный интерес в связи с соответствием графического и визуального элементов вызывают и пространственные построения живописных композиций. Постепенное расширение изобразительного пространства миниатюр, или, другими словами, активизация визуального мышления таилась в лоне самих изображений, в логике осмысления художниками качеств и потенциальных возможностей пространства живописных изображений. Связано это с тем, что изобразительное пространство, будь то пустота или заполненность фона (пустоты), отсутствие или присутствие перспективы, распределение персонажей и атрибутов действия и даже цветовых пятен в живописном пространстве, всегда оказывается значимым элементом композиции, оно несет в себе тот особый смысл, раскрытие которого позволит более достоверно судить об общих процессах, происходящих в культуре. Так же как в фольклоре и литературе, в изобразительном искусстве значение пространственных построений выходит далеко за рамки просто эстетической оценки предмета искусства. Как показывает опыт в области теории и истории искусства (ср. хотя бы с работами Э. Панофски, П. Флоренского, Б. Раушенбаха), понимание изобразительного

пространства является проекцией более широкого спектра значений, основа которых коренится в принципах мировидения (архаического, средневекового, современного). Рассмотрение этого вопроса в другой работе [Шукуров, 1983б, с. 129—131] привело нас к заключению о том, что пространственные построения ранней иранской средневековой живописи несут совершенно определенные космологические функции, отсылая зрителя к представлениям о горнем мире. С этой целью художниками использовался золотой или желтый фон, а также изображения деревьев (или дерева) и растительный орнамент. Судить об этой характерной черте иранского мусульманского искусства достаточно просто по многочисленным памятникам (ср. с сюжетными изображениями на фоне растительного орнамента или деревьев на изделиях из металла, керамики и миниатюр к рукописям поэтических произведений). Фон в такого рода пространственных построениях не несет никаких сюжетных функций, его назначение может быть понято только исходя из семантических качеств изображений растительности и их частного символического смысла. С этой точки зрения полезным может оказаться напоминание о роли растительного орнамента при формировании собственно мусульманского искусства (см. гл. I).

Растительный орнамент, постепенно покрывая куфические литеры, маркировал собой заданный самой культурой, или, точнее, имманентным ходом ее развития, своеобразный этап в разворачивающейся в диахронии космологической картине мира и психическом состоянии человека (*нафс ан-набатийа*). К тому моменту (XII в.), когда на первый план выдвигается проблема изображения животных и Человека, растительный орнамент отступает и занимает собой фон, то есть второй, задний план графических начертаний с изображением животных и людей. Изображения на металле и живописи XII—XIV вв. демонстрируют это достаточно ярко. Многочисленные примеры оттесненного на задний план растительного орнамента вместе с его очевидными декоративными функциями позволяют судить и о семантике растительных мотивов. Растительность, на фоне которой разыгрываются сюжетные действия, вместе с изображением людей и животных с семантической точки зрения являет синхронное состояние того длительного процесса, о котором шла речь в первой главе книги. Рассредоточенный во времени телеологический процесс визуального воспроизведения космогонических и космологических принципов мироздания мусульман как бы свертывается и предстает в своем первозданном синхронном состоянии. Растения, животные и Человек являются необходимыми компонентами космологической картины мира, и их совместное появление представляется той закономер-

ностью, к которой был устремлен весь ход развития раннего искусства ислама (ср., например, ил. 5).

Со сказанным тесно связана другая функция растительного орнамента, проявившая себя в самых ранних памятниках мусульманской архитектуры. Речь идет о декоративных мотивах интерьера мечети Куббат ас-Сахра («Купол скалы») в Иерусалиме и фризовом украшении фасада дворца и мечети в Мшатте. В обоих памятниках растительный орнамент включен в сакральное пространство мечетей (интерьера в одном случае и экстерьера в другом). Это обстоятельство, существенное само по себе, в то же время помогает яснее осмыслить и более поздние превращения растительных форм при украшении фона графических начертаний. Растительный орнамент прямо или косвенно оказывается связанным с сакральными формами — архитектурным пространством мечетей и графическими изображениями. Как в первом, так и во втором случаях растительный орнамент кроме конструктивно-декоративной функции несет дополнительную смыслообразующую функцию фона, то есть репрезентирует вполне определенные идеи космологического плана. Растительный орнамент предстает в таких случаях уже не просто декоративным элементом архитектурного, графического и изобразительного пространства, но важнейшим свидетельством осмысления форм растительности в пределах сакрализованных традицией графических начертаний и пространства мечетей. По-видимому, аналогичные функции придавались и мозаичным пейзажным и архитектурным изображениям известной мечети в Дамаске. Сакральное пространство мечети не могло соответствующим образом не отразиться и на осмыслении величественных пейзажных изображений (см. в этой связи [Ettinghausen, 1977, с. 24—25, 27]). Мозаики на стенах мечети Дамаска позволяют также судить и о том, каким образом воспринимался мусульманами идеальный изобразительный образ сакрального пространства, с которым молящийся сталкивался при входе в мечеть. Архитектурные сооружения, деревья и вода — три визуальных компонента, введенных в некое соответствие с архитектурным пространством, призванным быть носителем Слова. Существуют некоторые основания считать, что прототипом мозаичных композиций в дамасской мечети являются изображения из христианских церквей (ср., например, с мозаиками храма Св. Георгия в Салониках), смысл которых связывается с христианскими представлениями о рае. Соответственно и изображения в мечети также могут быть расценены как изобразительное воплощение идей мусульман о горнем мире. В таком случае заслуживает внимания то, что именно эти представления в первую очередь связывались мусульманами

с распространением растительных форм, а в целом с развитием визуального мышления. Тем самым проблема соотнесения Слова и Изображения занимала уже ранних мусульман, но в силу ряда причин визуальное мышление ограничивало себя долгое время растительными и орнаментальными формами[10]. Смысл этих форм, безусловно, выходит за пределы их декоративных функций. Судить об этом можно хотя бы по распространенности в мусульманском мире так называемой «арабески». Скажем, небезосновательно появление растительных мотивов при украшении михрабов в мечетях на протяжении всего мусульманского искусства (ср. с ранними михрабами в мечети Дамаска или в мечети Кордовы; воспроизведение ряда михрабов см. в книге [Burckhardt, 1976, ил. 61—68]). Космический символизм михраба с непременным присутствием растительных мотивов (арабески) со всей определенностью подчеркивает и символические функции растительного орнамента в искусстве ислама. О. Грабар справедливо отмечает, что «арабеска» является не просто «формой», но «идеей», то есть формой сознания, ориентированной на внутреннее, автокоммуникативное созерцание, например медитацию. Один из примеров тому был приведен нами выше, во второй главе книги.

Исходя из всего сказанного, можно было бы сделать вывод о том, что активизация визуального мышления в изобразительном искусстве мусульман прочно связывается с растительным орнаментом. Из всех изобразительных форм только растительный орнамент был прочно привязан к истинно религиозным формам сознания — входил в пространство мечетей и естественно сополагался с арабской графикой. В этом смысле символические функции растительного орнамента в культуре ислама являются подтверждением общих закономерностей развития и функционирования орнаментальных форм в мировом искусстве (подробнее см. об этом [Gombrich, 1979, с. 218]). Поэтому нет ничего удивительного в том, что со временем в памятниках художественного ремесла и живописи на территории Ирана орнамент начинает играть все более весомую роль в оформлении

[10] Абсолютизация нашего тезиса для всего мира мусульманского искусства была бы опрометчивой. Наряду с растительным большой популярностью пользовался и геометрический орнамент. В частности, это касается и проблемы взаимоотношения графического и визуального мышления. Традиция орнаментального убранства рукописей Корана тому яркое свидетельство. Характерно, однако, что с течением времени к концу XIV в. растительный орнамент занимает все более существенное положение и с периферии орнаментальных изображений переходит в его центральные части, причем не в качестве отдельных растительных мотивов (как в рукописи Корана XI в. из дублинской библиотеки Честер Битти), но как основной орнаментальный мотив украшения. Своеобразной вехой в этом процессе считается Коран Аргун-шаха 1368—1388 гг. (см. [Ettinghausen, 1977, ил. на с. 174]).

изобразительных и архитектурных композиций. Приданные когда-то растительным формам дополнительные функции при воспроизведении космологической картины мира с течением времени не потеряли свою первичную смысловую нагрузку. Растительный орнамент фактически отделился от Буквы и Слова — отпала необходимость в их соединении, поскольку изобразительное воспроизведение имманентной картины мира было завершено,— но он продолжал существовать при украшении интерьера и экстерьера мечетей, в памятниках художественного ремесла, в качестве фона на миниатюрах. Растительный орнамент, а часто и просто изображения деревьев и цветов занимали выделенное и семантически маркированное место в космологической картине мира, ориентированной по оси *низ — верх.*

С этим обстоятельством нельзя не считаться при обсуждении вопроса о широком проникновении растительных мотивов (ростки травы, цветы) в изобразительные композиции иранской миниатюрной живописи последней трети XIV в.[11]. Растительные мотивы занимают в изобразительном пространстве промежуточную позицию; действие происходит в пространстве, покрытом различными видами растений, но вместе с тем само пространство настолько завышено, что создается дополнительное впечатление фона, на котором и происходит собственно иллюстрируемый сюжет. Важным следствием в пространственных построениях таких изображений явилось то, что растительный орнамент и просто растительность из символически выделенного иерархического плана визуальной картины мира предстали в новом качестве: они обрели статус изобразительной среды, жизненного пространства изображений. Особенностью осмысления изобразительного пространства миниатюр музаффаридского круга рукописей надо признать отсутствие каких-либо признаков сюжетно-функционального назначения изображений растительности. Наряду с передачей иллюстрируемого сюжета объектом изображения, дополнительным участником действия становится и само изобразительное пространство. Пространство, получая собственную са-

[11] Речь идет о группе иллюстрированных рукописей из Шираза, так называемых «музаффаридских рукописях» (см. [Stchoukine, 1954, с. 30—31; Robinson, 1958, с. 9—10]). К числу этих рукописей, без сомнения, должна быть отнесена и ташкентская рукопись «Хамсе» Амир Хосрова Дехлеви (Институт востоковедения АН УзССР, инв. № 3317). Изобразительная манера миниатюр этого списка не дает никаких оснований отделять его от музаффаридской группы иллюстрированных рукописей, а сравнение миниатюр ташкентской рукописи «Хамсе» с миниатюрами стамбульского списка «Шах-наме» 1371 г. скорее свидетельствует об одной мастерской, если не об одном художнике, исполнившем миниатюры в этих двух рукописях. Ср. в этой связи: [Пугаченкова, 1953; Пугаченкова, 1960].

мостоятельность, перестает носить служебную функцию пояснения к тексту. Герои независимо от места, где происходит действие, находятся в пространстве, покрытом растительностью, которое одновременно служит им и фоном.

Ярким примером такой метаморфозы в осмыслении пространства может служить миниатюра из ташкентской рукописи «Хамсе» Амир Хосрова Дехлеви с изображением беседы Маджнуна с нашедшим его отцом (см. [Полякова, Исмаилова, 1980, ил. 1]). Согласно повествованию поэмы, Кайс, прозванный людьми Маджнуном (Безумцем), в горе и смятении уходит в горную пустыню (*дашт-у кухсар*), где и находит его отец (см. [Дихлави, 1964, с. 92—93]). Пространственные же построения миниатюры к этому месту поэмы откровенно противоречат тексту и представляются художником в виде плоскости изображения, заполненного ростками травы с редко встречающимися красными цветами и довольно крупным изображением дерева с густой кроной на первом плане. Очевидное расхождение иллюстрации с текстом в этой миниатюре и стереотипное пространственное решение в других изображениях рукописи не оставляют сомнения в преднамеренности происходящего, что, естественно, требует своего объяснения.

Обратимся с этой целью к одной из миниатюр стамбульской рукописи «Шах-наме» 1371 г., где изображена битва Бахрама Гура с драконом (ил. 10). Действие происходит на фоне горы, пространство которой убрано ростками растительности. Изображение дракона в стиле chinoiserie удачно перекликается с тщательно выполненным рисунком листьев и пучков травы. Завышенный горизонт убранного растительностью пространства, покатость горного пейзажа, выверенный до мелочей рисунок художника придают изображению романтический характер, весьма далекий от эпического действия. Разрыв между эпическим действием иллюстрируемого текста и характером изображения ощущается прежде всего в различной оценке поэтом и художником принципов построения и назначения окружающего героя пространства.

В этом легко убедиться, обратившись для сравнения к другой, более ранней миниатюре на тот же сюжет из ленинградской рукописи «Шах-наме» 1333 г. (ил. 11). Здесь сражение Бахрама Гура с драконом происходит в среде двух качественно различающихся пространственных зон, которые условно обозначают долину (местообитание людей) и горы (местообитание противников иранцев) (о существующей инверсии пространственных зон в этой миниатюре см. [Шукуров, 1983б, с. 66]). Дискретность изобразительного пространства миниатюры полностью соответствует структуре пространственных по-

строений самого эпического текста «Шах-наме», характеризуя собой ритуально-мифологические основы изобразительного искусства иранцев (см. гл. II). Если изобразительное пространство миниатюр инджуидского круга структурно расчленено в соответствии с принципами эпического повествования и более общими основами доисламских ритуально-мифологических представлений, то при организации пространства в музаффаридской миниатюре художник отталкивается от принципов заведомо иного порядка. Очевидно, что если в первой миниатюре действие происходит в среде однородного пространственного окружения, то во второй миниатюре изобразительное пространство неоднородно. Можно поэтому полагать, что решающей чертой при сравнении двух приведенных миниатюр является различное понимание структуры изобразительного пространства. Если в изобразительном искусстве первой половины XIV в. структура изобразительного пространства воспринималась как нечто дискретное и иерархически упорядоченное (своя земля — чужая земля), то в музаффаридских миниатюрах пространство предстает уже отчетливо гомогенным, целым, не предполагающим его дополнительного расчленения на смысловые зоны.

Дискретность и гомогенность пространственных структур в изображениях были основными различительными признаками при организации живописных композиций в иллюстрированных рукописях Шираза при Инджуидах и Музаффаридах.

Остановимся на отмеченной нами черте в различии двух групп миниатюр несколько подробнее. Рассмотрение этого вопроса должно во многом прояснить сложение качественно нового этапа в восприятии художественного пространства и в представлениях о структуре пространства при осмыслении «картины мира» средневековым человеком в конце XIV в. Обратимся вновь к сравнению двух миниатюр из инджуидской и музаффаридской рукописей «Шах-наме» Фирдоуси, хранящихся в Ленинграде и Стамбуле.

Иллюстрации к одному из центральных в «Шах-наме» сюжетов о прохождении Сиявуша на коне через костер строятся художниками по однотипной композиционной схеме. Количество персонажей, направление развития действия и расположение действующих лиц в пространстве одинаково в обеих миниатюрах. Единственное различие состоит в том, что в инджуидской миниатюре три персонажа изображены на конях, а в музаффаридской миниатюре они представлены пешими. Стремление художника инджуидской рукописи разбить изобразительное пространство на две зоны подчеркнуто выделением фигур конного Сиявуша, объятого языками пламени. Сочетание трехцветья —

красный, черный, белый — придает левой части изображения заметную композиционную обособленность от группы остальных персонажей (ил. 19). Надо заметить, что своей цели художник весьма успешно достиг в пределах небольшого отведенного ему пространства. При всей стесненности персонажей и перенасыщенности композиции изображение довольно удачно соответствует немногословной и четкой передаче сюжета в повествовании «Шах-наме». Важно отметить также, что неоднородность пространственных зон в изображении дополняется традиционным присутствием фона — желтого со спиралевидным орнаментом. Семантическая автономность фона и статичность всей композиции изображения помогают ощутить дискретность пространственных планов миниатюры довольно отчетливо.

В отличие от инджуидской музаффаридская миниатюра гораздо динамичнее при передаче действия. Способствует этому расширение изобразительного пространства, которое лишается дифференцированных зон расположения персонажей и автономного фона. Сюжет разворачивается в однородном пространстве, покрытом крупными ростками травы и цветов. Занимающее правый нижний угол миниатюры возвышение (гора?) не может быть семантически отделено от остального пространства. Не делает этого прежде всего сам художник — последний в группе участников действия персонаж, поднесший «палец удивления» ко рту, одной ногой он стоит на возвышении, а другой ногой в преобладающем пространстве изображения. В свою очередь, Судабе, расположившись в одной пространственной зоне, рукой опирается о плечо Кай Кавуса. Очевидно, что художник далек от задачи расслоения пространства на ряд зон и их соответствия отдельным персонажам, что прежде непременно входило в задачи иллюстрирования. Значительное расширение пространства и отсутствие иерархических смысловых зон в сравнении с предыдущим этапом искусства позволяет придать большую динамику движениям персонажей, художник преодолевает застылость поз героев ранних миниатюр — позы персонажей музаффаридских миниатюр выглядят более естественными, свободными. Но вместе с тем изображение лишается и былой цветовой насыщенности композиции. В основе цветового решения изображения лежит уже не принцип контрастности цветообозначений, но предельно сбалансированное сочетание цветов с выбором одного доминирующего цветового тона (ил. 20). Эта черта важна, свойственна всей группе миниатюр музаффаридских рукописей, и с этого времени она станет одним из характерных признаков для лучших образцов всей персидской миниатюры.

Можно сделать предварительный вывод о том, что именно

качественное изменение структуры изобразительного пространства повлияло в целом на облик персидской миниатюры. Расширение пространства и его гомогенность как важнейшая структурная черта делают композицию изображений более гибкой, динамичной, а само пространство предстает более разреженным. Одновременно с этими изменениями резко переменились и взаимоотношения между текстом и иллюстрацией на странице рукописи[12]. Пространство миниатюры, перестав подчиняться иллюстрируемому сюжету и обретя свободу, начинает все больше увеличиваться (как в высоту, так и в ширину). Именно изобразительное пространство стимулирует все более усиливающуюся в последней трети XIV в. роль иллюстрации на странице рукописи. Визуальное мышление начинает преобладать над графическим, изображение постепенно одерживает верх над словом.

Естественно возникает вопрос: каковы же причины введения в персидскую миниатюру нового пространства? Каково его значение и значимо ли оно? Для ответа на эти вопросы следует обратить внимание на то, что гомогенное по своей структуре пространство музаффаридских миниатюр одновременно является и фоном для них. Если ранее дискретное пространство миниатюр разумно расчленялось на несколько смысловых зон — фон, своя земля, чужая земля, интерьер, экстерьер,— то теперь традиционная многослойность пространства, в основе которого лежали представления о дискретности пространственной структуры мироздания, разрушается и заменяется целостным восприятием «картины мира» в ее метафизической незыблемости. Художники конкретизируют абстрактное, символическое ощущение золотого или растительного фона ранних миниатюр. На смену такому пространству приходит пространство иное: всеобъемлющее и незыблемое, оно сродни фону ранних миниатюр по своим формальным качествам — пространство убрано цветами и растительностью, в традиционной семантической выделенности и символической ценности которых у нас нет оснований сомневаться. Фон ранних миниатюр из символического иносказания становится метафизической реальностью происходящего действия, той реальностью, о которой, как мы помним,

[12] В контексте всего изложенного нельзя не отметить один существенный методический просчет при издании восточных рукописей, как за рубежом, так и в отечественной практике. Миниатюры, как правило, издаются без сопровождающего их текста, что влечет за собой неоправданное искажение представления о рукописной книге. Можно понять позицию некоторых исследователей, занимающихся только проблемой изобразительной формы и не читающих текст рукописей. Но страница рукописи, включая сюда и миниатюру,— явление целостное, и их насильственное разделение не может способствовать успешному изучению восточного искусства.

говорил Хафиз в своих газелях. Метафизическое пространство миниатюр последних десятилетий XIV в., как и превращение райских кущ в реальное земное пространство у Хафиза, становится подлинной средой обитания персонажей, их идеальным местопребыванием. Трудно иначе объяснить преднамеренный переход художников к единому гомогенному пространству, покрытому растительностью, при иллюстрации событий в пустыне в одном случае, подвига героя в горах в другом и сцене испытания огнем Сиявуша в третьем. Для этих различных по характеру сюжетов, количество которых можно было бы легко умножить, изобразительное пространство характеризуется одинаково вне зависимости от происходящих событий.

Изменение представлений иранцев о художественном пространстве миниатюр было знаменательным по нескольким причинам. Обретенная самостоятельность покрытого растительностью пространства явилась первым шагом на пути осмысления пейзажа как самоценного элемента в композиции персидской миниатюры. С этого момента действие все чаще начинает обыгрываться миниатюристами в среде пейзажных мотивов. Собственно пейзаж становится основным местом действия, а все иные компоненты композиции миниатюр — дома, дворцы, герои — центральными и второстепенными элементами сюжетов, разворачивающихся среди цветущей растительности.

Еще И. Щукин отметил, что новое изобразительное пространство аналогично театральному пространству (aspect théâtral), на подмостках которого и разворачиваются «людские драмы» (transforme en arène du drame humain) [Stchoukine, 1954, с. 95]. Сходство между метафизическим пространством миниатюр и театром действительно большое. В обоих случаях сюжеты разворачиваются в пространстве, отвлеченность и реальность которого парадоксально переплетены и немыслимы в отрыве друг от друга. Вместе с особым ощущением пространства изменяется, а позднее все более утверждается и отношение к изображаемому персонажу как к «театральной кукле», подобной героям на подмостках «магического театра» Пабло у Германа Гессе. Иранская средневековая культура чувствительно воспринимала именно такой взгляд на основы мироздания. Достаточно вспомнить для этого широко распространенный сюжет Фаридаддина Аттара из «Уштур-наме» о кукольнике, прячущем куклы в «ящик единения», или известное рубаи Омара Хайяма на эту же тему. Не кажется неожиданным поэтому то, что позднее, когда окончательно утвердилось новое отношение к изобразительным формам, именно это четверостишие обыгрывается и художником. В центре исписанного красивым насталиком листа из Гулистанского музея в Тегера-

не (1517 г.) выделено знаменитое рубаи, а по краям располагаются фигуры молодых людей[13]. Изображения иллюстрируют в данном случае не поэтическое произведение, они дополняют и утверждают его смысл, развиваемую в четверостишии идею и вместе с текстом рубаи поясняют одну из основополагающих концепций мусульманского средневековья об эсхатологическом будущем Человека. Иными словами, изображения приобретают отчетливо выраженный «идеографический» характер. Отметим пока кратко, что в XVI в. в миниатюрной живописи персидских художественных центров и в Бухаре практика воспроизведения «идеографических» сцен получает широкое распространение (см. Экскурс III).

И все-таки выделение пейзажа как самостоятельной и самодостаточной единицы изобразительной композиции стало и уже до конца живописной традиции оставалось решающим смысловым и конструктивным элементом в персидской миниатюре. Еще одно сравнение, но теперь с западноевропейской живописной традицией, думается, окажется уместным для оценки проблемы зарождения и выделения «нового пространства» как самого серьезного явления в искусстве Ирана конца XIV в.

О. Бенеш, обращаясь к проблеме возникновения нового отношения к природе в творчестве художников «Дунайской школы» начала XVI в., выделяет фигуру Альбрехта Альтдорфера. Заслуга Альтдорфера, считает исследователь, состоит в том, что ему первому среди живописцев удалось почувствовать и передать соответствие микрокосма макрокосму. В сюжетных построениях художника именно пейзажу отводится основное место. Пейзаж, а не собственно действие становится в центре внимания Альтдорфера. Но при всей конкретности передачи

[13] Текст гласит:

ما لعبت‌کانیم و فلک لعبت باز
از روی حقیقت نه از روی مجاز
بازیچه همی کنیم بر نطع وجود
افتیم بصندوق عدم یکیک باز

Мы куклы, а небосвод — кукольник,
Истинно это, не иносказание.
Поиграем мы на ковре бытия
И вновь попадем в ящик небытия
один за другим.
(см. [Kubičkova, 1960, ил. 2])

австрийской природы пейзаж тем не менее метафизичен, он аналог макрокосма, а человек является одним из элементов незыблемой картины Мира. Пространство макрокосма становится объектом внимания художника, в таком пейзаже трудно найти былые религиозно-символические аллюзии, все подчинено только передаче незыблемой в своей основе Природы [Бенеш, 1973, с. 90—101].

Аналогичное Альтдорферу место занимает в истории искусства миниатюрной живописи художник Джунайд ас-Султани, творчество которого приходится на самый конец XIV в. Европейский и восточный художники впервые осмыслили роль пейзажа в его метафизической природе живописного подобия макрокосма. Однако, прежде чем перейти к творчеству Джунайда ас-Султани, приведем несколько замечаний о багдадской школе миниатюристов, которую он представлял.

