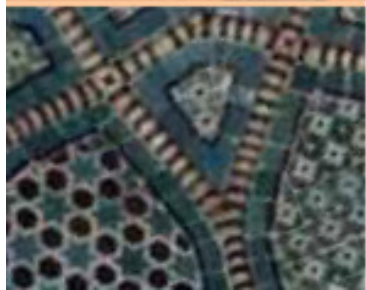
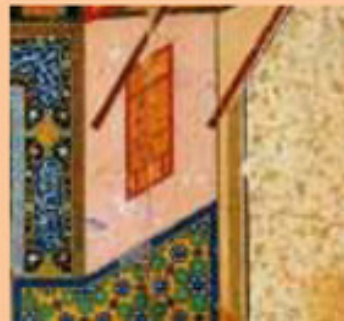


Ш. М. Шукуров

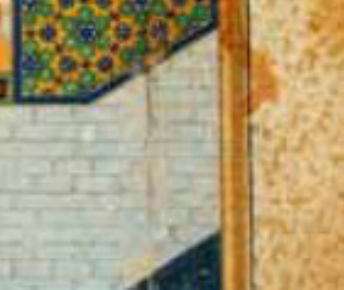
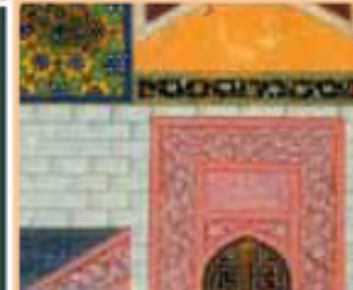
# Хорасан



ТЕРРИТОРИЯ  
ИСКУССТВА



ТЕОРИЯ  
ИСТОРИИ  
ИСКУССТВ



Шариф Шукуров

**Хорасан. Территория искусства**

«Прогресс-Традиция»

2016

УДК 75  
ББК 85.143(3)

**Шукуров Ш. М.**

Хорасан. Территория искусства / Ш. М. Шукуров — «Прогресс-Традиция», 2016

ISBN 978-5-89826-443-7

Книга посвящена предпосылкам сложения культуры Большого Хорасана (Средняя Азия, Афганистан, восточная часть Ирана) и собственно Ирана с IX по XV век. Это было время, внесшее в культуру Средневековья Хорасана весомый вклад не только с позиций создания нового языка (фарси-дари) в IX веке, но по существу создания совершенно новых идей, образов мысли и форм в философии, поэзии, архитектуре, изобразительном искусстве. Как показывает автор книги, образная структура поэзии и орнамента сопоставима, и чтобы понять это, следует выбрать необходимый угол зрения. Формирование визуального восприятия является центральной темой книги. Задача книги состоит в нахождении идей, образов и форм, составляющих существо искусства и архитектуры региона. Проблема этнотерриториальной особенности Хорасана в Средневековье прослеживается на протяжении всей книги. Важное место в книге занимают поиски этимологического и семантического образов культуры Большого Ирана от Ширази до Бухары. Таковы, например, поиски этимологических образов изобразительной и архитектурной формы. Книга рассчитана не только на иранистов, но и на всех тех, кого интересуют правила внутренней организации искусства, архитектуры, поэзии, философии Средневековья.

УДК 75  
ББК 85.143(3)

ISBN 978-5-89826-443-7

© Шукуров Ш. М., 2016  
© Прогресс-Традиция, 2016

# Содержание

Предисловие	7
Озарение Востоком	9
Глава I	22
Часть 1	26
Конец ознакомительного фрагмента.	38

# Шукуров Ш.М

## Хорасан. Территория искусства

*Отцу моему посвящаю эту книгу*

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 15-04-16032

*Во внешнем оформлении использована миниатюра Камала ал-Дина Бехзада с изображением рисующего художника (XV в.) и миниатюра «Джами ал-Таварих» из рукописи Рашид ал-Дина*

## Предисловие

*Абул-Хасан Нишабури в книге «Хазайн ал-Улум» (Сокровищницы наук) сообщает, что город Бухара хотя и отделен рекою Джайхун, но принадлежит к Хорасану  
Мухаммад Наршахи (899–959), История Бухары*