Одновременно с миниатюрой музаффаридского Шираза в Багдаде появляется ряд иллюстрированных рукописей, объединенных схожей с ширазской манерой трактовки пространства, так называемая джалаиридская группа иллюстрированных рукописей (об этой группе иллюстрированных рукописей см. [Stchoukine, 1954, с. 32; Robinson, 1958; с. 11; Titley, 1977, с. 55—57]). Завышенное пространство многих миниатюр этой группы покрыто как свойственными для музаффаридских миниатюр ростками растительности, так и самостоятельными изображениями деревьев и крупных кустов, усеянных цветами. Таковы, например, миниатюры к «Хамсе» Низами из Британской библиотеки Лондона (1386 г.). Растительность характеризует изобразительное пространство и не несет никакой дополнительной нагрузки, как, впрочем, и золотой фон, появление которого воспринимается скорее как анахронизм, безучастная дань традиции. Следует, однако, признать отношение к пространству художника лондонской «Хамсе» переходным от старой ширазской традиции к «новому искусству» с иным ощущением структуры пространства. Вместе со смелым вводом в пространство изображения крупных деревьев и густых ростков травы художник тем не менее располагает их по периферии пространства изображения, окаймляя его (см. [Titley, 1977, ил. 18, 19, с. 54—55]). Характерны для «нового искусства» и миниатюры багдадских рукописей «Аджаиб ал-Махлукат» из Парижской национальной библиотеки 1388 г. и «Китаб ал-Булхан» из Бодлеянской библиотеки 1399 г. (см. [Gray, 1961, ил. на с. 45, 50]). Изобразительное пространство миниатюр, так же как и на музаффаридских изображениях, представлено структурно-однородным и покрытым растительными мотивами (см. фронтиспис).

Характеризуя освоение художниками новых принципов по-

строения пространства, нельзя не отметить и живописную традицию, существующую в это же время в Тебризе. Таковы, например, миниатюры к рукописям «Калила и Димна» (1360—1374 гг.) из Библиотеки Стамбульского университета и альбом с миниатюрами к «Шах-наме» из музея Топкапы (около 1370 г.). Художники этих миниатюр, как и миниатюристы Шираза и Багдада, преодолевают зависимость иллюстрации от текста посредством расширения изобразительного пространства. Но, скажем, в миниатюрах к рукописи «Калила и Димна» это делается несколько искусственно (см. [Gray, 1961, с. 38, 39]). Художник еще обостренно чувствует структурную неоднородность пространства, а его расширение скорее является следствием укрупнения изображения, то есть увеличивается не само пространство, но количество атрибутов, масштабы фигур, что и влечет за собой увеличение миниатюр в размере на плоскости рукописной страницы. Решительный шаг в направлении разработки пейзажа был сделан миниатюристами альбома «Шах-наме» из библиотеки музея Топкапы (см. [Gray, 1961, с. 41—43]). Пейзаж тебризских художников отличается от пейзажа миниатюр ширазских и багдадских художников традиционной для северной школы Ирана дальневосточной «реальностью» окружающего героев пространства («Симург несет Заля», «Заль подстреливает утку в присутствии Рудабе»). Художник в данном случае не решает концептуальную задачу, а стремится как можно достовернее, богаче и фантастичнее передать богатство природы (ил. 9).

1396 годом датируется рукопись Хаджу Кирмани из Британской библиотеки Лондона, иллюстрированная Джунайдом ас-Султани. Разработанное музаффаридскими миниатюристами новое, метафизическое пространство утверждается в творчестве художника в качестве credo, а девизом его могли бы стать слова: credo ut intelligam. Мир изображений художника — это прекрасный сад, заполненный причудливыми ростками, цветами, расцветающими кустами, стройными, с густой зеленой кроной деревьями. Традиционный фон прежних миниатюр отступает в верхнюю часть изображений и заполняется изображениями летящих птиц. Фон окончательно теряет свое семантическое и конструктивное значение и становится неотъемлемой принадлежностью развернутого изображения. Фон превращается в небо. В одной из миниатюр (Хумай находит опьяненную Хумаюн) на фоне неба появляется желтый полумесяц, отмечая тем самым время действия сцены. Художник полностью воспринимает новую структуру пространства и заполняет семантически однородным пространством всю рукописную страницу (ср. [Ашрафи, 1987, с. 48—50]).

Важнейшая для мусульманского средневекового искусства, и в особенности его локального иранского варианта, проблема взаимоотношения Слова и Изображения, графического и визуального окончательно разрешается в пользу изображения и победой визуального мышления. Изображение уже даже не доминирует над словом, оно решительно оттесняет его и превращает в малозаметный, декоративный элемент всей художественной композиции. В отношениях между Словом и Изображением произошел важный сдвиг: призванное традицией комментировать текст, изображение оказывается смысловой доминантой рукописной страницы, и теперь уже текст сопровождает нанесенное художником изображение (ил. 12, 18).

Впервые в истории мусульманского искусства художник сознательно освоил все пространство страницы рукописи. Он не просто укрупнил изображение, но придал ему логичную соизмеримость с пространством рукописной страницы.

Примеры освоения всей страницы рукописи встречались и в более раннее время, в частности, во фронтисписах. Но семантические и символические функции фронтисписа были неотрывны от символической структуры самой рукописной книги, фронтиспис знаменовал собой вход в мир Книги, дублируя вводное Слово его изобразительным аналогом. В то же время фронтиспис по своим композиционным и цветовым качествам воспроизводил иерархическую модель Мира, отмечая собой незыблемый космический порядок, к одному из проявлений которого прикасался человек, раскрывая книгу (более подробно см. [Шукуров, 1983б, с. 94—99; 121—122]). Что же касается увеличения размеров сюжетных миниатюр внутри рукописной книги, то такие примеры всегда оставались частными попытками укрупнения изображений, их конструктивная роль оставалась неизменной; они служили иллюстрацией к тексту и в этом смысле были полностью подчинены литературному повествованию.

В таких изображениях, как фронтиспис или укрупненная миниатюра, расширение рамок изображения никогда не приводило к изменению семантики пространства. Изобразительное пространство оставалось дискретным по своей структуре и направленным по воображаемой космологической оси: низ — верх, вглубь от зрителя по горизонтали.

Совсем иным является нам искусство Джунайда ас-Султани. Пределы изображения, максимально расширенного и вытянутого, едва сдерживают упругое пространство миниатюры. Художник, словно вспоминая закругленные композиции багдадских иллюстраторов к «Макамам» Харири в XIII в., придает изобразительной композиции овальную форму, решительно скруг-

ляет ее. Упругость изобразительной композиции, ее постоянная заряженность на потенциальное расширение своего пространства несколько сдерживается художником в нижней части изображения, где он продолжает использовать отмеченный на примере иллюстраций лондонской рукописи «Хамсе» Низами прием окаймления переднего плана изображения пейзажным мотивом (ручей в миниатюре с тронной сценой Хумая и Хумаюн, неровности убранной почвы в сцене, когда Хумай обнаруживает опьяненную Хумаюн, и в сцене перед замком Хумайюн) (ил. 12, 18). Использование этого приема сближает изображение с театральным пространством или видом из окна, ограничивающего обзор своим контуром. В ранней миниатюре изображение, как правило, было целиком заключено в рамки и любое усечение рамкой представлялось закономерным, воспринимаясь зрителем безболезненно. Джунайд ас-Султани, напротив, представляет зрителю ограниченную рамками миниатюры малую часть вселенского Сада, цветущего сада Природы.

Вместе с изменением структуры пространства в изображениях меняется и отношение к временной структуре миниатюры. Ранее в искусстве сельджукидского Ирана и инджуидском искусстве Шираза трактовка времени полностью соответствовала изобразительному пространству: время действия было связано со структурной неоднородностью пространства и изменением самого действия. Присутствие автономного и символического фона отсылало зрителя к времени абсолютному и независимому от самого действия, представляющего иллюстрируемый сюжет. В свою очередь, изменение действия могло характеризоваться посредством использования различных цветовых обозначений, что соответственно влекло за собой и ощущение временно́го сдвига. Другими словами, пространственно-временная дискретность отчетливо присутствовала в искусстве сельджукидского и инджуидского периодов. Ощущение временно́го потока иерархически расчленялось художниками: существовало время действия и время, на фоне которого действие происходит. Время будущего и время настоящего разделялись и были несовместимы друг с другом. Структурная расчлененность на две временные оси в ранних изображениях соответствовала системе временны́х отношений в эпосе, где время действия происходит на фоне абсолютного и нерасчлененного эпического временно́го потока.

Совсем иной оказывается трактовка времени в миниатюрах Шираза и Багдада в конце XIV в. Поскольку художники отказались от изображения символического фона (или он перестал нести свои символические функции), естественно, исчез и единый временно́й фон, а гомогенность введенного пространст-

ва детерминировала и принципиальную однородность временно́го потока. Время приобрело черты всеохватывающей незыблемости при передаче любого действия. Не существовало ни будущего, ни прошлого, все стало измеряться только настоящим временем. Но это было время, вместившее в себя и прошлое и будущее как вневременное идеальное состояние. Иногда сюжетное время или время действия реально проявляет себя, как, например, в миниатюре с изображением полумесяца. Конкретно указанное время действия (ночь) тем не менее вмещается и поглощается другим временны́м потоком, характер которого отражен в пространстве. Время растекается в этом пространстве, переходит в него. Сравнивая между собой две различные трактовки времени в искусстве миниатюры, отметим также, что в миниатюре конца XIV в. с вводом нового пространства произошла своеобразная инверсия абсолютного времени и времени действия. Всеобъемлющее идеальное время фона превращается в реальное время действия, время эсхатологического будущего становится временем реальным, присутствующим в миниатюре независимо от места и времени происходящего действия.

Было бы логично предположить, что после работы Джунайда ас-Султани в области разработки пейзажа как основного мотива для понимания пространства происходящего действия в изобразительном искусстве Ирана могли появиться и отдельные страницы, заполненные изображениями пейзажа. Логика развития самого искусства и соответствующая телеологическая закономерность всей культуры требовала этого и подводила к этому шагу: мотив «ностальгии по раю» должен был реализовать себя в изобразительном искусстве в чистом виде. Существуют довольно серьезные основания считать, что в это время художниками был сделан переход к чистому пейзажу.

К 1398 г. относится рукопись «Антологии» с серией пейзажных миниатюр (11 изображений), исполненных, по-видимому, на юге Фарса (Шираз и Багбахан) и хранящихся в Музее турецкого и мусульманского искусства в Стамбуле. Правда, И. Щукин склонялся к мнению, что эти миниатюры являются произведениями турецких художников XVI в. [Stchoukine, 1965]. Похоже, однако, что исследователь остался в своем мнении одиноким, и серия миниатюр вошла в историю персидской миниатюры как образец пейзажного искусства конца XIV в. (см., например, [Gray, 1961, с. 69; Titley, 1977, с. 58; Райс, 1973, с. 178—179]). Не только историографический интерес представляет и статья первого издателя этих миниатюр — М. Ага-Оглу. Исследователь посчитал, что пейзажные мотивы на миниатюрах воспроизводят древнеперсидское понятие «Хварно» — божественную суть Природы [Aga-Oglu, 1936]. Иначе говоря,

М. Ага-Оглу обращается к зороастрийскому мотиву «ностальгии по раю». Было бы, однако, более логичным связать изображения идеальной Природы со сходными представлениями мусульман, а более точно — с иранским вариантом мусульманского искусства. К мысли об этом подводит весь ход движения искусства ислама. Даже если изображения пейзажа из стамбульской «Антологии» 1398 г. выполнены гораздо позже переписки самой рукописи, как это считает И. Щукин, появление миниатюр было закономерным явлением в изобразительном искусстве, а типологически и стадиально соответствовало происходившему в изобразительном искусстве процессу утверждения нового гомогенного по своей структуре пространства.

Важным остается одно — художники окончательно переходят от изображения частного, иерархически структурированного живописного пространства к пространству всеобъемлющему, однородному и метафизическому в своей основе. Былой дуализм (семантическая бинарность) пространственных, временны́х, этических и в целом космологических противопоставлений сменяется целокупностью метафизического взгляда на Мир в его изобразительном воплощении (ил. 25).

Наступило время обратиться ко всему сказанному ранее, с тем чтобы подытожить наши наблюдения над логикой изменения принципов изобразительного воспроизведения пространства и времени. Отметим прежде всего, что переход к новому метафизическому пространству был подготовлен теми переменами, которые произошли в изобразительном искусстве Ирана начиная с XII в. Отделение изображения Человека от Буквы знаменовало собой переход к новому назначению изображения Человека. Движение «по пути нисхождения» было заменено явными признаками существования представлений о «пути восхождения». В искусстве XIV в. появляются отдельные изображения с вознесением пророка Мухаммада. Эсхатологические мотивы становятся объектом внимания художников. Дополняет это и отсутствие выраженного канонического типа лица при изображении Человека.

Особенностям построения облика персонажей соответствовало иерархически расчлененное, космологически дискретное пространство. Художники отказывали своим героям в обретении ими своего личного «я», герой всегда оставался таким, каким он не мог предстать в своем истинном, идеальном облике. В то же время в конце XIV в. отчетливо проявилось и новое отношение к окружающему пространству. Мы постарались показать это на примере некоторых образцов творчества Хафиза. Окружающее поэта пространство получает новую значимость, оно не противопоставляется небесным эквивалентам, но

сопоставляется с ними и осмысляется в метафизической неразрывности и самоценности всего бытия.

Распространенность эсхатологического мотива «ностальгии по раю» возникает как результат обращения к метафизическому мышлению, когда Человек соотносит состояние своего внутреннего мира (своего «я») не только с миром минералов, растений и животных, но и с миром ангелов (см. об этом [Schuon, 1953, с. 70—71]).

Таким образом Человек оказывается в Мире целокупного и нерасчлененного бытия, в метафизическом мире, который именовался *вахдат ал-вуджуд* (подробнее см. [Izutsu, 1971]). Следует теперь предостеречь читателя от весьма распространенной и легко воспринимаемой ошибки отождествления такого метода мышления с понятием «пантеизм». Метафизическое мышление настолько же далеко от «пантеистического», насколько *сурат* многоликих героев в изобразительном искусстве ислама далек от их истинного, идеального облика. Конечно, тождество между обликом земным и идеальным сохраняется, но это тождество сущностное и ни в коем случае не субстанциональное[14]. «Пантеизм» же изначально предполагает грубое смешение двух начал — сущностного и субстанционального[15]. Важно отметить, что указанное разделение некоторыми философами рассматривается не как категориальное, но достаточно условное, поскольку, как поясняет Ибн ʿАраби в своей полемике с ашаритами, рациональная зависимость между субстанциями и акциденциями мнима, ибо существует одна чистая субстанция — Абсолют (см. об этом [Izutsu, 1977, с. 142—146; Schuon, 1976, с. 118—148]). Сущность любого предмета исчерпаема и относительна, неисчерпаемой и безотносительной остается только Субстанция. *Ла мавджуд илла-ллах*, отмечал Ибн ʿАраби.

[14] Многозначность, «понятийно-иерархическая структура» терминов «сущность» (essentia) и «субстанция» (substantia) в неоплатоническом понимании (Плотин) прокомментирована А. Ф. Лосевым [Лосев, 1980, с. 411—416]).

[15] Ср. особенно: «Пантеизм является великим средством для тех, кто желает с наименьшими хлопотами отделаться от эзотеризма и кто, к примеру, представляет, что он может понять данный метафизический или инициационный текст только потому, что он знает грамматику языка, на котором этот текст написан. Что может сказать человек о тех трактатах, стараясь представить традиционные доктрины предметом профанического изучения, кроме того, что не существует знания, которое не было бы возможным для любого и всякого, и что если они поддаются изучению, то можно понять и наиболее чтимую мудрость в большей мере, чем это же понимают сами мудрецы? Происходит это потому, что „специалисты“ и „критики“ полагают, что нет ничего вне их власти; такая позиция напоминает детей, которые, обнаружив книги, предназначенные для взрослых, оценивают их согласно своему неведению, своим капризам и лени» [Schuon, 1953, с. 55].

В этой же связи ср. с предостережениями таких видных исследователей, как Т. Буркхардт и С. Х. Наср [Burckhardt, 1959; Nasr, 1964, с. 104—105].

Целокупность и нерасчлененность бытия отражена в пространстве рая, где Человеку дается возможность полного единения с Субстанцией. С этой точки зрения рай представляется скорее отражением Субстанции, нежели вуалью, скрывающей Ее (ср. [Schuon, 1976, с. 181]). Обращение художников к гомогенному пространству изображений, «извечно новому бытию» было результатом все той же телеологической логики культуры, ее движения по вертикальной оси от Субстанции вниз, а затем к Субстанции вверх. Или, другими словами, телеологическая логика культуры реализовала себя в пространственной динамике движения по «пути нисхождения» и «пути восхождения», и ход развития изобразительного искусства ислама чутко воспринимал эту логику (ср. в этой связи [Nasr, 1981, с. 99—100]). Обретение «нового пространства» было закономерным явлением в мусульманском искусстве, истратившем на этот путь семь столетий, и задача теперь состояла в окончательном освоении и утверждении «нового пространства». На это мусульманскому искусству Ирана понадобится еще столетие, пока в сефевидском искусстве окончательно не окрепнут принципы визуального мышления и не восторжествует Иконосфера. Сказанное, однако, не означает того, что графическое художественное мышление и Логосфера утратят свои позиции. Такого произойти не могло, поскольку графическое художественное мышление было основой культуры. Графическое мышление и Логосфера изменяют свои функции, но рассказ об этом уже выходит за рамки задач, поставленных в книге.

ЗНАК И ЗНАЧЕНИЕ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ИСЛАМА



Заканчивая книгу, остановимся на проблеме, актуальность и серьезность которой постоянно ощущается историками искусства, литературы и религии. Сформулировать эту проблему можно следующим образом: насколько корректны и верны наши вопросы, обращенные к наследию прошлого? Созвучны ли они бытовавшим в прошлом нормам представления древних о себе и окружающем их мире?

Безусловно, современный исследователь не может не задавать «свои» вопросы ушедшему от нас сознанию, но не появляется ли при этом опасность постановки ложных вопросов, на которые сама культура ответить не в состоянии? Она просто не готова к ним, такие вопросы застают ее как бы врасплох. И тогда уже исследователь, а не сама культура начинает отвечать на поставленные им же вопросы. «Диалог» между исследователем и древностью грозит порою обратиться в монолог исследователя. Приведем только один пример.

Особенности взаимоотношений Византии и древней Руси рассматривались многочисленными исследователями с позиций

влияния византийской культуры на древнерусскую. При более внимательном взгляде на эту же проблему Д. С. Лихачева оказалось, что суть этих отношений была несколько иной и связывалась вначале с «переносом», трансплантацией культурных ценностей из Византии. Эта коррекция чрезвычайно важна в плане объективной оценки как культуры Руси, так и взаимоотношений между двумя культурами. Литература и искусство Византии не могли влиять на литературу и искусство Руси, поскольку еще не была подготовлена почва для осуществления любых влияний. А между тем, как показывает Д. С. Лихачев, проблема «влияния», активно обсуждаясь в самых серьезных исследованиях, на самом деле оказалась «псевдопроблемой» или неверно заданным культуре вопросом.

«Диалог» с культурой прошлого можно уподобить беседе двух людей, говорящих на разных языках. Для того чтобы им понять друг друга, необходимо по крайней мере одно условие — знание одним из собеседников языка другого. Только тогда вопрошающий сможет понять значение получаемых им ответов. Но и в этом случае многое зависит от формулировки вопроса: насколько адекватным и корректным он окажется. Скажем, поиски материалистических взглядов у персидского поэта Омара Хайяма или буквальное понимание его неоднократных призывов к «вкушению вина» заведомо ложны и никоим образом не могут быть соотнесены с мировоззрением средневекового человека.

Образцом полного и адекватного взаимопонимания двух собеседников может служить легенда о встрече Абу Али ибн Сины и известного хорасанского суфия и поэта старца Абу Саида Абу-л-Хайра. Как известно, Ибн Сина и Абу Саид предпочитали изъясняться на разных «языках»: первый был сторонником рационального философского знания, а второй — сторонником знания умозрительного, мистического. Во время скитаний Ибн Сины и произошла их встреча. О чем говорили два мудреца, осталось неизвестным, но после трехдневного уединения обоим был задан вопрос о том, каким каждый из них нашел другого. Ибн Сина ответил: «Все, что я знаю, он видит», а Абу Саид сказал: «Все, что я вижу, он знает». Надо думать, что мудрецы во время своей беседы задавали друг другу вопросы и получали ответы, значение которых оставалось для них прозрачным и недвусмысленным. Прямо противоположный пример непонимания своего современника был приведен нами выше — эмир Тимур не понял скрытого смысла высказывания Хафиза, истолковал строки поэта буквально, что повлекло необходимость дополнительного объяснения поэтом значения своих слов.

Очевидно тем самым, что для понимания постороннего созна-

ния, будь оно личностным или коллективным, необходимо восприятие внутренних закономерностей рассматриваемого явления, его глубинного смысла. В противном случае при неприятии этого условия диалог с прошлым разрушается и оборачивается суждением о том, что лежит на поверхности явления, а не внутри его или за ним. Знать, как Ибн Сина, о культуре то, что «видела» она сама, или «видеть», как Абу Саид, в культуре то, что «знала» она о себе самой,— задача в высшей степени сложная, но посильная и необходимая.

Семантическое противопоставление явленного (*захир*) и скрытого (*батин*) было одним из основополагающих и регулирующих принципов мусульманской культуры на самых разных уровнях ее функционирования. Любое отмеченное в культуре явление (эксплицитно выраженное и даже не выраженное) находило свое истинное значение в системе имплицитных образов уже иного, более высокого порядка. Проблема знака и значения всегда оставалась доминантой бытового, политического, религиозного и художественного сознания[1]. Всякое Деяние (*'амал*) находило свое весомое оправдание только в предшествующем ему Знании (*'илм*), или, другими словами, всякий знак предусматривал непременное присутствие своего «концепта», который он с различной степенью наполненности был призван обозначить. Нередко, впрочем, оказывалось, что знак в силу каких-либо причин оставался невыраженным (*би-нишани, би-сурати*) — на месте изображения могла зиять пустота, но и в этом случае отсутствие знака было своеобразным знаком существования его референта.

Вместе с тем заметим, что изложенное нами, будучи основой миросозерцания мусульман, неожиданно забывается при обращении к мусульманскому изобразительному искусству. Наиболее ярким примером сказанному являются поиски доказательств того, что в мусульманском искусстве традиции изображений человека попросту не существовало, а сохранившиеся многие тысячи произведений искусства являются курьезным парадоксом, никак не совместимым с догматическими религиозными предписаниями. Подобная форма обращения к средневековой мусульманской культуре не оставляет ей никаких возможностей для утвердительного или отрицательного ответа на

[1] Ср., например: «Я пришел к вам со знамением от вашего Господа. Я сотворю вам из глины по образу птицы и подую в нее, и станет это птицей по изволению Аллаха. Я исцелю слепого, прокаженного и оживлю мертвых с дозволения Аллаха. Я сообщу вам, что вы едите и что сохраняете в ваших домах. Поистине, в этом — знамение для вас, если вы верующие» [Коран, 3, 43]. Слово *айат* (знамение, знак) выделяется своей предпочтительностью и широкой распространенностью в Коране и много позже.

поставленный перед ней вопрос. Как хорошо известно, подобных установлений не существовало. В Коране действительно присутствуют неоднократные предупреждения, но направлены они против возможного поклонения идолам[2]. Пафос этих установлений очевидно монотеистичен. Они поясняют основополагающий принцип культуры ислама — *ла илаха илла-ллах.* Более того, обсуждаемый выше ход телеологической логики развития мусульманского искусства откровенно противоречит постановке таких вопросов — ведь целью искусства было создание образа Человека, такого образа, который бы внешне и внутренне соответствовал имманентной картине Мира в ее развитии от минерала до Человека и далее к «совершенному Человеку».

Логичнее было бы сформулировать вопрос несколько иначе: почему в мусульманской культуре наряду с богатейшей традицией антропоморфных изображений тем не менее возникали сомнения на этот счет у носителей культуры? Если следовать логике рассуждений современных исследователей, настаивающих на существовании тотального запрета изображать человеческие фигуры в исламе, то возможен следующий вывод: изображению Человека отказывается прежде всего в знаковых функциях, оно как бы выпадает из общей знаковой ситуации мира ислама. Но такого произойти не могло, и существование изобразительного искусства — ярчайшее свидетельство обратному. Изображения людей существовали, но обладали специфическими функциями, понять их и ввести в общую систему мусульманских миропредставлений — одна из основных задач искусствознания. Поскольку проблема существования антропоморфных изображений на широком фоне теологических сведений (Коран, хадисы, замечания отдельных теологов) неоднократно обсуждалась, в частности в детальной работе О. Грабара, где исследователь обратился ко всему комплексу раннего мусульманского искусства в его связи с проблемой изобразительности, сосредоточим свое внимание на тех выводах, которые могут следовать из проделанной нами работы. При этом обращение к более позднему материалу не должно смущать, ибо речь пойдет о понимании мусульманами закономерностей знаковой характеристики «вещи» (*аш-шай'*), «вещи», которая

[2] Ср.: «О вы, которые уверовали! Вино, майсир, жертвенники, стрелы — мерзость из деяния сатаны. Сторонитесь же этого — может быть, вы окажетесь счастливыми» [Коран, 5, 92]; «Вот сказал Ибрахим отцу своему Азару: „Неужели ты идолов превращаешь в богов? Я вижу, что ты и твой народ — в явном заблуждении“» [6, 74]. Подобные указания на отсутствие запретов и несовместимость таковых с самим ходом развития мусульманского искусства см. [Grabar, 1973, с. 75—103 (там же см. литературу вопроса)]. О недопустимости буквального толкования хадисов, направленных против изображений, см. там же, а также [Burckhardt, 1976, с. 30].

обозначалась такими емкими характеристиками, как *айат, сура, сурат, нишан* (*'аламат*). Эти характеристики оставались неизменными на протяжении всей средневековой культуры, а их модификация преследовала частные цели отдельных авторитетов в области богословия, философии и изящной словесности.

Понимание мусульманского изобразительного искусства как знаковой системы с непременным присутствием «знака» и его «значения» основывается на двух противоположных методах изображения — уподоблении и расподоблении, катафатическом и апофатическом, *ташбих* и *танзих*. Однако мастера никогда не делали окончательного выбора между двумя методами, катафатический и апофатический методы «созерцания», дополняя друг друга, соседствовали и в одном изображении. Иерархическая зависимость между двумя методами всегда сохранялась и даже подчеркивалась художниками. Уподобляться могли облачение и атрибуты персонажей, животные, как реальные, так и воображаемые, но расподоблялось лицо изображаемых персонажей. Лица лишались канонических черт, представая либо многоликими, либо даже пустыми. Иногда расподобление осуществлялось по прошествии какого-то времени: лица людей уничтожались или замарывались либо под головой проводилась черта, таким образом осуществлялась дополнительная знаковая операция с целью демонстрации мнимости изображенного лица. Комментатор, не ограничивая себя восприятием тонкостей изобразительной интерпретации образа Человека, проделывал семантически сходную с творческим методом художников дополнительную знаковую процедуру. Другими словами, художник и комментатор в своем обращении с изображением исходят из идентичных посылок: оставляя в неприкосновенности все элементы изобразительной композиции, включая и одежду персонажей, они изменяют (или уничтожают) только лица персонажей. Принципы утвердительного и отрицательного отношения к изобразительному знаку парадоксально сочетаются в сознании художников и их комментаторов (теологов, владельцев изображений). Следует, однако, подчеркнуть и различие в подходе художников и направленности теологического и бытового сознания в средние века. Если творческий метод художников был порожден имманентными законами движения культуры и составлял ее суть, ядро (*батин*), то слова и действия противников изображений (или, вернее сказать, противников «лиц изображений»), исходя из тех же внутренних основ, оставались всегда внешней рефлексией, облеченной в яркую форму религиозного ригоризма (*захир*).

Аналогичным образом строится и цветовая характеристика героев живописного повествования. Один персонаж в пределах

одного живописного повествования наделяется различными цветовыми признаками, характеристика которых зависит от символической нагруженности цветообозначений. Многоликость и многозначность цветообозначений при неоднократном изображении героев является ярко выраженным знаковым обозначением пространственно-временной динамики действия и осмысления изображения в его символических связях. Художники намеренно жертвуют упорядоченностью передачи сюжетного действия с целью ввести зрителя в пределы системы иного порядка — ассоциативного восприятия уже не сюжета, но самого изобразительного знака. Восприятие изобразительного знака превосходит его сюжетные соответствия и представляется явлением иного плана, выходящим за пределы иллюстрируемого сюжета.

Знак как таковой входит в сферу непосредственного интереса мусульман, становится поводом для рассуждений о его природе и назначении. Любое явление социальной и художественной жизни может быть рассмотрено с точки зрения его знаковых качеств онтологического, космологического и этического порядков. Даже слово «мироздание» (*'алам*), согласно соображениям средневековых мыслителей, этимологически восходит к слову «знак» (*'аламат*) по той причине, что мироздание сумело отразить внешние качества этого «знака». Знаком является само мироздание, природные, социальные и политические явления, знаком для средневекового человека в первую очередь были и художественные образы. Произведение искусства сначала «свидетельствовало» о своем семиотическом статусе, а только потом сообщало созерцателю те сюжетные или символические функции, которыми его наделили художники.

Понимание изобразительного знака оказывается актом интеллектуального постижения явления не в его тождественности самому себе, но в принципиальном ассоциативном домысливании и интерпретации этого явления. Основой такого постижения знака является не диалогическая коммуникативность между тем, кто воспринимает знак, и самим знаком, но коммуникативность противоположного плана — монологическая, внутренняя коммуникация. Изображение, переставая служить только утилитарным целям иллюстрирования поэтического произведения или просто его украшения, дает созерцателю возможность для постижения других, не сюжетных соответствий формы, цвета, изобразительного пространства. Однако такое постижение происходит только внутри сознания наблюдателя, а глубина ассоциативного мышления зависит от его возможностей построить должный ассоциативный ряд образов. Происходит внутренний монолог наблюдателя, сополагающего, скажем, пространственно-временное противопоставление двух цветов, в которые ок-

рашены платья одного персонажа, с рядом более общих понятий. За пределами изображения всегда присутствует Слово (или Слова), которое неминуемо должно обратиться в Знание. Такой метод построения живописного образа не может быть подтвержден или оспорен теологическими установками, творчество художника и теолога в равной степени является рефлексией на имманентные культуре процессы или же на отдельные этапы этого процесса. Никакая теологическая установка не могла бы вмешаться в то, что происходило в мусульманском искусстве во время диахронического развертывания тех ценностей, которые лежали в основе собственно культуры и, конечно, сознания любого мусульманина. Рожденный Словом изобразительный образ Человека должен был появиться и утвердить себя, а позиция некоторых теологов могла оставаться при всем этом более или менее выраженной рефлексией на существовавшие в культуре художественные явления.

Важным для нас должна оставаться не только частная рефлексия богослова, но и те причины, что побудили его высказать нечто, и соответственно те методы, которые богослов и художник использовали для утверждения своих идей. Ведь главным для художника и богослова всегда оставалась самоценность Слова и та особая Логосфера, из которой был рожден Мир и Человек. В своих оценках взаимоотношений теологического и художественного сознания мы не должны также забывать преподанные нам уроки соответствия схоластики и готической архитектуры или исихазма и древнерусской живописи [Panofsky, 1957; Лихачев, 1973, с. 98—99]. В обоих случаях богословов и художников объединяли единое умонастроение и сходные выражения этого умонастроения. В качестве иллюстрации приведем один пример, призванный пояснить общие основы мировоззрения у поэта, теолога и художника.

Маджнун, согласно повествованию Низами, увидев начертание из двух имен «Лайли — Маджнун», ногтем счистил имя возлюбленной. Его спросили, отчего он уничтожил только одну надпись *(ракам)*. Маджнун ответил на это, что для него с Лайли достаточно и одного знака. Но тогда, спросили его, отчего же он «означен» (*бар нишане*), а она — нет. На этот вопрос Маджнун ответил следующими словами:

من به که نقاب دوست باشم
یا بر سر مغز پوست باشم

Правильнее будет, если я стану завесой для друга
Или кожицей вокруг сердцевины.

Надо думать, что у читателей, современников Низами, неожиданный жест Маджнуна, особенно после его пояснений, не вызвал большого удивления. Герой Низами, согласно современным представлениям, проделал семиотическую процедуру. Он упорядочил семантическую структуру надписи, выделив в ней два иерархических плана — план содержания и план выражения, явленное и скрытое, *захир* и *батин*. Важно и то, что автор для описания этого сюжета прибегает к соответствующей терминологии, для него имена героев превращаются в «знак» *(нишан)*, предусматривающий непременное существование своего концепта. Как мы знаем, Имя Человека неотрывно от его Сущности и его Лика. Слово «завеса» *(никаб)* появляется у Низами не случайно, поскольку *никаб* скрывает не только Имя, но и Сущность, и Лик Лайли. Для того чтобы имя Лайли обратилось в Имя, сущность Лайли обратилась в Сущность, а лицо Лайли обратилось в Лик, Маджнуну пришлось уничтожить имя возлюбленной и стать самому «завесой» Возлюбленной.

Таким образом оказывается, что жест Маджнуна, уничтожившего начертанное имя возлюбленной, имел свой скрытый смысл, который, очевидно, легко воспринимался современниками. Так обстоит дело в литературе. Между тем, как только речь заходит о действиях и призывах теологов проделать аналогичную процедуру с живописными изображениями, мы уже не находим в этих действиях и призывах никаких других смыслов, кроме буквального, окончательно забывая то, что и богословы были людьми своего времени и что их жизнедеятельность также ограничивалась двумя пределами — *захир* и *батин*.

Приведем одно из таких установлений величайшего авторитета теологической мысли ислама имама ал-Газали из раздела о «Дурных поступках в банях» в «Воскрешении наук о вере». Он пишет: «К ним относится нанесение изображений на стены бань снаружи и внутри, их должен убирать каждый, кто входит туда, если он может. Если они находятся высоко, так что рука его не может до них достать, тогда он не должен входить туда, кроме как по необходимости, и лучше пойти ему в другую баню, ведь созерцать дурное не следует; достаточно, чтобы он лишь испортил лицо [изображенного], испортив тем самым его вид; запретно лишь изображение животного, но не изображение деревьев и различных орнаментов» [Газали, 1980, с. 134].

Рекомендация ал-Газали явственно распадается на две части. Первая часть перекликается и органически связана с известным хадисом: «Ангелы не войдут в дом, в котором находится изображение или собака». Установление ал-Газали своим ригоризмом и очевидным для него самого расхождением с действительностью является рефлексией на священную традицию

(*хадис аш-шариф*) и следованием за этой традицией. Но, как хорошо известно, смысл подобных хадисов не соответствует реальным, историческим данным окружения Пророка и требует установления своих подлинных истоков (см. [Grabar, 1973, с. 86—87]). Вторая часть рекомендации ал-Газали представляет для нас больший интерес — в ней теолог обсуждает вопрос о том, каким образом можно избавиться от самого изображения. Выясняется, что для этого достаточно только испортить лицо изображенной фигуры. Но, как мы помним, именно этим способом пользовались и художники, прибегая, правда, к методу обезличивания несколько иначе: они превращали персонажей в многоликие или пустолицые фигуры. Суть, однако, оставалась та же — персонаж не мог явить себя в земном подобии, расподобление и обезличивание были не просто ригористическим жестом, но методом познания. Объектом пристального внимания теологов и художников всегда оставалось лицо Человека. Уничтожение лица человека никогда нельзя воспринимать буквально, ведь и Маджнун, уничтожив имя Лайли и оставив свое, только подчеркнул истинную Сущность Возлюбленной. Напротив, уничтожение лица Человека является действием самой высокой семиотической наполненности, отсутствие знака указывает на присутствие его других, потаенных смыслов.

Рекомендацию ал-Газали можно полностью оценить и оправдать, памятуя о его позиции по отношению к двум методам познания Аллаха — *ташбих* и *танзих*, уподоблению и расподоблению, катафатическому и апофатическому. Имам был сторонником апофатического метода познания — *танзих*. В частности, подозревается, что критика антропоморфистов, то есть сторонников положительного богопознания (*ташбих*), явилась одной из причин запрещения «Воскрешения наук о вере» у испанских Альморавидов[3]. Зная все это, можно ли удивляться тому,

[3] См. [Газали, 1980, с. 303] (примечание В. В. Наумкина). Полезно привести доводы имама в этой связи: «Разве ты не слышал когда-нибудь, чтобы обстановка дома уподоблялась его хозяину? Разве не знаешь ты, что личность Всевышнего не подобна всем другим личностям? Также и руки Его не подобны рукам, и перо Его не подобно перьям, и речь Его не подобна любой другой речи, и начертанное Им не подобно другим линиям. Все это дела небесные из мира потустороннего. Личность Всевышнего не имеет тела и не имеет места в отличие от других, десница Его не есть плоть и кровь в отличие от всех рук, и перо Его не из тростника, и скрижаль Его не из дерева, и речь Его не из звуков и слов, и написанное Им не цифры и знаки, и чернила Его не краски и не сок чернильного ореха. Если ты не видишь всего этого именно таким образом, то я могу считать тебя разве что гермафродитом, болтающимся между мужественностью обезличивания [Аллаха] и женственностью уподобления, не примыкающим ни к тому, ни к другому. Как же ты лишил личность и атрибуты Всевышнего тела и его атрибутов, выхолостил речь Его, лишив ее смысла звуков и слов, и начал сомневаться уже в Его деснице, Его пере, скрижали и начертанном? Если ты понимаешь речение Пророка, да пре-

что Газали твердо следовал своему методу познания, искал и требовал от других подобия не внешнего, но внутреннего, не акцидентного, но сущностного, не *ташбих*, но *танзих*?

Отдельный интерес может вызвать вопрос о том, почему Газали был так настойчив в своих рекомендациях не изображать человеческие фигуры именно в банях. Надо сказать, что у Газали существовали на этот счет весьма серьезные основания, оправдываемые как ортодоксальными представлениями, так и более частными — суфийскими. С ортодоксальной точки зрения баня является местом ритуального очищения — одного из основных символико-ритуальных актов мусульманина. Посещение бани реально и символически освобождает мусульманина от скверны земного бытия и наряду с посещением мечети вменяется в обязанность каждому верующему (ср., например, с традиционной застройкой мусульманских городов, где баням отводится одно из самых заметных мест). Суфийская точка зрения, которую, как известно, Газали обойти не мог, предельно интериоризирует ортодоксальный взгляд на само пространство банного помещения. Замкнутое пространство бани рассматривается как аналог земного мира, окно же бани связывает пространство мира с божественным вне-пространственным бытием (*ла макан*). С этих позиций, если даже в бане появились изображения людей, они заведомо оказывались безжизненными и ложными (на примере творчества Руми см. [Schimmel, 1980, с. 133—134]).

Суммируя сказанное, отметим, что присутствие изображений в банях не могло устроить теолога и суфия Газали по многим причинам, суть которых лежит не на поверхности, но требует специальных пояснений. Подобно пространству мечети, символическое пространство бань противоречило нанесению изображений, поскольку в обоих случаях человек духовно и физически обретал свое первозданное состояние перед лицом Аллаха.

Таким образом, все сказанное выше о природе знака в мусульманской культуре и изобразительном искусстве, думается, проясняет возникающие перед современными исследователями проблемы при интерпретации образа Человека в искусстве ислама. Изображение ни в коем случае нельзя рассматривать

будет на нем благословение и благодать Аллаха: „Аллах создал Адама по подобию своему“ — в прямом смысле, как это можно представить зрением, то будь до конца уподобляющим, как сказано: „Будь полноценным иудеем, а если нет, то не играй с Торою“. Если же ты понял из этого, что речь идет о внутреннем подобии, которое можно понять разумом, но нельзя видеть глазами, будь настоящим обезличивающим, мужественным почитателем и иди предназначенным путем, ведь ты складка в священной долине. И прислушайся тайной сердца своего к тому, что его вдохновляет. Возможно, на огне найдешь ты верный путь. Возможно, из-за тайны Престола ты будешь позван так же, как был позван Муса: „Я призываю тебя“» [Газали, 1980, с. 214—215].

только как иллюстрацию поэтических произведений. Этим мы обедним и ограничим наши представления о средневековом искусстве. Художественный образ в средневековом искусстве не только иллюстрация, но и знак, наделенный различным спектром значений. Выяснение конкретного значения этого знака зависит от нашего понимания принципов его функционирования. Истинное понимание знака и художественного образа в мусульманской культуре основывается не на катафатическом уподоблении (хотя мы не можем отрицать существование и такого метода познания в изобразительном искусстве), а на апофатическом расподоблении, обезличивании изображения Человека, то есть знак и образ всегда не таковы, какими они предстают в изображениях. Крайним выражением такого умонастроения, такого метода познания и были средневековые призывы к запрету изображений вообще, поскольку знак, образ не были в состоянии отразить истинную сущность «вещи» в ее онтологическом разумении. Отсутствие запретов на изображение живых существ в Коране, более поздние аниконические запреты в хадисах и теологических установках, а также метод построения образа Человека в мусульманском искусстве представляются неразделимыми явлениями культуры, вытекающими одно из другого.

Ярким примером описываемого нами отношения к изобразительному знаку был живописный образ пророка Мухаммада. Изобразительная упорядоченность образа Пророка основывается на двух взаимодополняющих методах его представления — утвердительном и отрицательном, что влечет за собой неизбежные ассоциации в плане перехода восприятия этого образа от формы *(сурат)* к смыслу *(ма'ни)* и от явленного *(захир)* к скрытому *(батин)*. Два взаимосвязанных и нераздельных в своей духовной сущности аспекта одного образа скрепляет его медитативная функция, исходящая из благочестивого отношения мусульман к персоне Пророка. Со временем такое отношение к избранным в исламе персонажам утвердится и при изображении других лиц пророческого цикла и даже членов семьи Пророка. Одной из существенных черт искусства ислама являлось обращение к изобразительному знаку с его богатыми потенциальными возможностями выражения потаенных смысловых качеств, что отражало доминантное для художественного восприятия ислама разделение объекта описания на форму и смысл, явленное и скрытое.

Все сказанное дает возможность судить о том, насколько близкими оказываются принципы построения художественного образа в искусстве и общие риторические законы, согласно которым построена сама культура. По-видимому, можно твердо судить о существовании изоморфных принципов организации

искусства и всей культуры. Изобразительное искусство, естественно, не в силах однозначно и во всей полноте выразить всю совокупность теологических или гносеологических представлений культуры. Однако наиболее фундаментальные концепции, составляющие основу корпуса «общих мест», с неизбежностью должны быть отражены и в эстетических представлениях средневекового искусства.

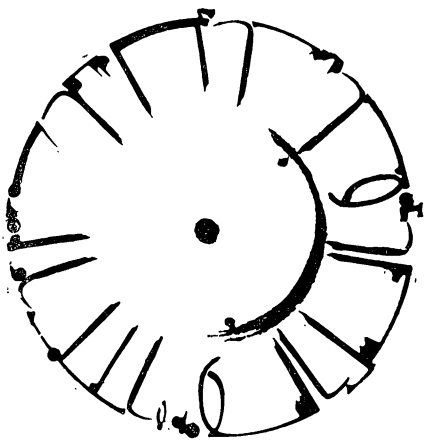
Для средневекового мусульманского сознания всегда были актуальны рассуждения о знаке, его возможностях и его внутренней структуре. Одним из важнейших «знаков слова ислама» была письменность и каллиграфия, восприятие которых не может ограничиваться только сферой их формального выражения, но непременно предусматривает активизацию и сферы внутреннего содержания, составляющего истинный смысл Слова ислама. Преклонение перед Словом, Книгой и книгами, являясь основополагающей чертой мусульманского сознания, своеобразным знаком их отношения к бытию и инобытию, привело к появлению не менее своеобразного стиля мышления, проявляющегося в искусстве книги, ремесле, декоративном искусстве, архитектуре, в быту, в «науке букв» (ʿилм ал-хуруф) хуруфитов, т. е. в том, что составляло графический стиль мышления мусульман.

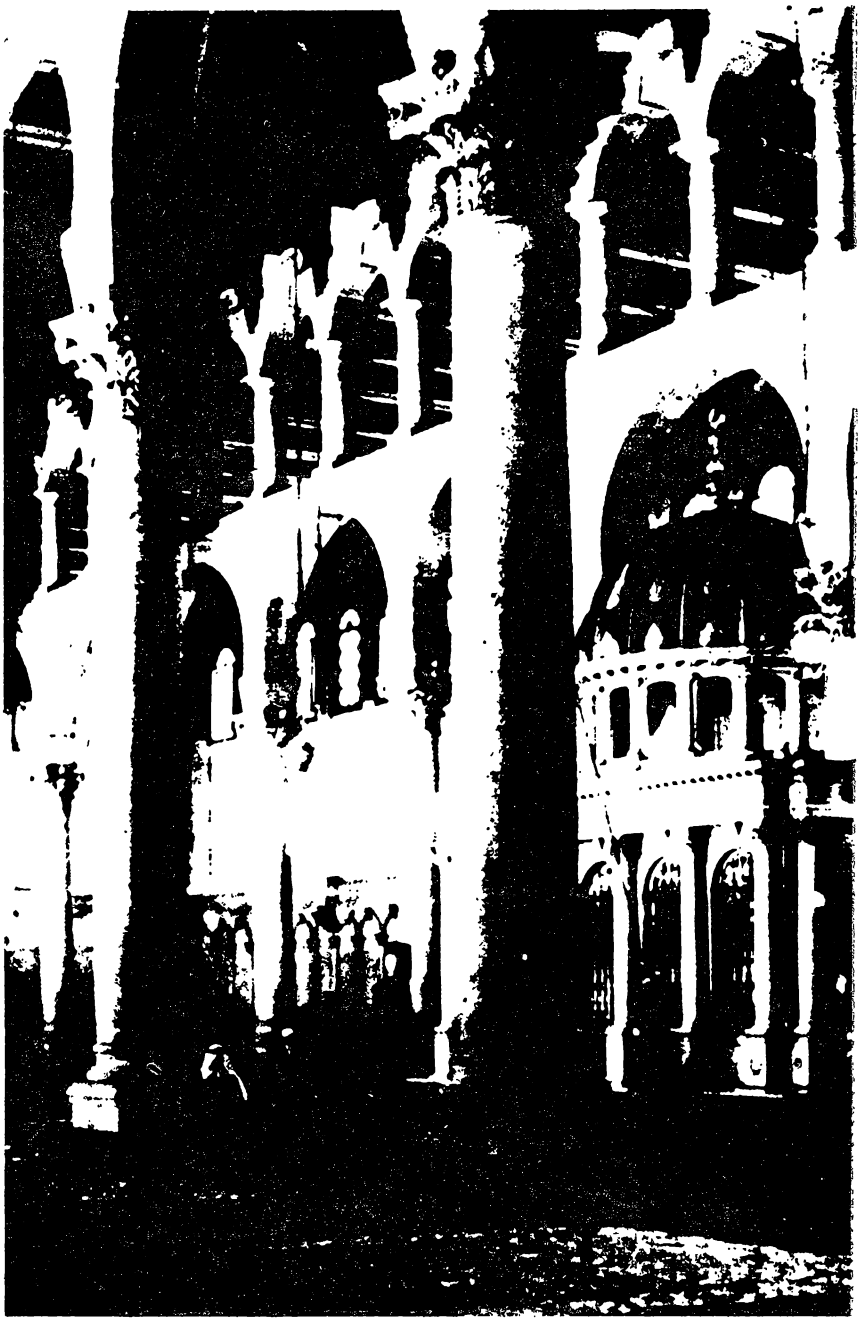
Вместе с тем отчетливо прослеживаемое в искусстве движение от графического художественного мышления к изобразительному и постепенный переход от Логосферы к Иконосфере, что отразилось в трансформации структурно расчлененного пространства изображения в пространство с гомогенной структурой, намечает и новые перспективы в трактовке изобразительного образа Человека. Человек оказывается в новом для него метафизическом пространственном окружении вечно цветущей Природы, сопоставимой с райскими кущами.

Отношения между графическим и изобразительным приобрели дополнительные нюансы. Изобразительное мышление оттесняет графическое, и Иконосфера прочно занимает место Логосферы, но не посредством механического сдвига ценностей, а в результате сложного диалектического процесса, когда графика передает свои основные функции изображению. Формально графическое художественное мышление действительно отступает, но при этом его основные свойства принимает на себя другая знаковая система. Ассоциативное мышление и автокоммуникация неизменно присутствуют в сознании мусульман, но в изобразительном искусстве этот принцип мышления меняет свою форму выражения. Изображение становится носителем не только сюжета, но и некоей идеи.

Расширение Иконосферы и отступление Логосферы рукописной страницы вместе с вводом нового метафизического простран-

ства повлекло за собой появление независимого от сюжетного действия изображения пейзажа. С изменением пространственно-временных представлений в изобразительном искусстве следовало бы ждать изменения и облика Человека. Дискретное пространство и дискретный облик Человека должны были смениться более упорядоченным представлением персонажей. Вслед за появлением пейзажа должен был прийти и «портрет» Человека, то есть реально осознаваемое, антропоморфное подобие конкретного образа, построенного согласно методу *ташбих*. В искусстве конца XV в. это и произошло, но рассказ об этом — тема уже иная и связанная с другой перспективой духовных проблем искусства ислама.






Экскурсы
в лусульманскую
иконографию

О «ПРЕОБРАЗУЮЩЕЙ» РОЛИ АРХИТЕКТУРНОГО ТИПА МЕЧЕТИ

Как хорошо известно, прототипом мусульманской мечети является дом пророка Мухаммада в Медине [Веймарн, 1974, с. 37; Grabar, 1973, с. 107—108].