Это предисловие составлено для тех, кто не знает, что такое Хорасан, не знает, кто жил и продолжает обитать на этой территории, какие языки и какие народы, какого рода философия, искусство и архитектура существовали здесь в IX–XV вв. Сказанное нами в полной мере имеет касательство к этнотеории конструктивизма, но в большей степени к теории этносимволики, разработанной в лондонской школе экономики профессором Энтони Смитом. Примечательным для нас и, соответственно, для нашей книги является понимание «внутреннего мира этничности»<sup>1</sup>. Примером для характеристики этноса служат слова Э. Смита:

«Этничностью является самоопределившаяся человеческая общность, члены которой обладают общими мифологическими предками, общей памятью, одним или двумя элементами разделяемой культуры. Эта культура включает территорию и меру солидарности, проявляемую хотя бы в высших социальных слоях»<sup>2</sup>.

Этнос, о сложении которого мы говорим, – это восточные иранцы<sup>3</sup>, именно они причастны к рождению в Бухаре IX–X вв. новоперсидского языка фарси-дари, на этом языке до сих пор говорит весь иранский мир. Верно, что естественный язык в числе нескольких других позиций является «охранителем границ» (border guard mechanism) этого этноса<sup>4</sup>. Заговорив об этносимволических ценностях, не следует упускать из вида насыщенность исторических событий, которые с древнейших времен происходили на территории Хорасана<sup>5</sup>. Рождение языка фарси-дари в Бухаре стало и началом различения – этнического и территориального – этого региона от всего остального мира. Таким образом, укрепилось значение Хорасана – территории, граничащей одновременно с Ираном (Ирак Аджамский), Индией и тюркским полем на севере и востоке.

«Охранитель границ» для культуры династии Саманидов не исчерпывается символической ценностью естественного языка, в этот механизм входит также институт воителей, охранявших границы Хорасана. На западный манер мы называем их рыцарями, поскольку это был институт благородных по крови землевладельцев, в функции которых входила забота о безопасности границ. О рыцарском этосе восточных иранцев и его непосредственном воздействии на целостность культуры династии Саманидов мы поговорим в главе I. Чтобы понять это, достаточно вспомнить рыцарский эпос «Шах-наме», сочиненный в X веке хорасанцем Фирдоуси из г. Тусе.

Рыцарь всегда личность, рыцарь движет время вперед, сохраняя в незабываемости память о прошлых деяниях семьи и страны. Не потому ли изображения рыцарей на поливной керамике, настенных росписях, в терракоте во множестве извлекаются из раскопок городов Хорасана. «Личность становится той архимедовой точкой опоры, которая может перевернуть мир»<sup>6</sup>. Именно поэтому, продолжает Сера, личность является средоточием суждения, а следовательно, смысла и различения. Становление этничности и государственности полагается на личностное начало возникновения смысла и различения. Рыцарство как символическое понятие служит фактором различения носителей языка фарси-дари от остальных иранцев Большого Хорасана.

А вот еще одна личность саманидского времени – это Авиценна (Абу Али ибн Сина), с явлением которого на авансцену интеллектуальной жизни государства Саманидов, а затем

и всего Ирана, выносятся углубление смысла персидского слова/термина, философии, метафизики в различии с арабами. В книге мы активно используем идеи бухарского мыслителя, в частности, его соображения о времени и доминанте движения. А потому в книге наш интерес распространяется на движение не по вертикали, не собственно онтология, а по онтической горизонтали, в каждодневной интеллектуально-художественной жизни многогранной культуры Большого Хорасана.

И, наконец, что надобно знать историкам искусства, открывающим нашу книгу. Мы ведем отсчет времени и пространства, в глубины которых погружены рассуждения автора об идеях, образах, формах. Наш опыт – это опыт видения в рамках истории искусства вполне узнаваемой этничности в контексте различных дискурсов. В зависимости от трансформации идей и образов меняет свой состав и стиль культуры – в нашем случае, стиль искусства и архитектуры.

И, наконец, последнее. Для увлеченного читателя особый интерес могут представить наши многочисленные экскурсы в область этимологии отдельных слов и форм. Как нам удалось выяснить, именно в этимологической, а не семантической структуре слова зарождается и форма вещи.



## Озарение Востоком Введение к основным идеям книги

Одна из книг Авиценны (980-1037) называется «Мантик ал-Машракийин»<sup>7</sup> («Логика восточников» или «Восточная логика» – завершена в 1027-28), где рассказывается о логике тех, кто исповедует знание, идущее с Востока, откуда восходит солнце. Образно говоря, «восточная философия» Ибн Сины внегеографична, смысл учения заключается в том, что бытие и знание являются проявлением силы Чистого Света, восходящего на Востоке, на «востоке мысли». Возникновением идеи Авиценна обязан Абу Насру Фараби (872–950), а восприимчиком иллюминативной теории в философии (фалсафа-йе ишраки, фалсафа ал-ишракийя) является Шахаб ал-Дин Сухраварди (1155–1191 или 1205), выступивший с философией озарения «Ширак», что означает «восход, восход солнца»<sup>8</sup>.

Величественная фигура Авиценны, определенным образом, вмещает в себя две составляющие – философа и мудреца. Он вслед за Фараби и Абу Иакубом Сиджистани вернул в философию изрядную толику мудрости. Не только Платон и Аристотель, но и идеи неоплатоников (Плотин) сформировали объемную мысль Ибн Сины<sup>9</sup>. Он смог превзойти философию и стать одновременно мудрецом в силу универсальности личности, всегда готовой к выбору различных интеллектуальных направлений в своем творчестве.

Исследователи сходятся во мнении, что истоки «концептуализации восточной философии» Ибн Сины вполне логично рассматривать в контексте соперничества Бухары с аристотелевской традицией Багдада<sup>10</sup>. Подразумевалось, что в Багдаде философы являются лишь интерпретаторами Аристотеля, в то время как в Бухаре и Хорасане складывается истинное и самобытное учение светоносного Востока. В нашей книге мы еще не раз встретимся с проведением детального различия между иранской и арабской мыслью, это будет сделано на материале архитектуры, изобразительного искусства, философии Восточного Ирана и иранской классической поэзии.

Хотя «восточная философия» и «ишрак» были далеки от локализации идей в определенном географическом регионе, понятно, что само рождение идеи происходило в Восточном Иране, на территории Тахиридов и Саманидов (Мавераннахра и Хорасана), а развитие – на территории северо-западного Ирана. Там родился Шахаб ал-Дин

Сухраварди, а другой ревнитель восточной философии Фахр ал-Дин Рази, будучи выходцем из иранского г. Рея, большую часть жизни провел в Средней Азии и Хорасане. Обязательно следует отметить, что у Шахаб ал-Дина Сухраварди и Фахр ал-Дина Рази был один учитель по имени Маджд ал-Дин Джайли. Таким образом, восточно-иранское происхождение идеи зарождения глубинного знания несомненно, что не может не сказаться на других сферах культурной жизни Восточного Ирана<sup>11</sup>. Глубинное знание, в сферу которого входит и знание об искусстве и архитектуре, является знанием, порождающим идеи, образы и формы, которые буквально пропитывают культуру иранцев Хорасана. Известный географ X в. ал-Макдиси (946-1000) высказался следующим образом: «Хорасан был регионом наиболее приспособленным к знанию и законотворчеству»<sup>12</sup>.

В дальнейшем мы стратифицируем совокупность этого знания об искусстве, постоянно держа в памяти его основную функцию порождения. Сила искусства рождается в определенном пространстве и времени, но существует вне пространства и времени, она порождает все новые и новые проявления форм, образов и смыслов, которые только на первый взгляд могут быть похожи на исходные. Мы возвращаемся к монументальной фигуре Авиценны, многие идеи которого явились порождающей силой для искусства и архитектуры. Эту силу порож-

дения не так просто увидеть, назвать и сделать неотъемлемостью искусства, о чем мы много будем говорить в книге.

Ибн Сина большую часть своих трактатов написал по-арабски, и только несколько из них написаны на персидском, родном для философа языке. Известно, что он ввел в арабскую философию новые терминологические и абстрагированные словообразования, в которых угадывается их греческое или иранское происхождение. Он был новатором не только в арабской философской лексике; в первую очередь его новаторство проявилось в формировании высокой философии на языке фарси-дари, который сложился в Бухаре IX-X вв. Именно ему принадлежат разработки философской терминологии на персидском языке, которая используется до сих пор<sup>13</sup>. Очевидно, что Ибн Сина задавал тон в теоретико-философском обосновании многих сфер культуры Саманидов, поскольку в его рассуждения входили разделы и о проблеме восприятия, и о статусе вещи, и о форме вещи.