Дом Пророка представляет собой квадратное в плане пространство, обнесенное стеной. Южная сторона двора занята двумя рядами пальмовых колонн, поддерживающих соломенную крышу. На западной половине северной стороны двора, прилегающей к стене, насчитывается еще один ряд из восьми колонн. С восточной стороны двора располагались помещения для жен Пророка. Ориентация пространства по оси *север — юг* вызвана направленностью молящихся в сторону Мекки, то есть на юг (рис. 7). Создание осмысленного с культовой точки зрения пространства привело в дальнейшем и к его канонизации в виде системы взаимосвязанных плановых и культовых элементов. Канонизация прототипа мечети отразилась на многих памятниках мусульманского культового зодчества, притом на значительном пространстве (ср., например, известную мечеть на севере Ирана в Дамгане [Godard, 1934; Godard, 1936; Grabar, 1975, с. 33]). Тем самым был создан иконографический тип мечети, характеризуемый стабильным набором композиционных и религиозных компонентов. Со временем сложившийся иконографический тип мечети получил и развитие— усложнялся план, вводились новые религиозные символы, кроме михраба были введены минарет, минбар, максура,— но исходный иконографический тип мечети оставался неизменным с формальной и символической точек зрения.

Несомненный интерес представляет адаптация плановой структуры дома Пророка в Медине к традиционным архитектурным формам, существовавшим до прихода ислама. Эта проблема далеко не нова и нашла отражение в ряде самых серьезных исследований, из которых назовем последние работы О. Грабара и Т. Буркхардта [Grabar, 1973; Grabar, 1968; Burckhardt, 1976, с. 18—26]. Несколько дополнительных замечаний о закономерностях вовлечения новых формальных и религиозных принципов в устоявшиеся со структурной и символической точек зрения сооружения, думается, не окажутся излишними. Речь пойдет о методе трансформации христианской базилики в мечеть. Следует учесть при этом, что нас интересует взаимодейст-

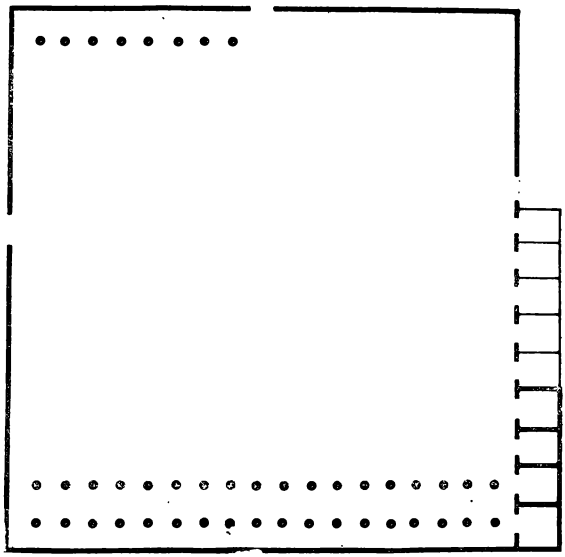


Рис. 7. План дома Пророка в Медине

вие не просто формальных структур, но прежде всего структур смысловых, символических.

Превращение христианской базилики в мечеть является достаточно ярким показателем синтаксической (композиционной) переориентировки и перегруппировки прежних конструктивных элементов сооружений. Мусульманские зодчие сохранили в неприкосновенности базиликальный тип постройки, но посредством переориентации прежних элементов в пространстве и во времени добились новых символических эффектов.

Мечеть Омейядов в Дамаске (706—715 гг.), построенная при халифе ал-Валиде, является достаточно показательным примером сказанному выше (рис. 8). Здание мечети предваряет двор, что в целом со зданием копирует описанный выше прототип мечети в Медине. В основе здания лежит традиционная форма трехнефной базилики. Но мусульманские зодчие переориентировали традиционную направленность здания базилики с запада на восток, поместив вход в северной части базилики со стороны открытого двора, а михраб соответственно был расположен на южной стене. Мечеть оказалась, таким образом, ориентирована по оси с севера на юг. Вместе с тем архитекторы внесли еще одну существенную коррекцию в план и конструкцию базилики. По направлению от входа к михрабу на

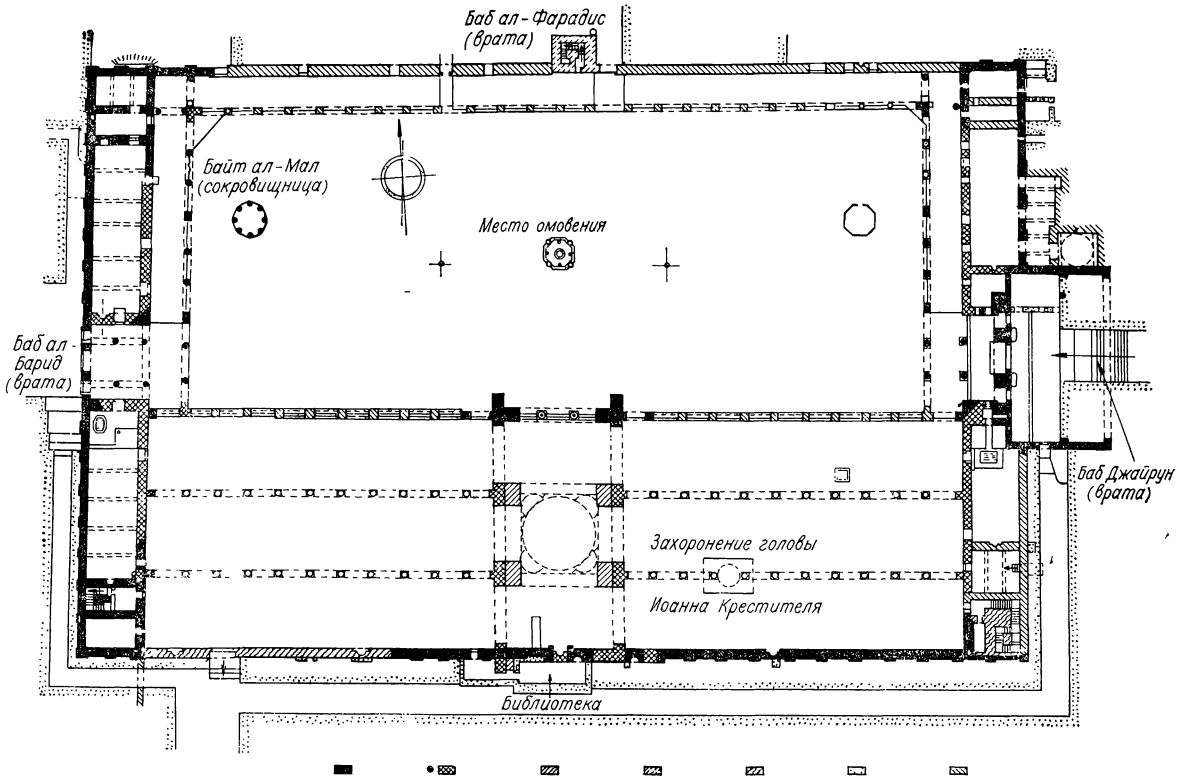


Рис. 8. План мечети Омейядов в Дамаске

поперечной оси базилики было расширено расстояние между колоннами и создан своего рода трансепт, разделяющий мечеть на две половины. На пересечении трансепта и среднего нефа, видимо, позднее был возведен купол, получивший название «Купол Орла»[1]. Базилика тем самым была превращена в купольную базилику. Купол, по-видимому, выполнял две взаимосвязанные функции — пространственную и символическую. Подкупольное пространство базилики, включая михраб, освещалось окнами, прорезанными в барабане, создавая должный световой эффект, направленный на организацию пространства в интерьере здания мечети. В то же время купол выполнял и символическую роль, ориентируя наблюдателя относительно расположения михраба. Надо сказать, что мусульмане весьма внимательно отнеслись к христианским реликвиям прежней церкви на месте мечети. Известная христианская святыня — захоронение головы Иоанна Крестителя (отчего церковь и носила свое название) — осталась в неприкосновенности и располагалась теперь на юго-востоке от михраба.

Таким образом, композиционная структура мечети в Дамаске повторяет в целом иконографический прототип мединского дома Пророка. Наложение новой иконографической схемы мечети на здание базилики имело далеко идущие последствия. Прежде всего изменилось осмысление внутреннего пространства базилики. Введение дополнительного поперечного нефа, во-первых, соединило открытое пространство двора и замкнутое пространство базилики в единое целое и, во-вторых, помогло осмыслить по-иному и само внутреннее пространство здания базилики. Пространственно-временная динамика базилики формируется движением от атриума, через нартекс и целлу к алтарю, создавая таким образом ощущение временно́го потока по-

[1] Возведение купола документируется только с XII в. Возможно, что на ранних этапах постройки его не существовало (см. [Grabar, 1973, с. 110]). В связи со значением, придаваемым мечети в Дамаске в средние века, ср. описания путешественника XII в. Ибн Джубайра, и в частности: «Самое грандиозное в этой благословенной мечети — это свинцовый купол, прикрывающий михраб и расположенный в центре; он большой окружности и [высоко] вздымается в воздух. Он выступает там как огромное независимое сооружение, которое служит михрабу куполом и простирается от михраба до двора. А ниже этого купола находятся три других: один примыкает к стене, выходящей на двор, другой — к михрабу. А между ними купол, что расположен под куполом из свинца.

И если ты повернешься к этому куполу, то тебе откроется зрелище чудесное и величественное. Люди верят, что [видят здесь] летящего орла: купол является его головой, главный пролет — грудью, половина стены правого пролета, а также левого образуют два его крыла. Ширина пролета со стороны двора — 30 шагов. Люди по причине сходства, обнаруживающегося здесь, называют эту часть мечети орлом» [Ибн Джубайр, 1984, с. 188]. Ср. также замечания [Hoag, 1977, с. 25].

средством движения в пространстве (ср. в этой связи [Комеч, 1978, с. 214—215]). Время тем самым выражается в чередовании пространственных форм. В превращенной же в мечеть базилике за счет введения своеобразного трансепта, или дополнительного поперечного нефа, вовлекающего открытое пространство двора в колонноарочное пространство мечети, активность движения во времени значительно понижается и превращается, по существу, в движение только в пространстве. Пространственно-временная динамика внутреннего объема христианской базилики сменяется предельно статичным ощущением пространства и времени в мечети. Все пространство мечети (двор и здание мечети) представляет собой с символической точки зрения независимое и замкнутое в себе пространственно-временное единство, характернейшей чертой которого является его «интериоризация» (см. [Grabar, 1973, с. 126—127]). В отличие от христианской церкви, внутреннее пространство и время которой не ограничивается алтарем, но переходит его, в мечети михраб выполняет роль знака-индекса — указывает направление на Мекку и, так же как и максура, отмечает место предстояния имама. Пространство мечети оказывается замкнутым и фактически, и с символической точки зрения.

Для нас все сказанное о мечети в Дамаске представляет особенный интерес в связи с реконструкцией modus operandi архитекторов раннемусульманского времени. Как можно было убедиться, их задача сводилась в первую очередь к представлению новой религиозной концепции, архитектурной прокламации новых религиозных, этических и эстетических норм. Так же как и позднее, в мусульманской керамике Восточного Ирана и в практике монетного производства, мусульманские архитекторы, продолжая пользоваться старыми формами, вводили и свои новые. Введение новых символических форм (минареты, михраб, максура) и переориентировка плановой структуры здания создают желаемый семантический эффект, сутью которого является перегруппировка старых и добавление новых синтаксических элементов. Прежние структурные элементы архитектурного сооружения тем самым теряли привычные семантические связи и вовлекались в новые семантические отношения, когда, скажем, трехнефная структура базилики неожиданно оказывается ориентированной не на алтарь прежнего христианского храма, а на михраб мечети. Расширение внутреннего пространства базилики посредством введения поперечного нефа и введение нового религиозного символа (михраба) преобразовали как само внутреннее пространство, так и собственно концептуальную направленность христианской базилики.

Таким образом, мы с полным на то основанием можем го-

ворить о «преобразующей» роли иконографического типа мединского дома Пророка, черты которого выразились в плановой композиции и ее культовых особенностях. В отличие от изобразительного искусства архитектура мечети обладала ярко выраженными каноническими чертами культового назначения, что и определило ее иконографический облик. Описанный выше иконографический тип мечети в силу своей каноничности, подчеркнутой символичности форм и новой плановой структуры представляет собой пример «открытой формы», рассчитанной на непосредственное восприятие ее формально-содержательного ядра в пространстве и во времени. Поэтому если каллиграфии и изобразительному искусству был свойствен указанный выше эффект «затрудненности восприятия формы», воспринимаемый только во времени, то в архитектуре ислама, напротив, доминирует принцип «открытой формы», поддающейся достаточно легкому прочтению в силу устоявшихся канонических черт формального и символического планов.

О ВЪЕЗДЕ ХОСРОВА К ШИРИН. АРГУМЕНТЫ К АТРИБУЦИИ ОДНОЙ ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ СХЕМЫ

Исследователями мусульманской миниатюры давно отмечены факты вовлечения христианских иконографических схем в репертуар мусульманского изобразительного искусства. Достаточно очевидными кажутся причины таких заимствований, когда речь заходит об иллюстрировании общих библейско-коранических сюжетов. Менее заметна сюжетная, а иногда и тематическая связь при использовании христианских схем для иллюстрирования светских сюжетов в мусульманской миниатюре.

Проблема «переноса» иконографических схем из одной культурной среды в другую содержит в себе два аспекта, которые должны учитываться при построении истории искусства воспринимающей культуры: внешний, историко-культурный, и внутренний, объясняющий причины данного заимствования. При этом существуют достаточные основания считать, что сам факт появления инокультурной иконографической схемы в приложении к конкретному литературному сюжету вызван существованием некоей общей смысловой структуры в исходной живописной композиции, сохранение которой обеспечивает ее адекватное прочтение в системах с различной идеологической направленностью. Другими словами, хотя иконография при всей своей формальной стабильности весьма чувствительно реагирует на помещение в иные системные связи (мифологические, религиозные, поэтические), нагружаясь при этом иными или дополнительными смыслами, в исходной композиционной схеме всегда сохраняется некий типовой, инвариантный смысл, который и определяет границы ее последующего приложения. Пренебрежение этим фактом означало бы сужение наших представлений о существе происходивших в прошлом процессов художественных контактов. Как следствие этого, заимствованная схема в конкретной истории искусства рассматривается как нечто механически привнесенное, без учета ее глубинных смысловых оттенков. И напротив, учитывание скрытой семантической структуры при введении иконографических схем в иные системные связи позволяет нащупать и в перспективе обнаружить тот механизм, посредством которого реализовалась сама возможность подобных заимствований.

Изложенные соображения в целом были сформулированы и развернуты нами ранее (см. [Шукуров, 1983а; Шукуров, 1983б, с. 37—40 и сл.]). В частности, была отмечена целесообразность разделения методики исследования композиционных (иконографических) схем на два последовательных и взаимосвязанных этапа: 1) реконструкция семантической структуры изображения в ее сюжетных и внесюжетных связях и 2) интерпретация частных сюжетных соответствий, возникающих при функционировании изображения в данной историко-культурной среде.

К такого рода примерам можно отнести и иконографию изображения «Въезд Христа в Иерусалим», композиционные особенности которого нашли отражение в сотнях иллюстраций к рукописям «Шах-наме» Фирдоуси, «Хамсе» Низами и целому ряду других литературных произведений. Необходимо сразу отметить, что подавляющее большинство таких иллюстраций изображают сцену предстояния шаха Хосрова перед замком Ширин. Фабульное соответствие двух сюжетов — евангельского и иранского эпического — не вызывает сомнения. В обоих случаях речь идет о предстоящем въезде в замок (Иерусалим в христианской живописной традиции изображался, как правило, в виде замка). Казалось бы, вопрос о причинах заимствования христианской иконографической схемы иранскими художниками может быть исчерпан и введен в историю мусульманского искусства как факт, демонстрирующий многообразие культурных связей между христианами и мусульманами в средние века. Однако признание только этого факта заметно обеднит наши представления о существе межкультурных контактов, представит их нам как нечто механическое и лишенное оснований более глубоких, внутренних, интеллектуальных. Скажем, остаются не до конца понятными причины заимствования одного типа иконографии «Въезд в Иерусалим» и пренебрежения другим, истинный смысл сохранения дерева и замена мальчиков на дереве птицами, то есть причины полной композиционной адаптации христианской схемы в мусульманской среде.

Для обсуждения всех этих вопросов обратимся к самому раннему изображению въезда Хосрова в замок Ширин в стамбульской рукописи «Шах-наме» 1330 г. (Hazine, 1479, fol. 271[а]) (ил. 21). В качестве параллели и, по-видимому, типологического прототипа иранского изображения приведем сцену «Въезд Христа в Иерусалим» из Ахпатского Евангелия 1211 г. из собрания Матенадарана (MS. 6288, fol. 16) (ил. 22). Несмотря на заметную пространственно-временную удаленность двух списков друг от друга, сразу бросается в глаза предельное композиционное сходство двух миниатюр. Традиционная для христианской

схемы трехчастность композиции — Христос с учениками, два дерева с мальчиками и условное обозначение Иерусалима — сохранена и в иранской миниатюре, где соответственно изображены Хосров с воинами, дерево с двумя птицами и замок с Ширин, которая, согласно повествованию «Шах-наме», изображена на крыше замка. Изображение Ширин на крыше замка соответствует на армянской миниатюре масштабно выделенному изображению женской фигуры (олицетворение Иерусалима) в верхней части постройки. Поразительное сходство обнаруживают фигуры Христа и Хосрова: идентична постановка обеих фигур — их характерный жест правой руки и положение левой руки, цвет и манера изображения складок облачения (туник). Примечательно также, что в иранской миниатюре повторен даже композиционный эффект пересечения рукой ствола дерева в христианской миниатюре. Две мужские фигуры, расположенные одна над другой за фигурой Христа, на иранском изображении трансформированы в растянутых в пространстве конных воинов. Выделение ворот в обоих изображениях следует рассматривать как важный атрибут в осмыслении значения композиции в целом.

Даже самое поверхностное сравнение миниатюр из рукописи «Шах-наме» и армянского Евангелия свидетельствует о явном заимствовании христианской сцены иранскими художниками. Естественно, сама армянская миниатюра не могла послужить непосредственным прототипом для иранского изображения. Но столь разительное совпадение говорит о существовании какого-то другого промежуточного источника, который должен был стать образцом для иранского художника. Вряд ли сейчас мы сможем с точностью указать ту единственную миниатюру, от которой отталкивались художники при иллюстрации «Шах-наме», но обозначить художественный круг христианских рукописей, повлиявших на выбор иконографической схемы, по-видимому, можно.

Прежде всего отметим, что иконография «Въезда Христа в Иерусалим» распадается на два типа композиционного построения. Различие между двумя иконографическими типами довольно значительно и связывается с направлением движения Христа с учениками слева направо в одном случае и справа налево — в другом. Первый иконографический тип широко представлен в византийском искусстве и средневековом искусстве Западной Европы. Другой иконографический тип сцены «Въезд Христа в Иерусалим», к которому примыкает и миниатюра Ахпатского Евангелия, получил распространение в сирийских рукописях Евангелия. Целый ряд миниатюр с изображением сцены «Въезд Христа в Иерусалим» предоставляет возможность убе-

диться в том, что иранским художником воспроизводится именно этот иконографический тип. О степени соответствия можно судить, например, по миниатюре из Евангелия XII—XIII вв. (Британский музей, Or. 3372) [Leroy, 1964, ил. 66]. Сходна в целом и миниатюра Евангелия (1219—1220 гг.) в Библиотеке Ватикана (Syr. 559), где композиционные особенности, общие с изображением из Ахпатского Евангелия, прослеживаются достаточно очевидно (см. [Leroy, 1964, ил. 86(2); Ettinghausen, 1977, ил. на с. 94]). Принципиально ту же схему, но также усложненную дополнительными персонажами, можно видеть в другом Евангелии (1220 г.) из Британского музея [Leroy, 1964, ил. 86(1)]. Добавим также, что для миниатюр сирийского круга характерно непременное присутствие девы (символического олицетворения Иерусалима), приветствующей Христа. Традиционность этого мотива в целом для христианской иконографии сцены отмечалась еще Н. В. Покровским [Покровский, 1892, с. 259].

Таким образом, существуют основания для выведения прототипа иранского изображения именно из круга сирийских яковитских рукописей. Для осуществления этого заимствования немаловажную роль сыграла и пространственная ориентация арабского и сирийского письма справа налево. Соответственно и направление движения персонажей в миниатюрах предпочиталось аналогичное. О тесной связи сирийских художественных центров с мусульманским миром можно судить хотя бы по упомянутой выше миниатюре к сцене «Въезда Христа в Иерусалим» из Ватиканской библиотеки. Кроме явных стилевых перекличек христианской миниатюры с мусульманским изобразительным искусством (точнее, месопотамским кругом миниатюр) и облачения персонажей в мусульманские одежды (см. об этом подробнее [Ettinghausen, 1977, с. 96]) эта миниатюра характерна также тем, что на ней появляются изображения деревьев с птицами. На иранской миниатюре, в свою очередь, мальчики на деревьях исчезают, но птицы остаются. Ср., в частности, расположение пары птиц по диагонали на обеих миниатюрах.

Как отмечалось выше, причины заимствования иранскими художниками христианского изображения не исчерпываются только формальными обстоятельствами фабульного сходства двух сюжетов. Приведем дополнительные соображения, касающиеся сюжета, общего для евангельского и иранского эпического повествования: въезда царя в город.

Согласно библейскому и евангельскому изложению, Иерусалим отождествляется с образом девы, семантически связываемой с женским божеством города [Фрейденберг, 1978, с. 494], а священный брак Христа с церковью (персонифицированный

образ Небесного Иерусалима) — одна из популярнейших тем христианской теологии, и в частности в ее богатой сирийской традиции (см. [Murray, 1975, с. 131—142]). Исходя из тех же представлений, въезжающее в город мужское божество наделяется соответствующими характеристиками мужского покровителя города: «Скажите дщери Сионовой: се, Царь твой грядет к тебе кроткий, сидя на ослице и молодом осле...» (Матф., 21, 5). Мотив въезда мужского божества в Иерусалим равнозначен его браку с женским божеством города. Царственный Жених и убранная (с короной) Невеста — два образа, характеризующие как социальную, так и символическую стороны христианского сознания. Сирийский тип иконографии «Въезда Христа в Иерусалим» отразил эти представления достаточно убедительно, выделив масштабно две фигуры — Христа и персонифицированного Иерусалима, то есть Жениха и Невесту. Как указывает О. М. Фрейденберг, такое понимание находит свое подтверждение в обряде еврейского праздника Кущей, на время которого и приходится вход Христа в Иерусалим. Празднику плодородия и жатвы соответствует священный брак мужского и женского божеств данной местности [Фрейденберг, 1978, с. 496]. Праздник плодородия сопровождается различными обрядовыми действиями, и в частности срезанием пальмовых и вербных веток, что и закрепляется позднее живописной традицией в иконографии сцены. Надо заметить, что в типологически ранних сирийских сценах въезда в Иерусалим изображались только фигура Христа верхом на осле и дерево (см. [Leroy, 1964, ил. 156]). Об особой символической роли дерева свидетельствует и целый ряд армянских миниатюр XIII—XIV вв.[1]. Учитывая космическую (эсхатологическую) иносказательность сюжета о въезде Христа в Иерусалим, небезынтересно отметить, что обращение художников в первую очередь к изображению дерева, а только потом к изображению Иерусалима может быть вызвано существовавшими представлениями в христианской (сирийской) среде о Древе Познания, преграждающем вход в храм, подобно занавесу, укрывающему святыню [Murray, 1975, с. 261].

Типологически сходный с евангельским мотив въезда царя в замок девы прослеживается и в сюжете встречи Хосрова с Ширин, как это представлено в тексте «Шах-наме» Фирдоуси.

Прежде всего необходимо отметить, что рассказ Фирдоуси о поездке Хосрова на охоту и встрече его с Ширин является

[1] См., в частности, [Matenadaran, 1984, ill. 48, 56, 78]. В этой связи ср. армянские миниатюры XI в., где композиционная и соответственно смысловая роль дерева доминирует в изображениях по сравнению с обозначениями Иерусалима (см. [Измайлова, 1979, ил. 35, 38, 43]).