Он был сыном своего времени и своей этнической культуры, а потому в нашей книге мы не можем обойти его концептуальных воззрений в контексте теоретических предпосылок сложения восточноиранского искусства и архитектуры при Саманидах. Имеет смысл сказать и следующее – Авиценна был человеком-Событием не только для органичной ему культуры Саманидов, но и для всего Ирана независимо от течения времени и пространственной разграниченности иранского мира. Больше того, все мы знаем об известности Авиценны в средневековой Европе, а ныне и во всем мире.

Именно Авиценна натолкнул нас на проявление особого внимания на протяжении всей книги к традиционной персоязычной терминологии, обращение к ней имело для нас особый резон. Нас в меньшей степени интересовало значение терминов и ключевых для культуры слов, как увидит читатель, чаще всего мы обращались к этимологии. Крайним горизонтом происхождения вещи для нас является вовсе не архетип, а порождающая этимология. Мы также постараемся показать, что порождающая сила слова создает некое ментальное пространство, внутри которого обнаруживают себя и архитектурные, и изобразительные формы. Надо непременно дополнить – в этом пространстве при определенных условиях, о которых мы также будем говорить, оказывается и человек, имагинальная личность средневекового Хорасана и Ирана. Креативная форма находит себе место в этимологической структуре вещи. Сказанное является одним из основных аналитических допущений нашей книги.

Термин не должен всегда оставаться *terminus'om*<sup>14</sup>. Как мы увидим в книге, специфическая терминология, так сказать, «терминологический ореол» искусства и архитектуры не ограничивается всем известным и переходящим из книги в книгу весьма ограниченным семантическим набором. На самом деле «терминологический ореол» изобразительного искусства и архитектуры весьма широк, и он должен стать действительно ореолом, предопределяющим смысловую и формальную оснастку вещи. Мы старались по мере надобности насытить текст книги персоязычной (в том числе арабского происхождения) и современной терминологией, не разводя их, а напротив – пытаясь ввести их в единый дискурс описания и исследования средневековой культуры Большого Хорасана. Такой дискурс подобен плавильному котлу, где терминология различного происхождения и времени сплавляется в единое целое с одной целью – как можно точнее и глубже описать предстоящее явление, будь то поэтический или философский текст, изображение или архитектурная форма.

В целом основные идеи нашей книги основополагаются на пересмотре существующих границ (*remapping*) в истории искусства Восточного Ирана, Ирана, включая в эту ревизию и Багдад. Наша идея состоит в семантическом стягивании и упорядочивании культуры Аббасидского халифата от саманидской Бухары до Багдада. Бухара – столица Хорасана – всегда оставалась в поле зрения Багдада, в числе четырех его ворот были и врата под названием Хорасан, остальные три назывались вратами Куфы, Басры и Дамаска. Границы между различными дина-

ствиями (Тахириды<sup>15</sup>, Саманиды, Бунды) стираются, как только мы переходим в сферу культуры – науки, философии, искусства и архитектуры. Судьба Авиценны пример тому, он покинул павшую под ударами Караханидов Бухару, побывал в Хорезме и отправился в буидский Иран. Топоним Большой Хорасан превосходил свои территориальные границы, в частности, распространяясь на запад, когда эмир Исмаил Самани в 902 г. присоединил к своему государству Рей и Казвин<sup>16</sup>. Современные специалисты пишут о глубоком продвижении Большого Хорасана на запад до Исфагана<sup>17</sup>. В нашей книге мы увидим неоднократные примеры перемещения хорасанских ценностей в буидский Исфаган.

Вместе с тем нельзя забывать и о том, что в первые столетия Абба-сидского правления было известно множество имен ученых с *нисбой* (часть имени, в данном случае обозначающая место рождения) Бухари, Балхи, Самарканди, Тирмизи, Нишапури, Туей, Машхади и крайне мало с *нисбой* Ширази или Исфагани; в области знания совершенно определенно сформировалась ось Бухара-Багдад<sup>18</sup>. Таким образом, *нисба*, отражающая принадлежность ученых, философов, богословов и пр. к городам и весям, служит индикатором активности культуры Большого Хорасана, а также включенности *нисбы* в формирующийся дискурс культуры, о котором мы подробно будем говорить в главе I.

Мы ведем речь о чрезвычайно длительном и пространственно укрепленном дискурсе иранцев, говорящих на дари, начало которого уходит в доисламскую древность и деятельную торговую деятельность согдийцев на всем протяжении Шелкового пути, охватывающую одновременно Дальний Восток, а также различные векторы западного направления. В своем месте мы покажем, как фабульные и орнаментальные мотивы Согда находят свое органичное продолжение в сходных мотивах на саманидской расписной керамике. В последнее время археологи упорно говорят о чрезвычайной важности единой территории Средней Азии и Северной Индии во времена раннего бронзового века и воздействия ценностей этого региона на соседние районы<sup>19</sup>. Да и существование Греко-Бактрии (250 до н. э. - 125 до н. э.) и Парфии (250 до н. э. – 220 н. э.), где берет начало эпическая традиция восточных иранцев, дополнительно свидетельствует о существовании прочных предпосылок к продолжению функционирования высокой культуры в новых условиях исламского завоевания<sup>20</sup>. Об этом, в частности, говорил Фирдоуси, связывая с этим пространством вотчины витязей из благородных рыцарских семей Туса и Гударза. В Согдиане и за ее пределами в VI–VII вв. творческая активность не прекращалась, и, как показал Маршак, напротив, с арабским завоеванием она стала нарастать<sup>21</sup>.

С укреплением арабов в Мавераннахре произошло одно событие, о котором непременно следует упомянуть: без военной помощи хорасанской армии Абу Муслима Хурасани<sup>22</sup> династия Аббасидов не смогла бы прервать политическую гегемонию Омейядов. С восшествием Аббасидов была нарушена культурная и политическая гегемония Сирии, столица же новой династии была построена в пределах традиционных владений Древнего Ирана – в Ираке и Багдаде; город был построен недалеко от парфянского и сасанидского Ктесифона. Небезынтересно отметить, что слово Багдад является персидским по происхождению, означающее «Богом данный, Дар Божий» (Bagadāta-)<sup>23</sup>, хотя возможно и другое прочтение – «Bāgh-dād» (Ниспосланный рай). Надо сказать, что оба прочтения названия города имеют прямое отношение к реальному положению дел: первоначально Багдад имел форму круга – это символ совершенства, и город буквально утопал в садах. Высокопарное название города имело свои веские основания, долгое время персоязычное население составляло ремесленное и интеллектуальное ядро Багдада, продолжая сасанидскую традицию обживания территории современного Ирака. Другими словами, в аббасидское время Багдад оставался действительным и ментальным пространством иранцев.

Ментальное пространство представляет собой в той или иной степени унифицированное и когнитивное пространство различных связей, взаимных отношений, описаний, представлений, будь они реальными, воображаемыми, гипотетическими и прочими. Ментальное пространство работает следующим образом: выстраивается некое реальное пространство (как, например, Хорасан-Багдад), запруженное ментальными представлениями всего того, что мы в состоянии воспринять.

Экономическая и культурная жизнь, например, Согдианы была поколеблена арабами, но не уничтожена<sup>24</sup>. Одновременный расцвет поэзии, науки, архитектуры, искусства и ремесла не так давно позволял и позволяет до сего времени многим зарубежным и отечественным востоковедам говорить о «персидском ренессансе». При этом упускается одно обстоятельство – в саманидское время ничего не возрождалось, с приходом Ислама иранцам пришлось заново осмыслять свое этническое «я» в контексте тех категорий, понятий и образов, которые пришли вслед за новой вероисповедной доктриной.

В книге будет подробно обсуждаться другая стратегия. Мы убеждены в том, что наиболее приметной особенностью культуры Великого Хорасана, начиная с эпохи Саманидов, является ее инновационность, а вовсе не возрождение прежних ценностей. Речь идет об инновативном концепте, который сопутствует практически всем нововведениям (идеям, образам, дискурсам) восточных иранцев. Чего только стоит внедрение языка фарси-дари и появление поэзии на этом языке в Бухаре! Без сомнения, и то, и другое суть инновативные концепты с далеко идущими последствиями. Мы должны понимать и еще одно: инновативность не сводится к воплощению идей в реальность, все дело в том, что инновативность является результатом определенного мышления. Это – тип мышления, настроенный исключительно на инновативную модель развития государства, экономики, языка, поэзии, искусства и архитектуры, то есть культуры как целостности. Инновативность это гештальт, продуцирующий пространственно-мыслительную однородность целостности культуры. Только в силу организации такого рода инновативной модели возможно появление унифицирующего языка, поэзии и поэтов. В книге мы будем говорить и об инновативной личности не только в поэзии, но и в искусстве миниатюры, и в архитектуре. И в этой же связи отметим, что выражение «национальная инновационная система» было введено в современный оборот более 20 лет назад, но оно вполне справедливо и по отношению к государственной системе Саманидов. Подробно об этом см. везде и особенно главу III с необходимыми формулировками.