первым, хотя и кратким свидетельством об этом сюжете в иранской литературе [Шах-наме, IX, с. 214, стк. 3410—3436]. Несмотря на то что после Фирдоуси рассказ о Хосрове и Ширин приобретает несравненно больший размах (Низами, Амир Хосров Дехлеви), для нас повествование «Шах-наме» имеет особое значение. Связано это с тем, что в изложении Фирдоуси, во-первых, присутствует целый ряд мотивов, сходных с евангельским изложением, и, во-вторых, несомненна концептуальная близость двух сюжетов: повествование о встрече Хосрова и Ширин заканчивается свадьбой царственного жениха и владетельницы замка. При этом нельзя забывать, что, согласно иранской традиции, шах является обладателем божественного фарна и олицетворением солнца. Следует, правда, заметить немаловажную для понимания христианского сюжета утрату при ее живописной интерпретации на иранской почве. Торжественный въезд Христа в Иерусалим на ослице символизирует собой жест кротости и миролюбия в отличие от въезда на коне [Аверинцев, 1980а, с. 494]. Тем самым замена ослицы на коня в иранском изображении означает утрату основной нравственной концепции христианского сюжета. Из этически окрашенной концепции спасения иранское изображение предстает только в своем сюжетном соответствии, сохраняя общие принципы развертывания сюжета и архетипические основы фольклорно-мифологического плана (идея космического брака).

Большое место в повествовании «Шах-наме» отводится убранству Ширин, отмечается, в частности, что перед выходом на крышу замка она надела корону. Говоря другими словами, в основной своей идее брак Хосрова и Ширин может быть сведен к мотиву брака «небесного жениха» и «богини города». Особенно важное значение в этой связи приобретает упомянутый Фирдоуси мотив убранства замка и дороги перед входящим в замок Хосровом [Шах-наме, IX, с. 214, стк. 3430]. Поскольку в евангельском повествовании мотив устилания дороги ветками и одеждой перед входящим в Иерусалим Христом связывается с последующим его символическим браком с Иерусалимом (Церковью), есть все основания для типологического сближения аналогичных мотивов и в «Шах-наме» Фирдоуси. Иными словами, в основе евангельского и иранского эпического сюжетов лежит типологически общий блок мотивов: 1) устилание и украшение пути перед въезжающим в город царем-божеством, 2) въезд царя-божества в город, 3) брак царя-божества с владетельницей — покровительницей города.

После сравнения принципов развертывания двух повествований — евангельского и иранского эпического — должна быть сделана одна оговорка. Предложенная реконструкция инва-

риантной схемы мотивов составляет основу сюжетов, различающихся по жанру, времени создания и принадлежности к различным культурным традициям. Сюжет «брака мужского и женского божеств» в христианской и иранской традиции определяется блоком одинаковых повествовательных мотивов, выражающих одну идею, следствием чего явилась ориентация художников не на собственно сюжет иллюстрируемого памятника, а на содержащуюся изначально в памятнике концепцию. В свою очередь, отношения эпического текста и иллюстрации в иранской среде можно охарактеризовать как дополнительные, обозначающие в целом одно явление.

В аналогичной ситуации оказываются и изображения, христианский (сирийский) прототип и иранская миниатюра. Иранское изображение следует в своих композиционных и, по-видимому, цветовых характеристиках не только самой иконографии прототипа, но и содержащейся в иконографии концепции, так сказать, внутренней ее форме. Тем самым иранское изображение получает тот заряд своего внутреннего обоснования, который позволяет оставаться композиционной схеме предельно стабильной на протяжении веков, то есть из заимствованной композиционной схемы обрести статус действительно иконографического изображения, легко узнаваемого и прилагаемого к соответствующим сюжетам. Очевидно, что формальные взаимоотношения прототипа и копии основываются на внутренних закономерностях их функционирования в конкретной историко-культурной среде.

Заканчивая наше обращение к двум иконографическим схемам, сыгравшим в своей истории роль прототипа и копии, нельзя не обратить внимание на одну деталь. Изображение мальчиков на христианских миниатюрах заменяется на иранском птицами, причем эта замена настолько настойчиво повторяется на множестве последующих иранских иллюстраций, что возникает вопрос о причинах происшедшей трансформации.

В этой связи прежде всего следует напомнить, что птица или две птицы на вершине дерева тесно связаны с космологическими представлениями и засвидетельствованы в самых разных традициях (см., например, [Коробка, 1911; Wilke, 1922; Wensinck, 1921; Топоров, 1980б]; в этой же связи ср. с аналогичными мусульманскими данными [Мец, 1973, с. 309—310; Grunebaum, 1961, с. 27—28; Шукуров, 1983б, с. 91—93]). В то же время, согласно реконструкции универсальных представлений, существуют основания полагать, что образ «мирового дерева» с двумя птицами на его вершине, рассматриваемый как символ порождения, моделирует и идею брачных отношений [Топоров, 1980б, с. 90—92]. Другими словами, можно предполо-

жить, что сюжет миниатюры дублируется появлением еще одного мотива, немаловажного для понимания как самого действия, так и всей композиции.

Заслуживает внимания и то, что в иранской миниатюре окраска птиц включает два противоположных по своему значению цвета — красный и черный. Это цветовое противопоставление дополняет сочетание тех же цветов при изображении основных персонажей: красному цвету платья Хосрова противопоставляется отчетливо выделяемый черный цвет волос Ширин. Своеобразной аллегорией приближения Хосрова к Ширин является и расположение птиц: черная птица (Ширин) сидит на дереве, а красная (Хосров) только подлетает к нему. Изображение птиц в иранской миниатюре, по-видимому, так же как и вся композиционная схема, заимствовано из сирийских христианских иконографических прототипов. Судить об этом можно по упомянутой нами сирийской миниатюре из Ватиканской библиотеки. Что же касается использования двух контрастных цветообозначений для иносказательной передачи сюжета о встрече Хосрова и Ширин, то можно с уверенностью судить о следовании художника за традицией цветового символического обыгрывания живописных сцен в искусстве Ирана в XIII—XIV вв. Как было отмечено нами в другой работе, художники и поэты средневекового Ирана активно пользовались символическими противопоставлениями контрастных цветов для выражения различных понятий (космологических, этических) [Шукуров, 1983б, с. 109—131].

Таким образом, перед читателем рукописи «Шах-наме» развертывается картина с использованием целого ряда изобразительных средств для выражения одной идеи: заимствована иконографическая схема, символическое значение которой было известно иранскому художнику (если он был иранцем), с этой же целью им введены символические изображения птиц, а сюжет в целом обыгран цветовыми обозначениями, передающими идею иллюстрируемого сюжета. Поддающаяся реконструкции семантика идеи «небесного брака» отражается в изображении на нескольких взаимодополнительных уровнях — композиционном (иконографическом), атрибутивном и цветовом. Естественно, на уровне частных представлений о сцене — сюжетных, иносказательных — она могла прочитываться с различной степенью содержательной и символической наполненности всех деталей композиции и ее цветовой организации. Но изначальная концепция, смысл иконографической схемы полностью отвечал иллюстрируемому сюжету и его семантике.

Как отмечалось выше, иконографическая схема стала со временем одной из самых распространенных композиций в иран-

ском средневековом искусстве. Однако историческая судьба христианской схемы претерпела значительную трансформацию. Иконография «Въезда Христа в Иерусалим» была вовлечена в чуждую и не культовую среду, что, естественно, неминуемо должно было повлечь за собой соответствующие потери в осмыслении ее внутреннего содержания. Иконографическая сцена из концептуальной постепенно превращалась в шаблонную композиционную схему.

К использованию этой схемы художники стали прибегать и для иллюстрации других поэтических произведений. Такова, например, иллюстрация «Хумай у замка Хумаюн» художника Джунайда ас-Султани к «Хамсе» Хаджу Кирмани (1396 г.) (Лондон, Британский музей) (ил. 12). Художник предельно расширил и детализировал изобразительное пространство миниатюры, как бы растворив конструкцию изображения в излишествах реалий и вычурности рисунка. Но следование за формальной структурой угадывается бесспорно, что и является свидетельством ее жизнестойкости и популярности.

В то же время нельзя не отметить и появление также в конце XIV в. той же схемы с изменением направления движения Хосрова к замку Ширин. Одним из таких изображений (если не первым) является музаффаридская миниатюра из Keir Collection [Robinson, 1976, ил. 17 (III.25)], где Хосров направляется к замку Ширин слева, а замок занимает правую часть композиции сцены. В дальнейшем такая композиционная переорганизация сцены займет не доминирующее, но весьма заметное положение в трактовке рассказа о встрече Хосрова и Ширин. Трудно сказать, что послужило причиной появления такой композиционной перестройки сцены: следование за вторым типом христианской иконографии или же собственно творческий импульс мастеров, решившихся на переорганизацию композиции. При решении этого вопроса нельзя забывать, что подобные композиции строились по принципу «зеркальной симметрии» и средневековые мусульманские художники широко использовали в своем творчестве этот художественный прием. Ярким примером тому является аналогичная пространственная инверсия при трактовке сюжета о битве Рустама с Белым дивом или испытании Сиявуша огнем. Возвращаясь к традиции иллюстрирования сюжета о Хосрове и Ширин, необходимо учесть, что уже с конца XIV в. исходная иконографическая схема постепенно начинает терять свои внутренние обоснования и приобретает заметную вариативность как при иллюстрировании иных сюжетов, так и при организации самой композиции.

Трансформацию исходной композиционной схемы интересно проследить и по более позднему образцу миниатюрной живопи-

си первой трети XV в. с изображением смущенного Хумая перед замком с фигурой Хумаюн из «Антологии персидской поэзии» в Западном Берлине (ил. 13) [Kühnel, 1931, ил. 10]. Изобразительное пространство миниатюры предельно лаконично. В отличие, скажем, от подкупающей роскоши живописи Джунайда ас-Султани трехчастность традиционной композиционной схемы не растворяется в деталях окружающего пространства, а, напротив, тщательно подчеркивается художником. Миниатюрист намеренно идет на это, ритмически обыгрывая трехчастность композиции. Наклон головы Хумая повторяется изгибом дерева и порывом движения Хумаюн. В миниатюре мы сталкиваемся с примером того, как конструктивная, иконографическая схема превращается в декоративную, решая задачи уже не концептуальные, а в большей мере художественные, эстетические.

Иногда композиционная схема используется художниками при иллюстрировании сюжетов, не связанных даже с фабулой истории Хосрова и Ширин. Для миниатюристов оказывается достаточным использование в литературном сюжете знакомого им мотива, традиционное живописное воспроизведение которого не смогло бы нарушить смысла повествования. Такова, например, миниатюра с иллюстрацией беседы Искандара с пастухом из «Хамсе» Низами (1491 г., Ленинград, ГПБ) [Акимушкин, Иванов, 1968, ил. 16]. Согласно повествованию поэмы, Искандар, отчаявшись излечить возлюбленную, взошел на крышу замка и увидел пастуха, которого он подозвал к себе. Миниатюристу оказывается достаточным, что в повествовании Низами ведется речь о беседе двух героев, один из которых находится на крыше замка, и он обращается в своей работе к знакомой ему композиционной схеме. Изображение сохранило свою традиционную трехчастность: фигура пастуха, фигура на крыше замка и дерево, помещенное между замком и пастухом. Поскольку в самом повествовании поэмы нет упоминания дерева, его присутствие в изображении следует рассматривать как дань художника непреложному правилу сохранения композиции, ставшей к этому времени традиционной в миниатюрной живописи Ирана. Однако вместе с тем немаловажно отметить также и то, что в последней миниатюре художник обращается только к внешним особенностям традиционной сцены, никак не вскрывая ее истинного, иконографического смысла, столь чутко воспринятого иллюстратором стамбульской рукописи «Шах-наме» 1330 г. Следует еще раз подчеркнуть, что художник последней миниатюры использует популярную иконографию «Въезд Хосрова в замок Ширин» только как шаблонную композиционную схему, лишенную необходимой для традиционной иконографии

концепции, ее семантических и символических основ. Иконографическая схема, теряя свою концептуальную основу, превращается тем самым в безжизненную композиционную схему.

Еще одним примером использования традиционной схемы может послужить миниатюра с иллюстрацией упомянутого выше сюжета о беседе Искандара с пастухом из стамбульской рукописи «Хамсе» Низами начала XVI в. [Керимов, 1980, ил. 31]. Трехчастность композиционной схемы в этой миниатюре едва угадывается, хотя все традиционные компоненты исходной иконографической схемы усматриваются достаточно отчетливо.

В заключение нашего экскурса отметим, что существуют весьма интересные дополнительные обстоятельства, которые также могли повлиять на использование иконографической схемы «Въезд Христа в Иерусалим» при иллюстрировании сюжета о въезде Хосрова в замок Ширин. Речь пойдет об историческом событии, имевшем место в 614 г. и памятном для христиан и иранцев,— о своеобразном «въезде Хосрова в Иерусалим». Это произошло во время правления Хосрова Парвиза, войска которого после длительной осады захватили и предали разграблению Иерусалим. Столь значительный эпизод не мог не остаться в памяти христиан, прежде всего потому, что иранцами были похищены священные христианские реликвии, и в частности Древо св. Креста. В память о случившемся в первой четверти VII в. на греческом языке появляется сочинение Антиоха Стратига «Пленение Иерусалима персами в 614 г.» [Стратиг, 1909]. В IX в. христиане-арабы переводят это сочинение на армянский язык, а в X в. на грузинский, то есть сочинение получает широкое распространение по всему Переднему Востоку и Закавказью. Весьма важным обстоятельством этой истории является активное участие в ней жены Хосрова — Ширин. Антиохом Стратигом сообщается, что Ширин способствовала спасению святых реликвий и жизней многих благочестивых христиан, в том числе и патриарха Захария. Вместе с тем на время широкого распространения сочинения Антиоха Стратига и ряда других сирийских источников на эту же тему приходится и создание Фирдоуси его поэмы, где рассказ о походе иранцев на Иерусалим находит свое место.

Таким образом, имена Хосрова и Ширин оказываются реально связанными с историей Иерусалима. Этот хорошо известный в христианской и иранской среде факт, в свою очередь, мог стать дополнительным обстоятельством появления христианской сцены «Въезда Христа в Иерусалим» при иллюстрации семантически и сюжетно сходного рассказа о царе, с именем которого связывался действительный «вход» персов в Иеруса-

лим. Это предположение находит свое оправдание в том, что живописным прототипом иранской миниатюры были изображения из сирийских художественных центров (монастыри), в среде которых хранился и рассказ о покорении Иерусалима Хосровом Парвизом.

Два предложенных выше объяснения о заимствовании иранцами (мусульманами) христианской иконографической схемы не противоречат одно другому, но, напротив, дополняют друг друга. Переход художественной информации из одной культурной среды в другую строится на основе знания правил организации этой информации. Трудно сейчас судить о том, что для иранского художника послужило причиной, а что следствием заимствования христианского изображения — знание правил живописной организации сюжета или реальная историческая подоплека. Несомненным кажется одно: связь первой иранской миниатюры с изображениями «Въезда Христа в Иерусалим», заимствованными из монофизитских сирийских монастырей, обусловлена семантическим и историческим соответствием сюжетов евангельской и иранской истории.

Дополнение

Памятуя все сказанное выше, не кажется удивительным появление в мусульманском искусстве самой сцены «Въезда Христа в Иерусалим» в более раннее, сельджукидское время. С этой точки зрения интерес может представлять изображение на полихромном блюде из Кашана (Музей Метрополитен, 1187 г.) (см. [Grube, 1967, ил. 16]) (ил. 17).

На блюде представлено изображение персонажа верхом на осле в окружении четырех фигур. О передаче сакрального сюжета свидетельствует изображение слетающей крылатой фигуры в верхней части блюда, а о том, что всадника можно принять за Иисуса Христа, говорит изображение двух рыб в нижнем сегменте блюда с условным обозначением водоема. Как известно, Иисус Христос является прообразом идеального рыбака, а рыбацкая сеть, согласно традиции, вверена им в руки апостолов во имя будущего спасения [Murray, 1975, с. 176—178]. Помещение в сцене «Въезда Христа в Иерусалим» символического изображения рыб ясно комментирует направленность нравственной (этической) концепции сцены. В этой же связи нельзя забывать и о существовании достаточно сильной христианской (несторианской) общины в Иране в это время во главе с митрополитом, резиденция которого находилась в Рее (см. об этом и о проблеме существования изобразительной традиции воспроизведения ветхозаветных и евангельских сюжетов в иранском искусстве [Arnold, 1932]).

ИДЕОГРАФИЯ: МЕТОД ТВОРЧЕСТВА ИЛИ МЕТОД ПОЗНАНИЯ?

В предлагаемом экскурсе мы намерены обсудить некоторые итоги и перспективы сложения «новой» системы образов в миниатюре Ирана и Средней Азии в XVI в. Прежде чем перейти непосредственно к изобразительным памятникам, остановимся на нескольких дополнительных замечаниях о тех следствиях, которые повлекло за собой освоение «нового пространства» в изобразительном искусстве конца XIV в.

Как отмечалось нами в соответствующей главе книги и показано ниже в одном из экскурсов (см. Экскурс IV), изменение структуры пространственного окружения персонажей явилось решающим фактором для оценки внесюжетных функций изобразительных композиций. Если ранее в искусстве XIII — первой половины XIV в. изобразительное пространство следовало за текстом с достаточной строгостью, а внесюжетные функции пространственных зон могли быть поняты только в результате специального семантического анализа принципов распределения и взаимоотношения этих зон, то «новое пространство» было полностью открыто для возможностей его отождествления (или сравнения) с метафизическим пространством макрокосма — вечно обновляющейся Природы. Реальность такого пространства оправдывалась теперь не сюжетными соответствиями иллюстрируемому тексту, но смысловыми: комплексом внесюжетных идей, преобладающих в сознании художника и его окружения. Другими словами, изобразительное пространство стало проводником и носителем отчетливо (эксплицитно) выраженных знаковых функций. Идеографические функции раннего изобразительного пространства из дополнительных превратились в основные. В соответствии с изменением семантического статуса пространственных построений не могли остаться без изменений и семантические принципы изобразительного представления обитателей «нового пространства» — персонажей изобразительных композиций. Один из ярких примеров тому был приведен выше. Человеческие фигуры на странице с рубаи Хайяма из Гулистанского музея отчетливо демонстрируют не сюжетную связь с четверостишием Омара Хайяма, но смысловую. Сюжет как таковой в рубаи отсутствует, поэтом высказана лишь некая идея, суть которой и отражает в фигурных изображениях ху-

дожник. Идеографический характер этих изображений не должен вызывать сомнения. Сомнения может вызвать только наше утверждение о глубинной направленности творческого метода художников XVI в. на сознательную передачу подобных идеографических образов. Подтвердить наш тезис, естественно, должны только конкретные примеры, к одному из которых мы и обратимся ниже.

Прежде сделаем одно необходимое замечание. Известную сложность в процессе «прочтения» изобразительных композиций представляют изображения, лишенные сопутствующего им текста. Раскрытие смысла (или иерархического ряда смыслов) таких изображений зависит от удачно выбранной исследовательской точки зрения, или, другими словами, от выбора таких элементов живописной композиции, выделение которых имело бы направленный, смыслообразующий характер. Такими смыслообразующими функциями может обладать вся композиция сцены (ср. Экскурс II), отдельный персонаж (ср. Экскурс IV) и даже специфические жесты персонажей. На серии миниатюр XVI в. с изображением выделенного выше смыслообразующего жеста персонажей и сосредоточим дальнейшее внимание.

Одним из самых ярких образцов миниатюрной живописи XVI в. являются две миниатюры к рукописи Са'ди «Бустан», изготовленной в Бухаре (1575—1576 гг., ГПБ ПНС 269) (ил. 23, 24).

Две сцены не могут быть рассмотрены изолированно друг от друга. Этому препятствуют очевидно интимный подтекст двух изображений, присутствие одних атрибутов действия (пиала, сосуд с вином) и некоторые повторяющиеся детали облачения персонажей. Вопрос вызывает только последовательность рассмотрения сцен. К этому мы возвратимся в конце экскурса, а пока условно за начальное изображение примем левую часть диптиха.

Смыслообразующими элементами этой сцены являются два изобразительных мотива: юноша одной рукой держит пиалу, а другой удерживает девушку за полу ее накидки. Судить об этом позволяет большое количество аналогий, где воспроизводится сходный мотив предложения девушке пиалы с напитком, сопровождаемый часто характерным жестом руки юноши (ср., например, [Coomaraswamy, 1929, ил. XVIII, № 39; XXII, № 42, 45; XXVI, № 47; XXIX, № 56; Robinson, 1970, ил. 45; Welch, 1976, фиг. 19; Brentjes, 1979, ил. 132]) (ил. 15). Существующие аналогии не только свидетельствуют о распространенности этого мотива в искусстве XVI в., но и, что намного важнее, дают основания для естественного предположения о существовании

единого смысла для всех миниатюр, покрывающего собой конкретный в каждом отдельном случае сюжет.

Для вхождения в смысл происходящего действия немаловажным обстоятельством является то, что активной стороной во взаимоотношениях мужского и женского персонажей является фигура юноши. Он держит за полу накидки девушку, которая стоит на месте и движением руки навстречу готова принять предлагаемую чашу. Изобразительные аналогии не противоречат, но, напротив, только укрепляют это важное обстоятельство (см. [Coomaraswamy, 1929, ил. XXIX, № 56; Welch, 1976, фиг. 19]) (ил. 15). Причина активности мужского начала и пассивности женского вызвана тем, что влюбленной стороной является юноша. Важным аргументом в подтверждение сказанному является образ влюбленного в персидской поэзии. Любовь в своих злоключениях всегда противостоит Рассудку, классическим примером чему является образ Кайса, получившего прозвище Маджнун (Безумец). Два бейта из «Дивана» Санаи, думается, несколько прояснят смысл сцены:

عقل را تدبیر باید عشق را تدبیر نیست
عاشقان را عقل تردامن گریبان گیر نیست
عشق بر تدبیر خندد ز آنک در صحرای عقل
هرچه تدبیرست جز بازیچهٔ تقدیر نیست

Разуму надлежит осмысленность [действий], любви же несвойственно это,
Влюбленных не может охватить порочный Разум,
Любовь смеется над преднамеренностью [действий],
поскольку в пустыне Разума
Все, что преднамеренно,— не более чем забава Рока.
[Санаи, 1336, с. 56]

Таким образом, состояние (*хал*) влюбленности в отличие от состояния рассудочности влечет за собой реальную возможность достижения искомой влюбленным (*ʿашик*) цели, то есть Возлюбленной (*маʿшук*). Ср.:

هرچه در چشم بجز صورت معشوق خطاست
هرچه در دست بجز دامن مقصود بدست

Все, что находится пред взором, кроме образа Возлюбленной, заблуждение.

Все, что находится в руке, кроме подола Искомой, скверно.
[Камал Худжанди, 1976, с. 255]

Основанием для сближения высказанных поэтами идей и нашего изображения является условие активного достижения влюбленным его цели — он должен ухватить возлюбленную за подол. Известное и весьма распространенное в ираноязычной литературе метафорическое выражение *даман-и каси ра гирифтан* (ухватить за чей-либо подол) буквально воспроизводится в изобразительной форме. Одно из значений этого выражения и передано художником. Но контекст жеста юноши может быть рассмотрен в двух аспектах: ближайшем, метафорическом, и более удаленном, символическом. С точки зрения развернутого художником сюжета юноша преуспел в своих поисках возлюбленной и крепко держит ее за полу накидки. Если же обратиться к иносказательной стороне композиции, то в этом случае в силу вступают многочисленные поэтические аналогии с наделением этого жеста ярко выраженной символико-метафорической образностью, не учитывать которую мы не вправе. Ведь само появление изобразительной метафоры в рассматриваемом значении было обязано существованием и обращением ее к поэзии, двусмысленность образной системы которой никогда не вызывала сомнений. Согласно таким представлениям, взаимоотношения влюбленного и его возлюбленной не ограничиваются социально-бытовым аспектом отношений, но моделируют идеальные взаимоотношения между влюбленным (*'ашик*) и Возлюбленной (*ма'шук*). Достичь Возлюбленной влюбленный не может, рассчитывая на рассудок, напротив, потеряв рассудок, влюбленный, подобно Маджнуну, обретает Любовь (*'ишк*), сумев ухватить ее за подол. Два возможных пути истолкования жеста юноши, держащегося за полу девушки, знаменует два крайних предела значения всей сцены: внешний, метафорический, и глубинный, символический. Разделение смыслообразующего жеста юноши на два парадигматических уровня — метафору и символ — обусловлено тем, что уровень метафорического прочтения сцены является вполне законченным в отличие от второго уровня, на котором открывается перспектива дальнейших символических соответствий в плане суфийского пути познания Любви (*'ишк*).

Идеографические функции изобразительной метафоры — символа не исчерпываются приведенными значениями. Традиция иллюстрирования плодотворно использует возможности метафорического образа *даман гирифтан* при многократном изобразительном воспроизведении сцены объяснения Йусуфа с Зулей-

хой из поэмы Джами «Йусуф и Зулейха» и беседы султана Санджара со старухой из «Сокровищницы тайн» Низами.