При Саманидах все создавалось сызнова, хотя, конечно, к прошлому обращались, но исключительно с позиций настоящего, прошлое не заимствовалось, а осмыслялось на уровне избранных горизонтов мышления в новых религиозных, социальных и экономических условиях существования. По этой причине, конечно же, нельзя отрицать чувства ностальгии по прошлому, однако это чувство было замешано на чувстве предвидения, ожидания, предчувствия будущих смыслов и форм. В культуре эпохи Саманидов прошлое, настоящее и будущее сосуществовали в едином и непрерывном измерении текущего времени.

Сказанное нами об инновативности культуры и мышления, а также о непрерывности измерения прошлого и будущего, никак нельзя противопоставлять. Когда речь заходит об инновационном характере культуры, мы должны понимать в первую очередь то, что никакая инновационность невозможна без концептуального (т. е. всегда нового) осмысления прошлого. По этой причине мы и говорим: инновативность и прошлое сосуществуют в едином и непрерывном измерении. Когда Чалоян, Конрад и остальные певцы «восточного Возрождения» писали свои статьи и книги, они понятия не имели о возможности восприятия прошлого в избранном горизонте настоящего, а также и о том, что мимесис существует не только в платоново-аристотелевом смысле. Хотя, подчеркнем особо, выдающаяся и широкоизвестная книга М. Мерло-Понти «Феноменология восприятия» существовала к тому времени уже 30 лет.

Прошлое находится внутри нас, оно всегда обладает насущностью, актуальностью, оставаясь стойким антропоцентричным измерением культуры. Антропоцентричное прошлое раскрывает настоящее и историческое прошлое в той же мере концептуально, как это делает инновация. В определенном смысле антропоцентричное прошлое и есть главная предпосылка инновации. Именно поэтому инновативная культура рождает гениев в науке, философии, поэзии, музыке и пр. и пр.

Средневековая поэтическая традиция Большого Хорасана IX–X вв. – Ирана – явление новое, возникшее одновременно с обновленной культурой иранцев. С этим никто не может спорить. Вместе с тем инновативное мышление восточных иранцев наряду с рождением и знанием великой поэзии породило целый ряд явлений, существо которых еще не стало достоянием многих. Вот, например, инновативная фигура Камал ал-Дина Бехзада, к достижениям которого следует отнести разработку новой концепции видения, обретшего выраженную самостоятельность и структурную независимость по отношению к поэтическому тексту. С появлением миниатюр Бехзада доминанта видения встала над устойчивым пристрастием к тексту в прежние столетия (см. об этом в гл. II).

Образование централизованного государства Саманидов является ярчайшим инновативным Событием не только для всего иранского мира, но и для арабского также. Последствия и значение этого

События, а именно – урбаноцентричной эпохи Саманидов, трудно переоценить, воздействие восточно-иранской культуры на завоевателей арабов является одним из горизонтов этого События. Послушаем, к каким выводам приходит видный иранист Ричард Фрай:

«Саманиды освободили Ислам от его ограниченного бедуинского происхождения и обычаев, сделав его интернациональной культурой и обществом. Они показали, что Ислам отныне не связан исключительно с арабским языком, что, таким образом, позволило и Саманидам снискать свое особое место в мировой истории»<sup>25</sup>.

Автор этих строк шел к настоящей книге долго. Тема книги достаточно проста для иранистов и всех тех, кто профессионально знает или просто заинтересован в истории культуры восточной части мусульманского Ирана. Весь этот регион в Средневековье называли по-арабски Машрик, а по-персидски Хорасан (Khurāsān)<sup>26</sup>. Иранистам не надо пояснять, что многие ценности иранской культуры в исламское время берут свое начало на востоке обширного региона, т. е. в областях современной Средней Азии, Афганистана и восточных районах современного Ирана (Туге, Нишапур, Мешхед и его окрестности, а также северо-восточные районы страны, откуда родом был упомянутый выше Сухраварди). Это – географическое пространство, охватывающее и прикаспийские области современного Ирана, и граничащее, а порою включающее, север Индии, Кашмир. Отдельные территории Хорасана именуются по-разному – Средняя (Центральная) Азия и она же Маверраннахр (арабское название Заречья, тех земель, что расположены за рекой, Оксом или Амударьей), Трансоксиана, Восточный Иран, Хорасан и Большой (или Великий) Хорасан (Khurāsān-e Buzurg, Greater Khurāsān<sup>27</sup>), южной границей которого является долина Пенджаба со столицей в Лахоре. В Лахоре, кстати, существует мечеть «Масджид-е Шах-е Хуросон».