При иллюстрации сцены обольщения Зулейхой Йусуфа художники прибегают к изобразительному калькированию текста Джами, где говорится: *пай-и баз амадан даман кашид-аш* (Дабы возвратить [его], [она] потянула его за подол). Учитывая смысловую насыщенность выражений *даман гирифтан* и *даман кашидан*, надо полагать, что, как и в тексте Джами, в иллюстрациях к сцене жест Зулейхи не ограничивается просто действием, но содержит в себе и иносказательную просьбу о возвращении Йусуфа.

На истории Йусуфа и Зулейхи мы должны остановиться несколько подробнее. Вызвано это значительной популярностью двух коранических персонажей, которые, во-первых, получили свое символическое значение в средневековой иранской культуре и, во-вторых, помогут нам более отчетливо выделить поэтические функции жеста «хватания за полу». Выше было отмечено, что фигура влюбленного юноши более активна по сравнению с фигурой девушки. Любовь, побеждая Рассудок, устремлена к Красоте. В сочинении шейха Шихабаддина Сухраварди «Му'нис ал-ушшак» фигуры Йусуфа, Зулейхи и Йакуба соответствуют Красоте, Любви и Грусти (*хусн*, *'ишк*, *хузн*), то есть отношения между Йусуфом и Зулейхой уподобляются отношениям между Красотой и Любовью (см. [Corbin 1972, с. 272; Nwyia, 1977]). Внешняя красота Йусуфа, как известно, становится объектом любви Зулейхи. В этой связи становится понятной семантическая инверсия в функциях мужских и женских персонажей при использовании жеста «хватания за полу». Активной стороной непременно должна быть Любовь, пассивной (или менее активной) остается Красота, принимающая или отталкивающая Любовь. При этом всегда возможны инвертированные варианты с участием мужских и женских персонажей. Олицетворением Любви совсем не обязательно должен быть только мужской персонаж, им может оказаться и женщина, как это видно из истории Йусуфа и Зулейхи.

Метафорическая ценность смыслообразующего жеста получает еще один оттенок во время иллюстрирования сцены беседы султана Санджара со старухой. Некая старуха, обратившись к султану Санджару с просьбой, согласно тексту поэмы, «протянула руку и схватила Санджара за полу» (*даст зад ва даман-и Санджар гирифт*). Однако вместе с тем старуха обратилась к султану с угрозой в случае, если он не поможет ей. Грозит же султану старуха наказанием в «день расчета» (*руз-и шумар*), то есть в день Страшного суда. Таким образом появляются основания видеть в жесте «руки на подоле» и выражение

угрозы, если просьба окажется невыполненной. Основательным подтверждением сказанному являются слова из сочинения Машраба — поэта и дервиша ордена Накшбандия: «О Машраб, семь лет прошло с тех пор, как стрела любви к тебе вонзилась в мое сердце, и если ты сегодня где-нибудь не побудешь со мной наедине, то в день Страшного суда моя рука будет на твоей поле» [Машраб, 1915, с. 62—63].

Возвращаясь к нашему изображению, отметим, что спектр возможных значений сцены значительно раздвигается вплоть до дополнительного смысла интимной просьбы и угрозы в случае невыполнения этой просьбы (эротический аспект сцены). Отметим также, что два последних смысла входят в поле метафорического понимания сцены, хотя могут быть рассмотрены и в иерархическом ряду ее конечного символического осмысления.

Предложенное метафорическое и символическое истолкование сцены получает еще большую определенность и законченность в контексте второго жеста юноши: он предлагает девушке вкусить вина (?) из пиалы. Функции пиалы как смыслообразующего знака-атрибута становятся важнейшим элементом при реконструкции повествовательной структуры и значения уже обеих миниатюр.

После всего сказанного выше естественно подозревать неоднозначность и второго жеста юноши, что прекрасно иллюстрируется словами Хафиза:

دیدم بخواب خوش که بدستم پیاله بود
تعبیر رفت و کار بدولت حواله بود
چل سال رنج و غصه کشیدیم عاقبت
تدبیر ما بدست شراب دوساله بود

В приятном сне увидел я, что в руке моей была пиала,
В толковании сна говорилось, что дела [мои] обратятся счастьем.
Сорок лет страдал я, и наконец
Разрешение моих [дел] оказалось во власти двухлетнего вина.

Еще один бейт из другой газели Хафиза и суфийская интерпретация смысла в «Бадр аш-Шурух» призваны закрепить сказанное:

صبح دولت میدمد کو جام همچون آفتاب
فرصتی زین به کجا باشد بده جام شراب

Утром рассветает счастье, где чаша, подобная солнцу?
Может ли представиться более благоприятная возможность,
[так] подай же чашу с вином.

Согласно комментарию в «Бадр аш-Шурух», счастье (*давлат*) символизирует «единство» (*васл*), чаша — «сердце» путника или муршида, а чаша с вином — «Истину и Знание» (*хака'ик ва ма'риф*) [Бадр аш-Шурух, 1903, с. 71].

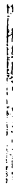
Так же как и ранее, жест юноши на миниатюре распадается на два смысловых уровня: поверхностный и внутренний, символический. С поверхностной точки зрения предложение юноши вкусить вина из пиалы достоверно и не может быть истолковано иначе. Но существование изобразительных аналогий, рассмотренных в контексте символического значения пиалы в поэтической традиции, позволяет смело углубить смысл изображения. Наполненная вином пиала — символ предлагаемого юношей счастья (*давлат*) — отвечает как поверхностному прочтению сцены, так и символическому ее истолкованию. Обретение Счастья, полного Единения влюбленного с Возлюбленной и иллюстрируется во второй миниатюре.

Вместе с тем очевидно, что с символической точки зрения миниатюры отражают два состояния (*хал*) юноши, суть которых может быть рассмотрена с позиций суфийской теории познания. Поэтической иллюстрацией этому может послужить бейт Джалаладдина Руми в переводе А. Шиммель:

The hal is like the unveiling of the beauteous bride,
While the maqam is the (King's) being alone with the bride.

Подчеркнутая в изображениях пространственно-временная дискретность, различие в одежде персонажей и разный цвет плодовых деревьев подчеркивают символическую градацию при переходе героев из одного состояния в другое, или, как указывает Руми, из преходящего состояния *хал* в устойчивое состояние *макам*. Если следовать этой логике рассуждений, то вторая миниатюра действительно иллюстрирует конечный этап (*макам*) «любовного пути» юноши, который завершается обретением счастья и Единением с Возлюбленной. Существенным обстоятельством для понимания как поверхностного, так и глубинного планов содержания изображений является сад, на фоне которого разворачивается действие обеих миниатюр. Это логично, поскольку миниатюры помещены в рукописи «Бустан» (Плодовый сад) Са'ди, сочинении, написанном в русле символического понимания сада — основной темы в культуре средневекового Ирана, реализующей эсхатологический мотив «ностальгии по раю». В другом сочинении Са'ди, «Гулистан» (Ро-

зовый сад), приводятся строки, которыми можно и закончить наш экскурс:



دیر آمدی ای نگار سر مست
زودت ندهیم دامن از دست
معشوقه که دیر دیر بینند
آخر کم از آنکه سیر بینند

Поздно пришла ты, о опьяняющая красавица,
Не быстро выпущу я твою полу из руки.
Когда возлюбленную видят редко,
Трудно ведь насытиться ее видом.
[Са'ди, 1959, с. 304]

В заключение следует также обратить внимание на то, что окончательное укрепление и развитие визуального мышления в изобразительном искусстве средневекового Ирана сопровождается выработкой изобразительных приемов для передачи внесюжетного плана иллюстраций. С этой целью художники прибегают к идеографическому методу изобразительного повествования. Художники заимствуют у словесности набор иносказательных жестов, типы персонажей и, вовлекая их в новый изобразительный контекст, придают своим композициям должную убедительность и многозначность. Идеографический метод изображения становится в искусстве XVI в. вполне осознаваемым и распространенным методом изобразительного повествования.

К ПРОБЛЕМЕ ИКОНОГРАФИИ САДА: ЦАРЬ—ДЕРЕВО—САДОВНИК

هـان تشنه جگر مجوی زین باغ ثمر
بیـــد ستانیست این ریاض بدو در
بیهـوده ممان که باغبانت بقفاست
چون خاک نشسته گیر و چون باد گذر

Берегись, о алчущий! Не ищи плодов в этом саду:
Этот сад о двух дверях — роща ив.
Не живи попусту, ибо садовник — позади тебя,
Сиди [смиренно], словно прах, и уйди, как ветер.
[Османов, 1974, с. 198]

Этим четверостишием Рудаки — поэта, стоящего у истоков средневековой и всей ираноязычной культуры в ее фактических исторических границах от Бухары на севере до Шираза на юге, логичнее всего начать наш экскурс к проблеме интерпретации мотива «ностальгии по раю» в изобразительном искусстве мусульманского Ирана. Одной из центральных фигур эсхатологической образности в средневековой культуре Ирана был символический образ Садовника, возделывающего Сад Бытия[1]. Садовник незримо трудится, с тем чтобы не дать увянуть цветам Сада, но своим присутствием, которое все-таки ощущается людьми, он также напоминает им о быстротечности и коварстве Судьбы. Для людей возделывание Сада является еще и парадигмой совершенствования своего внутреннего мира, скрытого в человеке Сада, ибо Садовник является и хранителем (*ганджур*) скрытого сокровища (*гандж*), добыть которое можно, только приложив усилия, возделывая землю своего Сада.

Для более подробного пояснения символической фигуры Садовника приведем две строки из поэмы «Гулшан-и Раз» шейха Махмуда Шабистари:

[1] Ср., например: «Дервиш, человек имеет степени, подобно дереву, которое также имеет степени, и известно, что будет с деревом на каждой из его степеней. Следовательно, цель садовника — содержать землю мягкой, в надлежащем виде, очищать ее от колючек и сора, подавать воду вовремя и в достатке, чтобы она прошла через все свои степени и каждую из них миновала вовремя» [Насафи, 1970, с. 203] (пер. Рустама М. Шукурова).

ز فضلش هر دو عالم گشت روشن
ز فیضش خاک آدم گشت گلشن

Совершенство Его осветило оба мира,
Благодать Его обратила прах Адама в цветник.
[Шабистари, 1972, с. 1]

Сравнение Адама с цветником характеризует довольно глубокий слой представлений, уходящих своими истоками в ближневосточную гностику, и в частности в раннехристианские источники. Сад Жизни с растущим в нем Древом Жизни охраняется первочеловеком, он же является и садовником в этом Саду (см. об этом [Widengren, 1946, с. 25]). Традиционная для христианского, а позднее и мусульманского мира триада: Древо Жизни — Адам — Садовник — сохраняет свою значимость и актуальность и в изобразительном искусстве средневекового Ирана. Для того чтобы осознать существование глубоких концептуальных соответствий и связей этой триады с изобразительными мотивами в иранской средневековой миниатюре, существенна семантическая трансформация образа совершенного Человека от первочеловека Адама до царя. Царь, будучи a priori совершенным Человеком *(инсан-и камил)*, подобно Адаму, является садовником и охранителем Рая, в котором растет Древо Жизни (см. [Widengren, 1946, с. 122]). О связи царя (и халифов) с Древом Жизни известно достаточно хорошо (см., например, [Widengren, 1951]), а символическая парадигма образа сидящего в центре сада суверена хорошо иллюстрируется Бейхаки в «Истории Мас'уда»[2].

Чутко воспринимают концепцию связи между царем и Садовником и многочисленные образцы миниатюрной живописи средневекового Ирана. Множество тронных сцен в персидской миниатюре сопровождает фигура копающего землю или окапывающего дерево персонажа.

Первым из таких изображений является миниатюра из «Китаб ат-Тирйак» 1199 г. (Париж, Национальная библиотека) [Ettinghausen, 1977, ил. на с. 85] (ил. 16). Условное изображение купольного дворца разделено на две половины. Нижняя половина занята двумя мужскими фигурами, а верхняя — тронной сценой. На троне сидит венценосный персонаж, окруженный слугами. По сторонам от дворца изображены два дерева с сидя-

[2] Ср.: «На другой день в Венечной суффе, посередине сада, эмир воссел на престол и открыл прием — прием очень торжественный. Множество гулямов стояло, [начиная] от края суффы до отдаленного места, бесчисленные сипахдары и мертебедары стояли до ворот сада, а в поле — много конных» [Бейхаки, 1962, с. 69].

щими на них птицами. Возле каждого из деревьев располагаются две мужские фигуры с лопатами. Левый окапывает дерево, а правый обращен в центр композиции с каким-то жестом. Без приведенных выше пояснений эту сцену было бы легко профанизировать и принять за бытовой сюжет дворцовой жизни. Указанная выше триада (Древо Жизни — Адам — Садовник) присутствует в изображении достаточно очевидно: деревья, царь и садовники выделены композиционно и составляют вместе смысловое ядро изображения. Тем самым композиционное единство сцены дополняется ее ценностным иконографическим обликом. В основе иконографии изображения лежит эсхатологический мотив «ностальгии по раю», закрепленный традиционной концепцией семантической связи между тремя выделенными элементами живописной композиции (дерево—царь—садовник).

Аналогичная идея связи царя и Садовника присутствует в фронтисписе к рукописи «Китаб ат-Тирйак» середины XIII в. (Вена, Национальная библиотека) [Ettinghausen, 1977, ил. на с. 91]. В разделенном на три регистра изображении представлены сцены царского этикета (тронная сцена, охота). Над тронной сценой, расположенной в центре изображения, помещены изображения четырех мужских фигур. Двое из персонажей изображены с лопатами. Один из них приподнял лопату, а другой согнулся за работой.

Столь пристальное внимание к персонажам, работающим лопатой, в соседстве с тронными сценами не может быть случайным. Убеждает в этом миниатюра начала XIV в. (Шираз ?) из Музея изящных искусств в Бостоне (бывшая коллекция Голубева) [Coomaraswamy, 1929, ил. III, № 6]. Как и две предыдущие миниатюры, последняя разделена на ярусы. Верхний ярус занимает тронная сцена, а в нижнем изображается конная фигура с короной на голове, перед которой стоит бородатый персонаж, вскапывающий землю (ил. 14).

Несомненная связь царя с изобразительным мотивом копания земли садовником или окапывания им же дерева находит многочисленные иконографические аналогии в более позднее время (конец XV—XVI в.) Действие, как правило, разворачивается в летней дворцовой постройке, где шах изображен сидящим на троне, за троном растет дерево или расстилается сад, а за оградой в саду работает садовник. Важно обратить внимание на одну существенную деталь: садовник изображается обычно за спиной шаха и за пределами огороженного пространства. Такое стереотипное расположение фигур также может быть осмыслено с иконографической точки зрения. Смысл пространственной ориентации двух персонажей прекрасно иллю-

стрирует четверостишие Рудаки, приведенное в начале экскурса. Садовник, расположенный за спиной шаха, аллегорически воплощает собой образ судьбы (рока), о чьем присутствии человеку надлежит непременно помнить. Важно в этой связи помнить о традиционном эсхатологическом восприятии садов в мусульманской культуре. Наиболее четкое выражение эти представления получают в садах, разбитых на кладбищах (см., например, [Dicki, 1978, с. 47—48; а также ср. с типологической точкой зрения: [Thompson, Grigwold, 1960]). Кроме аллюзий символического плана нельзя исключить и социальную направленность пространственной ориентации взаимоотношений царь—садовник. Но социальная интерпретация является очевидным переосмыслением сложившейся иконографической схемы с непременным присутствием трех значимых элементов: дерево — царь — садовник. Социальный и символический аспекты взаимоотношений царя и садовника обусловлены их общей знаковой природой. Ориентиром при реконструкции этих взаимоотношений служит структура изобразительного пространства миниатюр.

В задачи садовника входит постоянный уход за растительностью, деревьями и плодами сада, отделенное пространство дворца при этом является центральной и наиболее организованной частью этого сада. Такое семантическое разделение пространственных зон внутри гомогенного по структуре пространства сада (рая) не должно смущать, ибо и в его пределах с теологической и мистической точек зрения различаются локусы, наполненные различной степенью символической значимости. О том, что все изобразительное пространство воспринимается как единое целое, можно судить по раскрытой калитке садовой ограды. Этот, казалось бы, незначительный факт проливает дополнительный свет на различие в организации изобразительного пространства в миниатюрах раннего периода в сравнении с изображениями тимуридского и сефевидского времени. В ранних миниатюрах изображение дверей разделяло семантически различные пространственные зоны (интерьер — экстерьер), сами же двери всегда оставались запертыми. Изобразительное пространство тем самым, разбиваясь на дискретные зоны, определяло и характер происходящих действий. К примеру, в миниатюре с изображением казненного Маздака из ленинградской рукописи «Шах-наме» 1333 г. действие происходит в саду, а изображение закрытой двери отделяет пространство сада от внешнего мира и представляет сад замкнутым в себе, автономным локусом. Появление «нового пространства», пространства нерасчлененного, упорядоченного, изменило и семантические функции дверных проемов. Садовые калитки чаще

всего раскрыты настежь, они не разделяют, но скорее объединяют пространство в единое целое. Выделение же специальных зон действия садовника вызвано его отношением к внесюжетным функциям развернутой композиции. Фигура садовника выполняет дополнительные функции (социальные, символические) изображения, поясняющего иллюстрируемый сюжет, а часто дающего ключ к дополнительной интерпретации. Отношения текста и иллюстрации не ограничиваются воспроизведением сюжета в изображении, как нередко происходило в ранней миниатюре. Подобные садовнику персонажи надстраивают над иллюстрируемым сюжетом еще один смысловой ряд, сопоставимый с такими литературными формами, как *насихат* или *андарз*. Проиллюстрируем сказанное одним примером, где дополнительные функции «насихата» в фигуре садовника выражены достаточно отчетливо.

Мотив «вскапывания земли» часто иллюстрирует сюжеты, связываемые с поисками мудрости и раскрытием тайны. Существует ряд легенд о пророке Сулаймане в этой связи. Во времена Сулаймана были написаны книги магического содержания, которые пророк спрятал под своим троном, запретив людям пользоваться ими. После смерти Сулаймана шайтан в гордыне показал одному из бану Исра'ил место, где были спрятаны книги. Люди, начав копать под троном Сулаймана, обнаружили эти книги (см. [Widengren, 1955, с. 145]).

Концептуально близкая к изложенной легенда связывается с именем шейха Бахааддина Накшбанда. Рассказывается, что в отсутствие шейха бухарцы заставили его красивого сына заплатить «закят» своим телом. Вернувшийся из Мекки шейх отомстил бухарцам следующим образом. Он приучил своего осла есть сено возле одного дерева. Затем шейх написал книгу о том, что каждому человеку в молодости надлежит заплатить закят собственным телом, с тем чтобы обрести спасение в этой и будущей жизни, и зарыл ее под деревом, где кормил своего осла. После этого Бахааддин Накшбанд обратился к бухарцам с прощальными словами и обещанием указать место «небесной» книги, где все написанное истинно и чьим указаниям впредь надлежит следовать. Для этого бухарцам надо вывести осла шейха и там, где осел остановится и заревет, следует копать. Наутро люди вывели осла, и тот, подбежав к дереву и не найдя своего сена, топнул ногой и заревел. Бухарцы, вняв этому знаку, принялись копать и обнаружили обещанную шейхом «небесную» книгу [Семенов, 1915а].

Учитывая смысловую эквивалентность образов царского трона и Древа Жизни (и/или Древа Познания), очевидно, что в двух приведенных легендах о пророке Сулаймане и шейхе

Накшбанде отразились сходные представления, у истоков которых лежала мифологическая образность, накрепко соединяющая три значимых элемента: первочеловека (царь, мудрец) — Древо Жизни (Древо Познания) — Садовника (мотив копания).

В поздней развернутой форме действие инвариантной триады усматривается в образе сада как места сбора мудрецов, ученых, философов — парадигматическом мотиве, реализация которого охватывает духовную и бытовую жизнь в самых разных культурах и в различное время (ср. [Thompson, Grigwold, 1960; Лихачев, 1982, с. 44—45]). Сад являет собой законченный образ огражденного небесного мира, а мотив копания в этом саду связывается с поисками небесной мудрости, божественной тайны, а в целом Откровения. В древней Руси и западном средневековье, например, символические функции таких садов принимали на себя монастырские сады, а экстатический мотив копания земли в монастырском саду прослеживается в житийной литературе даже в новейшее время [Зноско, 1908, с. 81—82].

«Сокровищницей тайн» названа одна из поэм в «Хамсе» Низами. В ней приводится рассказ о споре двух мудрецов о том, кто из них более мудр. Состязаться они решили в изготовлении яда. Один из мудрецов, вкусив яд, предложенный его соперником, нашел противоядие и, в свою очередь, предложил оппоненту понюхать простую розу. Но соперник был настолько поражен его искусством, что, понюхав розу, умер. Страх оказался сильнее яда. Притча Низами преследует явно учебные цели, как и все подобные сборники притч у суфийских авторов (ср. пространное послесловие автора к приведенной притче и название всей поэмы).

«Тайна» притчи раскрывается художником рукописи «Хамсе» Низами 1539—1543 гг. (Лондон, Британский музей) хорошо знакомым нам образом. Воспользовавшись встречающимся в притче словом *маджлис* (собрание), художник вводит в иллюстрацию суверена на троне, в присутствии шаха и придворных и разворачивается спор двух мудрецов. Художник, однако, не удовлетворился этим и за оградой с раскрытой калиткой изобразил сад, несколько в отдалении на довольно пустынном месте поместил фигуру вскапывающего землю садовника. Внешне работа садовника кажется бесцельной, и оправдать ее с бытовой точки зрения может только бесхитростное предположение о том, что он «роет могилу» умершему мудрецу. Однако вопреки подобным выводам важно помнить о сохранении художником иконографического ядра: трон фланкирован двумя кипарисами, действие происходит в центре сада и изображен садовник. Весомым аргументом в пользу суждения о неслучай-

ности появления садовника служит смысл следующих за притчей наставлений автора поэмы. Низами поясняет, что мир преходящ и бренен, а реальна другая, будущая жизнь. Направить разум человека может только вера, но не нашлось еще ни одного «искусника» (*хунарпише*), который сумел бы до конца вкусить «печаль этого мира».

Таким образом, фигура садовника на миниатюре находит свое место. Персонаж призван пояснить сюжет, рассказать о его истинном смысле, раскрыв сюжет на уровне поэтико-изобразительной аллегории о преследующем человека роке. Уместна фигура садовника и в изобразительном контексте рассуждений автора о бесплодности поисков «истинной мудрости» в этом мире. Приводятся в *насихате* Низами и такие строки:

باغ زمانه که بهارش توئی
خانهٔ غم دان که نگارش توئی

Сад бытия, весной которого ты являешься,
Считай обителью печали, украшением которой ты являешься.
[Низами, 1984, с. 359]

Таковы некоторые наблюдения над иконографическим обликом сада — одной из основных тем персидской миниатюры. Хотя круг мотивов, происходящих в садах в присутствии Садовника, не исчерпывается сказанным (ср., например, со сценами любовного характера), именно Садовник определяет внесюжетные функции развернутых композиций. Садовник оказывается семантическим стержнем, скрепляющим иконографию садовых композиций и направляющим прочтение второго, подразумеваемого плана иллюстрируемого сюжета. Кроме того, тема сада и столь пристальное внимание художников к иконографической схеме царь—дерево—садовник еще раз демонстрирует популярность эсхатологических представлений, и в частности мотива «ностальгии по раю» в персидском средневековом искусстве и средневековой культуре Ирана.

Список сокращений

ВДИ — Вестник древней истории. М.
ВЯ — Вопросы языкознания. М.
ГПБ — Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Ленинград).
ЗВОРАО — Записки Восточного отделения (Имп.) Русского археологического общества. СПб., Пг.
НАА — Народы Азии и Африки. М.
ТГЭ — Труды Государственного Эрмитажа.
ТЗС — Труды по знаковым системам. Тарту.
ТОВЭ — Труды Отдела Востока Государственного Эрмитажа. Л.
ЭВ — Эпиграфика Востока. М.—Л.
AI — Ars Islamica.
ArsO — Ars Orientalis. Ann Arbor.
BSOAS — Bulletin of the School of Oriental (and African) Studies, London Institution.
CHI — Cambridge History of Iran.
DOP — Dumbarton Oak Papers.
EWA — Encyclopedia of World Art.
SPA — Survey of Persian Art. N. Y.

Источники

Аксараи, 1944 — *Aksarayi Kerimuddin Mehmet.* Musameret al-Ahbar. Ankara, 1944.

Аттар, 1313 — *Аттар Фаридаддин.* Тазкират ал-Авлийа. Бомбей, 1313.

Аттар, 1960 — *Аттар Фаридаддин.* Илахи-наме. Тегеран, 1960.

Аттар, 1963 — *Аттар Фаридаддин.* Мантик ат-Тайр. Тегеран, 1963.

Бадр аш-Шурух, 1903 — Бадр аш-Шурух. Шарх-и Диван-и Хафиз. Дели, 1903.