Большой Хорасан следует отличать от словосочетания Большой Иран (Greater Iran), под которым подразумеваются все иранские земли, от Бухары и Самарканда, Кабула, Нишапура, Герата и Мешхеда до Шираза и Багдада. Этот обширный регион с населением более 120 млн. человек отличает одна языковая общность (фарси-е дари, таджикский), что, однако, не в полной мере соответствует современной историко-культурной проработке идей, образов и дискурсов.

Можно говорить о культурониме Большой Хорасан, как об общности территории обитания, пронизанного идеей иранской идентичности в рамках языково-этнического единства<sup>28</sup>.

Другими словами, топоним Большой Хорасан обладал в прошлом ярко выраженной спецификой: при Саманидах были окончательно сформулированы основы языка фарси-йи дари и прославленной иранской поэзии, родились такие столпы отвлеченного, философского знания, как Фараби и Ибн Сина, а также возникли и были основательно закреплены собственно восточно-иранские по стилю и иконографии зодчество (мавзолеи, мечети, дворцы) и изобразительное искусство (настенная роспись и изображения на керамике), хотя креативность этого региона и во времена возникновения иранских храмов огня удостоверяется исследователями<sup>29</sup>. В первой же главе мы рассмотрим проблему доминирования Иконосферы иранцев над Логосферой завоевателей-арабов.

В дальнейшем в зависимости от обстоятельств течения исследования будем называть эту обширную территорию тем или иным обозначением. Скажем, именование Большой (или Великий) Хорасан важно не только для характеристики культурных основ, но и этнокультурной доминанты народа, который издревле населял это пространство, изъясняясь на ряде восточно-иранских языков (согдийском, бактрийском, хорезмийском и пр.), к VIII–IX вв. говорил на новоперсидском языке (фарси-и дари). Синонимическим обозначением Большого Хорасана является топоним Восточный Иран (ср. Восточная Европа), к которому часто прибегал В.В. Бартольд. После работ иранистов В. Минорского, М. Иаршатера (США) и М. Шакури (Таджикистан-Иран) региональное обозначение Большой Хорасан приобрело понятийный смысл, охватывающий культурно-историческое значение этой территории в саманидское, сельджукидское и тимуридское время и, похоже, возрождается в наши дни<sup>30</sup>.

Вслед за Вл. Минорским и Я. Рипкой обратим внимание на антропогеографический фактор в культуре Большого Хорасана. В русле сложения явных этнических характеристик Хорасана, заметим, что антропогеографический фактор является структурированной системой различного рода символических проявлений этнофакторов восточных иранцев. В эту систему этнофакторов органично входят искусство и архитектура. Как мы покажем в первой же главе, репрезентативные функции искусства и архитектуры берут на себя манифестации символических ценностей культуры Большого Хорасана, например, института рыцарства, во многом создавшего антропогенный состав культуры. Так это видел Фирдоуси и его читатели на протяжении всего времени, покуда рыцари Хорасана продолжали волновать читателей эпоса.

Никто не взялся за труд пояснить как, каким образом формировались ценности Большого Хорасана, как рождались изобразительные и архитектурные образы, каким образом складывались дискурсы в искусстве и архитектуре. Автору этой книги надлежало понять, что же стояло за первенством восточного региона в разработке идей, образов, форм и дискурсов, которые затем трансплантировались, переносились в западные районы иранского мира и много дальше – в культурную среду арабов Ближнего Востока, Египта, Магриба...