Бейхаки, 1962 — *Бейхаки Абу-л-Фазл.* История Мас'уда. Таш., 1962.

Беме, 1914 — *Беме Яков.* Аигога, или утренняя заря в восхождении. М., 1914.

Бурхан, 1341 — Бурхан-и кати'. Тегеран, 1341.

Ватват, 1985 — *Ватват Рашид ад-Дин.* Сады волшебства в тонкостях поэзии. Предисл., пер. и коммент. Н. Ю. Чалисовой. М., 1985.

Газали, 1980 — *Газали Абу Хамид.* Воскрешение наук о вере (Ихйа' 'улум ад-дин). Избранные главы. Перевод с арабского, исслед. и коммент. В. В. Наумкина. М., 1980.

Джами, 1978 — *Джами 'Абдаррахман.* Фатихат аш-Шабаб. Критический текст и предисл. А. Афсахзода. М., 1978.

Джами, 1980 — *Джами 'Абдаррахман.* Васитат ал-'икд и Хатимат ал-хайат. Критический текст и предисл. А. Афсахзода. М., 1980.

Дихлави, 1964 — *Дихлави Амир Хосров.* Маджнун и Лайли. Критический текст и предисл. Г. А. Магеррамова. М., 1964.

Зноско, 1908 — Христа ради юродивый Еросхимонах Феофил, подвижник и прозорливец Киево-Печерской Лавры. Собрал и составил св. Владимир Зноско. Киев, 1908.

Ибн Джубайр, 1984 — *Ибн Джубайр.* Путешествия. М., 1984.
Камал Худжанди, 1976 — *Камал Худжанди.* Диван. Т. 1. Ч. 2. М., 1976.
Камал Худжанди, 1983 — *Камоли Хуҷандӣ.* Девон. 1. Душ., 1983.
Коран — Коран. Пер. и коммент. И. Ю. Крачковского. М., 1963.
Машраб, 1915 — *Дивана-и Машраб.* Жизнеописание популярнейшего представителя мистицизма в Туркестанском крае. С тюркского перевел и снабдил примечаниями Н. С. Лыкошин. Самарканд, 1915.
Мир'ат-и ʿушшак, 1965 — Словарь суфийских терминов Мир'ат-и ʿушшак (текст).— *Бертельс Е. Э.* Суфизм и суфийская литература. М., 1965.
Насафи, 1962 — *Насафи ʿАзизаддин.* Китаб ал-Инсан ал-Камил. Тегеран, 1962.
Насафи, 1965 — *Насафи ʿАзизаддин.* Кашф ал-Хакаик. Тегеран, 1965.
Насафи, 1970 — *Насафи ʿАзизаддин.* Зубдат ал-Хакаик.— *Бертельс А. Е.* Пять философских трактатов на тему «Афак ва анфус» (О соотношениях между человеком и вселенной). М., 1970.
Низами, 1984 — *Низомии Ганҷави.* Куллиёт. Т. 5. Душ., 1984.
Низами Арузи, 1963 — *Низами Арузи Самарканди.* Собрание редкостей, или Четыре беседы. М., 1963.
Николай Кузанский, 1980 — *Николай Кузанский.* О ви́дении бога.— *Николай Кузанский.* Сочинения. Т. 2. М., 1980.
Руми, 1977 — Selected poems from the Divani Shamsi Tabriz. Ed. by R. A. Nicholson. Cambridge, 1977.
ас-Саби, 1983 — *Хилал ас-Саби.* Установления и обычаи двора халифов. М., 1983.
Саʿди, 1959 — *Саʿди.* Гулистан. Критический текст, пер., предисл. и примеч. Р. М. Алиева. М., 1959.
Санаи, 1336 — *Санаи.* Диван. Тегеран, 1336.
Санаи, 1950 — *Санаи.* Хадикат ал-Хакикат. Тегеран, 1950.
Стратиг, 1909 — *Стратиг Антиох.* Пленение Иерусалима персами в 614 г. Грузинский текст исследовал, издал, перевел и арабские извлечения приложил Н. Я. Марр. СПб., 1909.
Суди, 1341 — *Суди.* Шарх бар Хафиз. Т. 1. Тегеран, 1341.
Султан Али Мешхеди, 1957 — *Султан Али Мешхеди.* Трактат по каллиграфии.— Труды Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Т. 2 (X). Л., 1957.
Хаджи Ширвани, 1974 — *Хаджи Ширвани.* Рийаз ас-Сийахат. Т. 2. Кн. 3. М., 1974.
Фаррухи, 1311 — *Фаррухи Систани.* Диван. Тегеран, 1311.
Шабистари, 1972 — *Шабистари Махмуд, шейх.* Гулшан-и Раз. Баку, 1972.
Шах-наме — *Фирдоуси.* Шах-наме. Критический текст. Т. 1—9. М., 1960—1971.

Использованная литература

Маркс — *Маркс К.* К критике гегелевской философии права.— *Маркс К.* и *Энгельс Ф.* Сочинения. 2-е изд. Т. 1.
Аверинцев, 1977а — *Аверинцев С. С.* Символика раннего средневековья (К постановке вопроса).— Семиотика и художественное творчество. М., 1977.
Аверинцев, 1977б — *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
Аверинцев, 1980а — *Аверинцев С. С.* Иисус Христос.— Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.
Аверинцев, 1980б — *Аверинцев С. С.* Иудаистическая мифология.— Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.
Айни, 1978 — *Айни Садриддин.* Осори баргузида дар ду ҷилд. Ҷ. 2. Душ. 1978.

Акимушкин, Иванов, 1968 — *Акимушкин О. Ф., Иванов А. А.* Персидская миниатюра XIV—XVII вв. М., 1968.
Ашрафи, 1987 — *Ашрафи М. М.* Бехзад и развитие бухарской школы миниатюры XVI в. Душ., 1987.
Бахтин, 1979 — *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979.
Бенвенист, 1974 — *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. М., 1974.
Бенеш, 1973 — *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973.
Бертельс Е. Э., 1960 — *Бертельс Е. Э.* История персидско-таджикской литературы. М., 1960.
Бертельс А. Е., 1982 — *Бертельс А. Е.* Разделы словаря, семантические поля и тематические группы слов.— ВЯ. 1982, № 4.
Большаков, 1963 — *Большаков О. Г.* Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX—XII вв.— ЭВ. Вып. 16. Л., 1963.
Большаков, 1969 — *Большаков О. Г.* Арабские надписи на поливной керамике Средней Азии IX—XII вв.— ЭВ. Вып. 19. Л., 1969.
Брагинский, 1983 — *Брагинский В. И.* История малайской литературы. М., 1983.
Брагинский, 1986 — *Брагинский В. И.* Зональные литературные общности на Востоке в средние века.— НАА. 1986, № 4.
Брусенко, 1986 — *Брусенко Л. Г.* Глазурованная керамика Чача IX—XII веков. Таш., 1986.
Бычков, 1977 — *Бычков В. В.* Византийская эстетика. М., 1977.
Веймарн, 1974 — *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана. М., 1974.
Веселовский А. И., 1940 — *Веселовский А. И.* Историческая поэтика. Л., 1940.
Веселовский А., 1979 — *Веселовский А.* Миф и символ.— Русский фольклор. Вопросы теории фольклора. XIX. Л., 1979.
Веселовский Н. И., 1910 — *Веселовский Н. И.* Гератский бронзовый котелок 559 г. гиджры (1163 г. по Р. Х.) из собрания гр. А. А. Бобринского.— Материалы по археологии России. СПб., 1910, № 33.
Винников, 1934 — *Винников И. Н.* Легенда о призвании Мухаммеда в свете этнографии.— Сергею Федоровичу Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882—1932. Л., 1934.
Грюнебаум, 1981 — *Грюнебаум Г. фон.* Параллелизм, взаимопроникновение и взаимовлияние в отношениях между арабской и византийской философией, литературой и религиозной мыслью.— *Грюнебаум Г. фон.* Основные черты арабо-мусульманской культуры. Статьи разных лет. М., 1981.
Грязневич, 1984 — *Грязневич П. А.* Ислам и государство (К истории государственно-политической идеологии раннего ислама).— Ислам. Религия, общество, государство. М., 1984.
Гуревич, 1984 — *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1984.
Гюзальян, 1978 — *Гюзальян Л. Т.* Второй Гератский котелок (котелок Фульда).— ТГЭ. 1978, XIX.
Елизаренкова, Топоров, 1979 — *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки.— Литература и культура древней и средневековой Индии. М., 1979.
Додхудоева, 1985 — *Додхудоева Л. Н.* Поэмы Низами в средневековой миниатюрной живописи. М., 1985.
Дьяконов, 1954 — *Дьяконов М. М.* Росписи Пянджикента и живопись Средней Азии.— Живопись древнего Пянджикента. М., 1954.
Иванов, 1976 — *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
Иванов, 1985 — *Иванов Вяч. Вс.* Темы и стили Востока в поэзии Запада.— Восточные мотивы. М., 1985.
Иванов, Топоров. 1974 — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.

Иванов, Топоров, 1980 — *Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н.* Индоевропейская мифология.— Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.
Измайлова, 1979 — *Измайлова Т. А.* Армянская миниатюра XI века. М., 1979.
Исмаилова, 1982 — *Исмаилова Э. М.* Искусство оформления среднеазиатской рукописной книги XVIII—XIX вв. Таш., 1982.
Каптерева, 1981 — *Каптерева Т. П.* О некоторых проблемах средневекового искусства арабо-мусульманских народов.— Советское искусствознание'80.1. М., 1981.
Керимов, 1980 — Азербайджанская миниатюра. Составитель К. Керимов. Баку, 1980.
Кобзев, 1983 — *Кобзев А. И.* Учение Ван Янмина и классическая китайская философия. М., 1983.
Комеч, 1978 — *Комеч А. И.* Символика в раннем христианстве.— Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978.
Коробка, 1911 — *Коробка Н.* Чудесное дерево и вещая птица. СПб., 1911.
Куделин, 1983.— *Куделин А. Б.* Средневековая арабская поэтика. М., 1983.
Лазарев, 1970 — *Лазарев В. Н.* Древнерусские художники и методы их работы.— *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. М., 1970.
Леви-Строс, 1983 — *Леви-Строс К.* Структурная антропология. М., 1983.
Лихачев, 1973 — *Лихачев Д. С.* Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973.
Лихачев, 1979 — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. М.— Л., 1979.
Лихачев, 1982 — *Лихачев Д. С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. М., 1982.
Лосев, 1973 — *Лосев А. Ф.* О понятии художественного канона.— Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
Лосев, 1980 — *Лосев А. Ф.* История античной эстетики. Поздний эллинизм. М., 1980.
Лосский, 1972 — *Лосский В. Н.* «Видение Бога» в византийском богословии.— Богословские труды. Т. 8. М., 1972.
Лотман, 1965 — *Лотман Ю. М.* Лекции по структуральной поэтике (введение, теория стиха).— ТЗС. 1965, 1.
Лотман, 1970 — *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Тарту, 1970.
Лотман, 1972 — *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.
Лотман, 1973 — *Лотман Ю. М.* О двух моделях коммуникации в системе культуры.— ТЗС. 1973, 6 .
Лотман, Успенский, 1971 — *Лотман Ю., Успенский Б.* О семиотическом механизме культуры.— ТЗС. 1971, 5 .
Мардонов, 1986 — *Мардонов Т. Н.* Возникновение и развитие традиции двуязычия в персидско-таджикской поэзии IX—X вв. Автореф. канд. дис. Душ., 1986.
Маршак, 1971 — *Маршак Б. И.* Согдийское серебро. М., 1971.
Масиньон, 1978 — *Масиньон Л.* Методы художественного выражения у мусульманских народов.— Арабская средневековая культура и литература. Сб. статей зарубежных ученых. М., 1978.
Мец, 1973 — *Мец А.* Мусульманский Ренессанс. Изд. 2-е. М., 1973.
Михалевич, 1972 — *Михалевич Г. П.* Сообщение Насир ад-дина Туси о резном изумруде хорезмшаха Текеша.— Средняя Азия и Иран. Сб., статей. Л., 1972.
Османов, 1974 — *Османов М.-Н. О.* Стиль персидско-таджикской поэзии IX—X вв. М., 1974.
Пиотровский, 1984 — *Пиотровский М. Б.* Светское и духовное в теории и практике средневекового ислама.— Ислам. Религия, общество, государство. М., 1984.

Покровский, 1892 — *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. СПб., 1892.
Полякова, Исмаилова, 1980 — *Полякова Е. А., Исмаилова Э. М.* Восточная миниатюра в собрании Института востоковедения АН УзССР. Таш., 1980.
Пропп, 1946 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
Пугаченкова, 1953 — *Пугаченкова Г. А.* О датировке и происхождении рукописи «Хамсе» Амира Хосрова Дехлеви в собрании Института востоковедения АН УзССР.— Труды Института истории, археологии и этнографии АН ТаджССР. Сталинабад, 1953, т. 17.
Пугаченкова, 1960 — *Пугаченкова Г. А.* Миниатюры мастера Мусаллы в ширазском списке Эмир-Хосрова Дехлеви.— Труды Ташкентского государственного университета им. В. И. Ленина. Новая серия. Вып. 172. Таш., 1960.
Пугаченкова, Ремпель, 1961 — *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* Выдающиеся памятники изобразительного искусства Узбекистана. Таш., 1961.
Пугаченкова, Ремпель, 1972 — *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* Самаркандские очажки.— Из истории искусства великого города (К 2500-летию Самарканда). Таш., 1972.
Пугаченкова, Ремпель, 1985 — *Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И.* Очерки искусства Средней Азии. М., 1985.
Путилов, 1974 — *Путилов Б. Н.* Эпос и обряд.— Фольклор и этнография. Обряд и обрядовый фольклор. Л., 1974.
Раевский, 1978 — *Раевский Д. С.* Из области скифской космологии (Опыт семантической интерпретации пекторали из Толстой Могилы).— ВДИ. 1978, № 3.
Райс Д. Т., 1973 — *Райс Д. Талбот.* Три синайские горы.— Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сб. статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973.
Роузентал, 1978а — *Роузентал Ф.* Торжество знания. М., 1978.
Роузентал, 1978б — *Роузентал Ф.* Функциональное значение арабской графики.— Арабская средневековая культура и литература. Сб. статей зарубежных ученых. М., 1978.
Семенов, 1915а — *Семенов А.* Рассказ шугнанских исмаилитов о бухарском шейхе Беха-уд-Дине.— ЗВОРАО. 1915, т. 22.
Семенов, 1915б — *Семенов А.* Шейх Джелал-уд-Дин Руми по представлениям шугнанских исмаилитов.— ЗВОРАО. 1915, т. 22.
Соссюр, 1977 — *Соссюр Ф. де.* Труды по языкознанию. М., 1977.
Стеблева, 1982 — *Стеблева И. В.* Семантика газелей Бабура. М., 1982.
Степанов, 1985 — *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка. Семиотическая проблема лингвистики, философии, искусства. М., 1985.
Стефани, 1863 — Объяснение некоторых ваз Императорского Эрмитажа.— Отчеты археологической комиссии за 1862 год. СПб., 1863.
Ташходжаев, 1972 — *Ташходжаев Ш. С.* Вопросы исторической классификации поливной керамики Афрасиаба.— Из истории искусства великого города (К 2500-летию Самарканда). Таш., 1972.
Топоров, 1971 — *Топоров В. Н.* К происхождению некоторых поэтических символов.— Ранние формы искусства. М., 1971.
Топоров, 1980а — *Топоров В. Н.* Изобразительное искусство.— Мифы народов мира. Т. 1. М., 1980.
Топоров, 1980б — *Топоров В. Н.* Несколько параллелей к одной египетской мифологеме.— Древний Восток. 1980.
Топоров, 1982 — *Топоров В. Н.* Первобытные представления о мире (общий взгляд).— Очерки истории естественнонаучных знаний. М., 1982.
Тревер, 1939 — *Тревер К. В.* Отражение в искусстве дуалистических концепций зороастризма.— ТОВЭ. Т. 1. Л., 1939.
Удам, 1981 — *Удам Х.* «Новое творение» в суфизме.— Ученые записки Тарту-

ского государственного университета. Вып. 558. Труды по востоковедению. Тарту, 1981.
Флоренский, 1977 — *Флоренский П.* Из Богословского наследия.— Богословские труды. Т. 17. М., 1977.
Фрай, 1972 — *Фрай Р.* Наследие Ирана. М., 1972.
Фрейденберг, 1978 — *Фрейденберг О. М.* Въезд в Иерусалим на осле (Из евангельской мифологии).— *Фрейденберг О. М.* Миф и литература в древности. М., 1978.
Фрэзер, 1980 — *Фрэзер Дж. Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М., 1980.
Фрэзер, 1985 — *Фрэзер Дж.* Фольклор в Ветхом завете. М., 1985.
Чекалова, 1984 — *Чекалова А. А.* Быт и нравы византийского общества.— Культура Византии. IV — первая половина VII в. М., 1984.
Чеснов, 1986 — *Чеснов Я. В.* Дракон: метафора внешнего мира.— Мифы, культы, обряды зарубежной Азии. М., 1986.
Шишкина, 1979 — *Шишкина Г. В.* Глазурованная керамика Согда (вторая половина VIII — начало XIII в.). Таш., 1979.
Шкловский, 1983 — *Шкловский В.* О теории прозы. М., 1983.
Шукуров, 1983а — *Шукуров Ш. М.* Логика живописного повествования. Опыт интерпретации произведений иранского искусства.— Музей'4. М., 1983.
Шукуров, 1983б — *Шукуров Ш. М.* «Шах-наме» Фирдоуси и ранняя иллюстративная традиция (Текст и иллюстрация в системе иранской культуры XI—XIV веков). М., 1983.
Шукуров, 1983в — *Шукуров Ш. М.* К характеристике искусства Ирана и Китая в древности и средневековье.— Советское искусствознание'82. М., 1983.
Шукуров, 1988 — *Шукуров Ш. М.* К проблеме внутренней организации текста «Шах-наме» Фирдоуси.— Проблемы исторической поэтики. М., 1988.
Элиаде, 1987 — *Элиаде М.* Космос и история. М., 1987.
Якобсон, 1975 — *Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика.— Структурализм: «за» и «против». М., 1975.
Якобсон, 1985 — *Якобсон Р.* Лингвистика и ее отношение к другим наукам.— *Якобсон Р.* Избранные работы. М., 1985.
Aanavi, 1968 — *Aanavi D.* Devotional Writing: Pseudoinscriptions in Islamic Art.— Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. N. Y., 1968, XXVI.
Aga-Oglu, 1936 — *Aga-Oglu M.* The Landscape Miniatures of an Anthology of the Year 1398 A. D.— AI. 1936, vol. 3.
Aga-Oglu, 1946 — *Aga-Oglu M.* A Preliminary Note on Two Artists from Nishapur.— Bulletin of the Iranian Institute. 1946, vol. 6—7.
Ardalan, Bakhtiar, 1975 — *Ardalan N., Bakhtiar L.* The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture. 2nd ed. L., 1975.
Arnaldez, 1977 — *Arnaldez R.* Le mai divin dans la pensée d'ibn ʿArabi.— Mélanges offerts à Henry Corbin. Ed. par S. H. Nasr. Tehran, 1977.
Arnold, 1924 — *Arnold T.* The Caliphate. Oxf., 1924.
Arnold, 1932 — *Arnold T. W.* The Old and New Testaments in Muslim Religious Art. L., 1932.
Arnold, 1965 — *Arnold T.* Painting in Islam. A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture. N. Y., 1965.
Baal, 1976 — *Baal I. von.* Offering, Sacrifice and Gift.— Numen, 1976, vol. 23, fasc. 3.
Baer, 1965 — *Baer E.* Sphinxes and Harpies in Medieval Islamic Art. Jerusalem, 1965.
Balog, 1974 — *Balog P.* Sasanian and Early Islamic Ornamental Glass Vessel Stamps.— Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of G. C. Miles. Beirut, 1974.
Barnard, 1977 — *Barnard L.* The Theology of Images.— Iconoclasm. Papers given at the Ninth spring symposium of byzantine studies. Birmingham, 1977.

Bombaci, 1959 — *Bombaci A.* Summary Report on the Italian Archaeological Mission in Afghanistan. Introduction to the Excavations of Ghazni.— East and West. 1950, vol. 10, № 1.
Böwering, 1980 — *Böwering G.* The Mystical Vision of Existence in Classical Islam. The Quranic Hermeneutics of the Sufi Sahl at-Tustari (d. 285/896).— Studien zur Sprache, Geschichte und Kultur der islamischen Orients. Neue Folge. B.— N. Y., 1980, Bd. 9.
Bergsträsser, 1919 — *Bergsträsser G.* Zur altesten Geschichte der Kufischen Schrift.— Zeitschrift des Deutschen Vereins für Buchwesen, und Schrifttum. Lpz., 1919, № 5/6.
Bhattacharya, 1954 — *Bhattacharya A. K.* Hindu Elements in Early Muslim Coinage in India.— Journal of the Numismatics Society of India. 1954, XVI.
Boyce, 1975 — *Boyce M.* Iconoclasm among the Zoroastrians.— Christianity. Judaism and Greco-Roman Cults. Studies presented to M. Smith. Vol. 4. Leiden, 1975.
Brentjes, 1979 — *Brentjes B.* Kunst des Islam. Lpz., 1979.
Broms, 1981 — *Broms H.* The Middle Eastern Literary Style.— Труды по востоковедению. Тарту, 1981, вып. 558.
Buchthal, 1939 — *Buchthal H.* The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art.— Syria. 1939, XX.
Burckhardt, 1959 — *Burckhardt T.* Introduction to Sufi Doctrine. Lahore, 1959.
Burckhardt, 1976 — *Burckhardt T.* Art of Islam. Language and Meaning. World of Islam Festival Publishing Company Ltd. 1976.
Coomaraswamy, 1929 — Les miniatures orientales de la Collection Goloubew au Museum of the Arts de Boston, par Ananda K. Coomaraswamy. Paris et Bruxelles, 1929.
Coomaraswamy, 1972 — *Coomaraswamy A. K.* The Origin of the Buddha Image. New Delhi, 1972.
Corbin, 1964 — *Corbin H.* Histoire de la philosophie islamique. P., 1964.
Corbin, 1966a — *Corbin H.* La configuration de temple de Ka'aba comme secret de la vie spirituelle.— Eranos Jahrbuch. 1965. Zürich, 1966.
Corbin, 1966б — *Corbin H.* The Visionary Dream in Islamic Spirituality.— Dream and Human Societies. Berkeley and Los Angeles, 1966.
Corbin, 1972 — *Corbin H.* En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques. II. P., 1972.
Cormack, 1977 — *Cormack R.* The Arts During the Age of Iconoclasm.— Iconoclasm. Papers given at the Ninth spring symposium of byzantine studies. Birmigham, 1977.
Cragg, 1979 — *Cragg K.* The Art of Theology: Islamic and Christian Reflections.— Islam: past influence and present challenge. Ed. by A. S. Welch and P. Cachia. Edinburgh, 1979.
Crooke, 1926 — *Crooke W.* Religion and Folklor in Nothern India. 1926.
Dicki, 1978 — *Dicki J. (Jagub Zaki).* Allah and Eternity: Mosques, Madrasas and Tombs.— Architecture of the Islamic World. Its History and Social Meaning. L., 1978.
Dimand, 1945—1946 — *Dimand M. S.* Saljuk bronzes from Khorasan.— Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. Vol. 4, 1945—1946.
Eliade, 1976 — *Eliade M.* Myths, Dreams and Mysteries. The Encounter between contemporary faiths and archaic Reality. London and Glasgow, 1976.
Esin, 1960 — *Esin E.* Turkish Miniature Painting. Tokyo, 1960.
Ettinghausen, 1943 — *Ettinghausen R.* The Bobrinsky «Kettle». Patron and Style of an Islamic Bronze.— Gazette des Beaux-Arts. 24, 1943.
Ettinghausen, 1947 — *Ettinghausen R.* Al-Ghazzali on Beauty.— Art and Thought. Issued in Honour of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday. L., 1947.

Ettinghausen, 1955 — *Ettinghausen R.* Interaction and Integration in Islamic Art.— Unity and Variety in Muslim Civilization. Chicago, 1955.
Ettinghausen, 1957 — *Ettinghausen R.* The «Wade Cup» in the Cleveland Museum of Art, its Origin and Decoration.— ArsO, 1957, vol. 2.
Ettinghausen, 1966 — *Ettinghausen R.* The Immanent Features of Persian Art. Reflections of Recent Exhibition.— Connoisseur. 1966, CLVII, № 653.
Ettinghausen, 1972 — *Ettinghausen R.* From Byzantium to Sassanian Iran and Islamic World. Three modes of artistic influence. Leiden, 1972.
Ettinghausen, 1974 — *Ettinghausen R.* Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation.— Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History. Studies in Honor of G. C. Miles. Beirut, 1974.
Ettinghausen, 1977 — *Ettinghausen R.* La peinture Arabe. Genève, 1977.
Ettinghausen, 1984.— *Ettinghausen R.* Persian Ascension Miniatures of the Fourteenth Century.— *Ettinghausen R.* Islamic Art and Archaeology. Collected Papers. B., 1984.
EWA, 1963 — Images and Iconoclasm.— EWA. Vol. VII, 1963.
Farès, 1955 — *Farès B.* L'art sacré chez un primitif musulman.— Bulletin de l'Institut d'Egypte. Le Caire, 1955, t. 36, fasc. 2.
Fehérvári, 1976 — *Fehérvári G.* The Lands of Islam. World Ceramics.— An Illustrated History. L., 1976.
Felicetti-Liebenfels, 1959 — *Felicetti-Liebenfels W.* Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei. Olten — Lausanne, 1959.
Gellner, 1959 — *Gellner E.* Words and Things. A Critical Account of Linguistic Philosophy and a Study in Ideology. L., 1959.
Godard, 1934 — Le Tari Khane de Damghan.— Gazette des Beaux-Arts. Décembre, 1934.
Godard, 1936 — *Godard A.* Les anciennes mosquées de l'Iran.— Athar-e Iran. T. 1. Haarlem, 1936.
Goldziher, 1897 — *Goldziher I.* Du sens propre des expressions Ombre de Dieu, Khalife de Dieu pour désigner des chefs dans l'Islam.— Revue de l'Histoire des Religions. P., 1897, vol. 35.
Gombrich, 1979 — *Gombrich E. H.* The Sense of Order. A Study in the psychology of decorative art. N. Y., 1979.
Grabar, 1968 — *Grabar O.* La Mosquée omeyade de Damas.— Synthronon. P., 1968.
Grabar, 1973 — *Grabar O.* The Formation of Islamic Art. New Haven and London, 1973.
Grabar, 1974 — *Grabar O.* Pictures or Commentaries: The Illustrations of the Maqamat of al-Hariri.— Studies in Art and Literature of the Near East. In Honor of R. Ettinghausen. Ed. by J. Chelkowski. N. Y., 1974.
Grabar, 1975 — *Grabar O.* The Visual Arts.— CHI. T. 4. Cambridge, 1975.
Grabar, 1977 — *Grabar O.* Islam and Iconoclasm.— Iconoclasm. Papers Given at the Ninth Spring Symposium of Byzantine Studies. Birmingham, 1977.
Gray, 1961 — *Gray B.* La peinture Persane. Genève, 1961.
Grohmann, 1955 — *Grohmann A.* Anthropomorphic and Zoomorphic Letters in the History of Arabic Writing.— Bulletin de l'Institut d'Egypte. Le Caire, 1955, 38.
Grohmann, 1957 — *Grohmann A.* The Origin and Early Development of Floriated Kufic.— ArsO. 1957, vol. 2.
Grube, 1967 — *Grube E.* The World of Islam. Landmarks of the World's Art. L., 1967.
Grube, 1976 — *Grube E.* Islamic Potters of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection. L., 1976.
Grunebaum, 1961 — *Grunebaum G. E. von.* Medieval Islam. A Study at Cultural Orientation. Chicago, 1961.

Harari, 1939 — *Harari R.* Metalwork after the Early Islamic Period.— SPA. 1939, vol. 3, 6.
Hartner, Ettinghausen, 1964 — *Hartner W., Ettinghausen R.* The Conquering Lion. The Life Cycle of a Symbol.— Oriens. 1964, vol. 17.
Hoag, 1977 — *Hoag J.* Islamic Architecture. N. Y., 1977.
Holod, 1974 — *Holod R.* The Monument of Duvazdah Imam in Yazd and its Inscription of Foundation.— Near Eastern Numismatics, Iconography, Epigraphy and History, Studies in Honor of G. C. Miles. Beirut, 1974.
Izutsu, 1971 — *Izutsu T.* The Basic Structure of Metaphysical Thinking in Islam.— Collected Papers on Islamic Philosophy and Mysticism. Tehran, 1971.
Izutsu, 1977 — *Izutsu T.* The Concept of Perpetual Creation in Islamic Mysticism and zen Buddhism.— Mélanges offerts à Henry Corbin. Tehran, 1977.
King, 1985 — *King G. R. D.* Islam, Iconoclasm, and the Declaration of Doctrine.— BSOAS. 1985, vol. 43, pt 2.
Kubičkova, 1960 — Persische miniaturen. Text von dr. Vera Kubičkova. Praha, 1960.
Kühnel, 1931 — *Kühnel E.* Die Baysonghur Handschrift der Islamischen Kunst Abteilung.— Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen. B., 1931, Bd. 25, H. 3.
Lazard, 1975 — *Lazard G.* The Rise of the New Persian Language.— CHI. Vol. 4. Cambridge, 1975.
Leach, 1976 — *Leach E.* Culture and Communication. The Logic by which Symbols are Connected. Cambridge, 1976.
Leroy, 1964 — *Leroy I.* Les manuscrits siriaques à peintures conservées dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient. T. 2. P., 1964.
Levy, 1957 — *Levy R.* The Social Structure of Islam. Cambridge, 1957.
Lings, 1981 — *Lings M.* What is Sufism? L., 1981.
Margoliouth, 1924 — *Margoliouth D. C.* The Sense of the Title Khalifah.— A Volume of Oriental Studies Presented to E. G. Browne. L., 1924.
Matenadaran, 1984 — Armenian Miniatures of the 13th and 14th Centuries from the Matenadaran Collection. Leningrad, 1984.
Mauss, 1950 — *Mauss M.* Sociologie et antropologie. P., 1950.
Melikian-Chirvani, 1967 — *Melikian-Chirvani A. S.* Trois manuscrits de l'Iran seldjoukide.— Arts Asiatiques. 1967, t. 16.
Melikian-Chirvani, 1970 — *Melikian-Chirvani A. S.* Le roman de Varqe et Golshah. Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-Mongol, suivi de la traduction de poème.— Arts Asiatiques. 1970, t. 22.
Melikian-Chirvani, 1977 — *Melikian-Chirvani A. S.* Les thèmes esotériques et les thèmes mystiques dans l'art du bronze iranien.— Mélanges offerts à Henry Corbin. Ed. par S. H. Nasr. Tehran, 1977.
Melikian-Chirvani, 1982 — *Melikian-Chirvani A. S.* Islamic Metalwork from the Iranian World, 8—18th Centuries. L., 1982.
Miles, 1975 — *Miles G. C.* Numismatics.— CHI. Cambridge, 1975.
Mostafa, 1961 — *Mostafa M.* The Museum of Islamic Art. A Short Guide. Cairo, 1961.
Murray, 1975 — *Murray R.* Symbols of Church and Kingdom. A Study in Early Syriac Tradition. Cambridge, 1975.
Nasr, 1964 — *Nasr S. H.* Three Muslim Sages. Harvard, 1964.
Nasr, 1972 — *Nasr S. H.* The Significance of the Void in the Art and Architecture of Islam.— Islamic Quarterly. 3—4. L., 1972, vol. 16, 3—4.
Nasr, 1978 — *Nasr S. H.* Introduction to Islamic Cosmological Doctrines: Conceptions of Nature and Methods Used for its Study by Ikhwan al-Safa, al-Beruni and Ibn Sina. 2nd ed. Cambridge, 1978.
Nasr, 1981 — *Nasr S. H.* Islamic Life and Thought. London — Boston—Sydney, 1981.

Nicholson, 1921 — *Nicholson R. A.* Studies in Islamic Mysticism. Cambridge, 1921.
Nwyia, 1977 — *Nwyia P.* Un cas d'exégièse soufic: l'Histoire de Joseph.— Mélanges offerts à Henry Corbin. Ed. par S. H. Nasr. Tehran, 1977.
Onians, 1954 — *Onians R. B.* The Origin of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World and Fate. Cambridge, 1954.
Panofsky, 1957 — *Panofsky E.* Gothic Architecture and Scholasticism. N. Y., 1957.
Panofsky, 1968 — *Panofsky E.* Idea. A Concept in Art Theory. Columbia, 1968.
Papadopoulo, 1976 — *Papadopoulo A.* L'Islam et l'art Musulmane. P., 1976.
Piemontese, 1980 — *Piemontese A. M.* Nuova Luce su Firdousi: Un «Šahnama» datato 614 H./1217 a Firenze.— Estratto da Annali dell' Istituto Orientale de Napoli. Vol. 40 (N. S. XXX), 1980.
Porter, 1974 — *Porter J. R.* Muhammad's Journey to Heaven.— Numen. 1974, vol. 21, fasc. 1.
Rice D. S., 1953 — *Rice D. S.* The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam.— The Burlington Magazine. 1953, XCX.
Rice D. S., 1955 — *Rice D. S.* The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art. P., 1955.
Rice D. T., 1976 — *Rice D. T.* The Illustrations to the «World History» of Rashid al-Din. Edinburgh, 1976.
Ringbom, 1965 — *Ringbom S.* Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting.— Acta Academie Abocusis. Ser. A, Abo. 1965, vol. 31, № 2.
Robinson, 1958 — *Robinson B. W.* A Descriptive Catalogue of the Persian Paintings in the Bodleian Library. Oxf., 1958.
Robinson, 1970 — *Robinson B. W.* Drawings of the Masters. Persian Drawings from 14th to the 19th Century. N. Y., 1970.
Robinson, 1976 — Islamic Painting and the Arts of the Book. The Keir Collection. Ed. by B. W. Robinson, 1976.
Rowland, 1971 — Art in Afghanistan. Objects from the Kabul Museum. Introduction and Text by B. Rowland. L., 1971.
Schimmel, 1976 — *Schimmel A.* Mystical Dimensions of Islam. The University of North Carolina Press, 1976.
Schimmel, 1980 — *Schimmel A.* The Triumphal Sun. A Study of the Works of Jalaladdin Rumi. London and the Hague, 1980.
Schimmel, 1984 — *Schimmel A.* Calligraphy and Islamic Culture. N. Y.— L., 1984.
Schuon, 1953 — *Schuon F.* The Transcendent Unity of Religions. L., 1953.
Schuon, 1976 — *Schuon F.* Islam and Perennial Philosophy. Preface by S. H. Nasr. World of Islam Festival Publishing Company. Ltd. 1976.
Schuon, 1981 — *Schuon F.* Understanding Islam. L., 1981.
Scranton, 1964 — *Scranton R. L.* Aesthetic Aspects of Ancient Art. Chicago and London, 1964.
SEI, 1961 — Shorter Encyclopedia of Islam. Ed. by H. A. R. Gibb and J. H. Kramers. Leiden, 1961.
Shellgrovo, 1980 — The Image of the Buddha. Gen. ed. D. L. Shellgrovo. Tokyo, 1980.
Soucek, 1979 — *Soucek P. P.* The Art of Calligraphy.— The Arts of the Book in Central Asia. Gen. ed. B. Gray. P., 1979.
Stchoukine, 1954 — *Stchoukine I.* Les peintures des manuscrits Timurides. P., 1954.
Stchoukine, 1965 — *Stchoukine I.* Origine turque des peintures d'une Anthologie persane de 801/1398.— Syria. P., 1965, t. 42, fasc. 1—2.
Strohmaier, 1980 — *Strohmaier G.* Byzantinischer und judisch-islamischer Icono-

clasmus.— Der Byzantinische Bilderstreit. Sozialökonomische Voraussetzungen-ideologische Grundlagen-geschichtliche Wirkungen. Lpz., 1980.
Tambiah, 1968 — *Tambiah S. I.* The Magical Power of Words.— Man. 1968, vol. 3, № 2.
Thompson, Grigwold, 1960 — *Thompson D. R., Grigwold R. E.* Gardenlore of Ancient Athen. Princeton, New Jersey, 1960.
Titley, 1977 — Persian Painting. Text Norah Titley. Bombay, 1977.
Titley, 1981 — *Titley N. M.* Dragons in Persian, Mughal and Turkish Art. L., 1981.
Trésors, 1985 — Trésors de l'Islam. Genève, 1985.
Vasiliev, 1956 — *Vasiliev A. A.* The Iconoclastic edict of the Caliph Yasid II, A. D. 721.— DOP. 1956, 9, 10.
Watt, 1971 — *Watt W. M.* God's Caliph. Quranic Interpretation and Umayyad Claims.— Iran and Islam. In Memory of the Late Vladimir Minorsky. Edinburgh, 1971.
Weitzmann, 1947 — *Weitzmann K.* Illustrations in Role and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustrations. Princeton, 1947.
Welch, 1976 — *Welch A.* Artists for the Shah. Late Sixteenthcentury Painting at the Imperial Court of the Iran. New Haven, London, 1976.
Wensinck, 1921 — *Wensinck A. I.* Tree and Bird as Cosmological Symbols in Western Asia. Amsterdam, 1921.
Widengren, 1946 — *Widengren G.* Mesopotamian Elements in Manichaism (King and Saviour II).— Studies in Manichaean. Mandaean and Syrian-Gnostic Religion. Uppsala—Leipzig, 1946.
Widengren, 1951 — *Widengren G.* The King and the Tree of Life in Ancient Near Eastern Religion. Uppsala—Wiesbaden, 1951.
Widengren, 1955 — *Widengren G.* Muhammad, The Apostle of God, and His Ascension. Uppsala—Wiesbaden, 1955.
Wilke, 1922 — *Wilke G.* Die Weltenbaum und beiden kosmischen Vogel in der vorgeschichtlichen Kunst.— Mannus. Zeitschrift für Vorgeschichte. 1922, Bd. 14.
Wilkinson, 1973 — *Wilkinson Ch. V.* Nishapur. Potters of the Early Islamic Period. N. Y., 1973.
Wittkower, 1942 — *Wittkower R.* Marvels of the East. A Study in the History at Monstres.— Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. L., 1942, vol. V.
Yoshida, 1972 — *Yoshida M.* In search of Persian Pottery. New York—Tokyo—Kyoto, 1972.

Sh. M. Shukurov. *The Art of Medieval Iran (the Formation of Visual Principles)*. The book considers the formation of art in Iran in the context of principles enunciating by Islamic culture. The author does not seek to cover the entire history of Iranian Muslim art. He tries to assess the significance of artistic forms and the ways by which the Medieval consciousness tries to understand them.

Chapter 1, "From Graphical Sign to the Image", considers the role of Arabic graphics in the formation of Muslim art. The Islamic culture in Iran took shape against the background of bilingual situation, when both the Arabic and the Dari were equally active. The emergence of new type culture presupposed as well the formation of the new type of artistic thinking of Islamised Iranians. New thinking is observed, for example, in handicrafts (pottery, metalwares). Shukurov makes an attempt to give a semantic reconstruction of functional principles of the works of artistic crafts in the Muslim environment. Spectacular semantic opposition between Arabic graphics and Iranian images typical of the entire art can be considered as the opposition between sacral and prophane. The Arabic graphics was called to regulate the destructive process inherent in any socio-cultural system, for graphics, as an immediate manifestation of the sacral language of culture, had all prerequisites to serve as a source of additional information. Arabic graphics became an instrument of metadescription, being used at various levels of the self-description of culture including religio-philosophic, mystical, poetic and visual ones. It is logical to distinguish the graphic style of artistic world outlook of the Muslims, and their graphic mode of thinking. In addition to the main semantic function of Arabic graphics to control the destructive process, other significant regulative functions of Arabic writing are given. The graphic style of Muslim artistic thinking stemmed from the need to express various conceptions and categories by means of graphics. Thus, the important Islamic artistic method is artificially slowing down the perception of graphic inscription and, later on, of images. It is observed, for example, in the method of reduction of phrases and words. The importance of

this method for thinking and artistic practice is suggested by both sources (Hilal as-Sabi) and observations of contemporary scholars (A. S. Melikian-Chirvani). Arabic inscriptions as the embodiment of Word are contrasted to Iranian images so that they can more brilliantly present other values owing to their sacral properties, mediative functions and coded nature.

At the same time, the history of Islamic art must have a series of features pointing to the integrated reflection of Muslim concept of Man, his place and aim of existence. Shukurov stresses the evolution of decorating Arabic graphics first by floral desings and animals, and then, by human images. This evolution corresponds to well-known cosmogenic concept of the World which involves four stages of development: that of minerals; plants; animals; and human beings. Combination of letters and figures on ceramic and metal articles reflects a new stage of relations between Arabic graphics and images. The very idea of diachronic transformation of graphic decorations, their gradual "animation" and "humanization" incorporates the concept of the origin and structure of the Universe. Each of the four stages of transformation of Arabic graphics corresponds to individual structural elements of the evolutionary picture of the World; as a whole they reflect its conceptual synchronic state. The teleological logic was programmed in the essence of culture, and culture if need be, reproduced itself, its origin, structure, and as a consequence, the emergence of Man. That process lasted from the 8th century to the mid-12th century. Thus, the graphic style of artistic thinking transforms the earlier pre-Muslim art and integrates it into a new evolutionary and classificational schemes.

Chapter 2, "Rituals and Creative Consciousness", considers two ritual systems, Iranian and Muslim proper. Shukurov analyses the role of the *djashn-i sada* ritual in the arrangement of *Shah-namah* by Firdousi. One can see evidence of this scheme in the monuments of visual arts of the Sasanian (toreutics) and Islamisized (miniature) Iran. The author believes that traditionalism of Medieval Iranian culture consisted in the existence of an earlier legacy in the logic of artistic thinking, in the artistic structure of the works of verbal and visual arts, rather than in prestigious appeals for the return to that legacy. Moreover, the study reconstructs one more ritual system based on the hierarchical relationship between three conceptions: Knowledge-Word-Action. This system corresponds to the titles of caliphs: Caliph-Imam-Amir al-Mu'minin. Shukurov refers to data of theoretical treatises by Medieval authors and monuments of visual arts which are arranged according to this universal Islamic system.

Chapter 3, "Word and Image (the Limits of Visual Presen-

tation of Man)", tells about the origins of Muslim concepts of the image of Man. Various data about the spiritual practice of Islam are given. They are compared with typologically similar data of Christianity and Buddhism. The author draws in conclusion that the visual sign in Muslim art always remained as such and changed only with the passage of time and in consciousness of observers. The image was not adequate to itself. Respectively, human face always retained a most critical element for the Muslims: it was either hidden, erased, or incarnated in many faces at once.

Miniatures showing their characters with many faces as in Iranian Muslim miniatures and illustrations to the *Maqamat* by al-Hariri are also described in this chapter. Shukurov believes that visual canon became an artistic method of Islamic art only after the 15th century. Images of heroes are presented in accordance with the method of negative, apophatic vision, *tanzih*, whereas the images of animals, for example, are presented according to the positive, cataphatic vision, or *tashbih*. The author makes many references to eminent Iranian poets and theologians.

The image of the Prophet Muhammad is analysed separately. Shukurov notes that the functions of these images were both illustrative and meditative owing to the traditional holyness of the image of the Prophet.

Chapter 4, "Persian Miniatures and Transformation of Artistic Thinking", shows how the motif of nostalgia for Paradise, traditional for many cultures, is presented in Persian art. There are many references here to the poetry of Rumi and Hafiz. Special attention is given to the emergence of landscape in the paintings of Djunaid as-Sultani.

The final chapter, "Sign and Meaning in Islamic Visual Arts", sums up the main conclusions of this study. The analysis of significial nature of Islamic art is attended by the study of the problem of admissibility of portraying Man.

The study is concluded by four digressions into Muslim architectural and pictorial iconography: (1) the spatial structure of the Umayads Mosque in Damascus; (2) the influence of Christian iconography, "The Entry of Christ into Jerusalem" on Iranian miniatures; (3) ideographic distinctions of the image of romancing pair with a typical gesture of "grasping the flap"; (4) the allegoric images of the Gardener.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Ил. 1. Блюдо с изображением танцующей пары. Нишапур. Колл. Кайр.
Ил. 2. Зооморфно-растительный мотив в слове «ал-йумн» на сосуде X—XI вв. Мавераннахр. Душанбе.
Ил. 3. а) Блюдо из Нишапура. XI в. Япония. Музей Тенри. б) Блюдо с надписями «барака» в форме уток. X в. Нишапур. Япония. Музей Тенри.
Ил. 4. Котелок Бобринского (Гератский котелок). 1163 г. Ленинград. Эрмитаж.
Ил. 5. Бронзовая чернильница. Иран. XIII в. Берлин. Музей исламского искусства.
Ил. 6. Изображения Рустама из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1333 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
Ил. 7. Изображения Абу Зайда из рукописи «Макам» ал-Харири (к макамам 5, 11, 18, 20). 1237 г. Париж. Национальная библиотека.
Ил. 8. Пророк Мухаммад в «Куббат ас-Сахра» (Иерусалим). Миниатюра из рукописи «Ми'радж-наме». 1330 г. Стамбул. Музей Топкапы.
Ил. 9. Симург несет Заля. Миниатюра из стамбульского альбома. Около 1370 г. Музей Топкапы.
Ил. 10. Битва Бахрама Гура с драконом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси 1371 г. Стамбул. Музей Топкапы.
Ил. 11. Битва Бахрама Гура с драконом. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1333 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
Ил. 12. Хумай перед замком Хумаюн. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кирмани. 1396 г. Лондон. Британский музей.
Ил. 13. Хумай перед замком Хумаюн. Миниатюра из «Антологии». Берлин. Музей исламского искусства.
Ил. 14. Миниатюра начала XIV в. Шираз. Бостон. Музей изящных искусств.
Ил. 15. Миниатюра с изображением влюбленной пары. Середина XVI в. Бостон. Музей изящных искусств.
Ил. 16. Миниатюра из рукописи «Китаб ат-Тирйак». 1199 г. Париж. Национальная библиотека.
Ил. 17. Блюдо с полихромным изображением. 1187 г. Кашан. Нью-Йорк. Музей Метрополитен.
Ил. 18. Хумай и Хумаюн. Миниатюра из рукописи «Хамсе» Хаджу Кирмани. 1396 г. Лондон. Британский музей.
Ил. 19. Испытание Сиявуша огнем. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1333 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.
Ил. 20. Испытание Сиявуша огнем. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1371 г. Стамбул. Музей Топкапы.
Ил. 21. Хосров у замка Ширин. Миниатюра из рукописи «Шах-наме» Фирдоуси. 1330 г. Стамбул. Музей Топкапы.
Ил. 22. Въезд Христа в Иерусалим. Миниатюра из Ахпатского Евангелия. 1211 г. Ереван. Матенадаран.
Ил. 23. Миниатюра из рукописи «Бустан» Са'ди. 1576 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Ил. 24. Миниатюра из рукописи «Бустан» Саʿди. 1576 г. Ленинград. ГПБ им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Ил. 25. Миниатюра с изображением идеального пейзажа. Из «Антологии» 1398 г. Стамбул. Музей турецкого и мусульманского искусства.

Фронтиспис: миниатюра из рукописи «Китаб ал-Булхан». 1399 г. Бодлеянская библиотека. Оксфорд.

Оборот шмуцтитула: интерьер мечети Омейядов в Дамаке.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 5

ГЛАВА I

От графического знака к изображению 15
Графический стиль художественного мышления 17
Картина мира в графических начертаниях . . 47

ГЛАВА II

Ритуал и творческое сознание 63

ГЛАВА III

Слово и образ (О пределах изобразительного воплощения образа Человека) 84
Общее и частное в сложении изобразительного облика Человека 85
Метод расподобления в искусстве средневекового Ирана . . . 99
Иконография изображений пророка Мухаммада 135

ГЛАВА IV

Персидская миниатюра и трансформация художественного мышления 146

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Знак и значение в изобразительном искусстве ислама . . 184

ЭКСКУРСЫ В МУСУЛЬМАНСКУЮ ИКОНОГРАФИЮ

Экскурс I. О преобразующей роли архитектурного типа мечети **199. Экскурс II.** О въезде Хосрова к Ширин. Аргументы к атрибуции одной иконографической схемы **205. Экскурс III.** Идеография: метод творчества или метод познания? **217. Экскурс IV.** К проблеме иконографии сада: Царь—Дерево—Садовник **225.**

Литература 232
Summary 243
Список иллюстраций 246

Научное издание

Шукуров Шариф Мухаммадович

ИСКУССТВО СРЕДНЕВЕКОВОГО ИРАНА

(Формирование принципов изобразительности)

Редактор *В. В. Волгина.* Младший редактор *Н. О. Хотинская.* Художник *В. В. Локшин.* Художественный редактор *Э. Л. Эрман.* Технический редактор *Л. Е. Синенко.* Корректор *Н. Б. Осягина*

ИБ № 15932

Сдано в набор 17.05.88. Подписано к печати 10.01.89. Формат 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Вкл. отпечатана на мелованной бумаге. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 14,42+1,4 вкл. Усл. кр.-отт. 17,46. Уч.-изд. л. 17,12. Тираж 3000 экз. Изд. № 6554. Зак. № 435. Цена 2 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы. 103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства «Наука». 107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28



2 р. 30 к.