На протяжении всей книги использовались различные методические подходы, включая и междисциплинарный. Однако вместе с продвижением в оценке тех или иных явлений нам стало очевидным и то, что следует «заселять дисциплину» различного рода идеями, концептами, образами, формами<sup>31</sup>. Это позволяет углубить и одновременно расширить наше представление о произведении изобразительного искусства или архитектуры. Сложность, с которой столкнулся автор этих строк, состояла в постановке проблемы изучения не просто образов, а их внутренней структуры, в выведении иерархии дискурсов, которые формировали идеи, образы и формы в систему меры и порядка. Мы хотели понять, не в чем состоит величие и первенство Восточного Ирана, а как был внутренне организован мир искусства и архитектуры этого региона.

Таким образом, наша книга нисколько не претендует на изложение истории искусства Восточного Ирана. Книга посвящена теоретическим аспектам проблемы становления искусства и архитектуры Большого Хорасана и, соответственно, Ирана в целом. В тех случаях, когда

требуются дополнительные пояснения, мы приводим их по ходу текста в отдельных «примерах».

Об истории искусства и архитектуры этой территории в мусульманское время написано много, и здесь следует выделить исследования группы ученых из Ташкента в советское время во главе с Г.А. Пугаченковой и Л.И. Ремпелем. Многолетнюю работу Пугаченковой следует отметить особо, она является не только знатоком, ее теоретические предложения не потеряли своей актуальности до сих пор. Титаническую работу проделал С.Г. Хмельницкий (Душанбе-Берлин), в нескольких томах описавший и переистолковавший основные памятники зодчества Средней Азии. Заметна на этом поприще и работа западных специалистов. Все наиболее весомые труды русскоязычных и западных специалистов на соответствующих страницах книги будут соответствующим образом отмечены.

Для основных целей и задач нашей книги важно понять, какое же место занимает искусство и архитектура Восточного Ирана во всей истории искусства мусульманских стран. Соответственно, яснее станет и причина нашего обращения к искусству и архитектуре именно этого географического региона. Для прояснения этих немаловажных для автора обстоятельств обратимся к двум томам по истории искусства и архитектуры мусульман, написанным четырьмя выдающимися историками искусства современности.

Первый том от начальных этапов искусства и архитектуры до сельджукидов включительно написан Р. Эттингхаузенем и Олегом Грабаром<sup>32</sup>. Второй том с монгольского времени и по XIX в. принадлежит перу Ш. Блэр и Дж. Блума<sup>33</sup>. Авторы второй книги отметили причину, по которой каждый хронологический период начинается с искусства и архитектуры Средней Азии и Ирана. Они поясняют такое построение двух книг только одним – искусство и архитектура западных регионов исламского мира во многом опирается на идеи и формотворчество Ирана, выдвинутые ими, а в особенности художниками и архитекторами Восточного Ирана<sup>34</sup>. В разделе 5 тома О. Грабара по искусству и архитектуре Ирана в «Кембриджской истории Ирана» о продолжении воздействия идей Хорасана на искусство всего Ирана в середине XII в. Ответ был отрицательным, к этому времени Иран обрел самостоятельность в формировании оригинальных идей, образов и форм<sup>35</sup>.

В этой же связи следует отметить и последнюю книгу О. Грабара<sup>36</sup>. Автор, задаваясь вопросом об истоках персидской миниатюры, отмечает настенную живопись Синьцзяна, но в особенности настенные росписи Пенджикента, Афрасиаба, Варахши, Балалык-тепе. Грабар не столь наивен, чтобы не понимать разницы между навыками в монументальной живописи и принципиально отличной практики в исполнении книжной иллюстрации. Он говорит о существовании у иранцев «коллективной памяти» (*collective memory*), об их неумемной тяге к изображению<sup>37</sup>. Но память, как сказал Бланшо, является свободой от прошлого<sup>38</sup>. Нельзя помнить, не воображая и не обретая на этом пути свободу от того, к чему ты был причастен ранее, память связана не только с прошлым. На своеобразии отношений между памятью и воображением мы специально остановимся в первой же главе. Мы сделаем это предельно широко, рассказав, что думают о судьбе образа и дискурса философы и теоретики как прошлого, так и нашего времени. Мы сделаем это и для того, чтобы все последующее изложение в книге не было неожиданным для читателя.

О разнообразии и существовании возникающих идей, понятий, категорий и образов будет рассказано в нашей книге. Предупредим сразу, мы не собираемся писать очередную историю искусства и архитектуры Восточного Ирана. Наша задача много скромнее, но и не менее ответственна – мы намерены проблематизировать и концептуализировать историю искусства названного региона. Сказанное в том числе означает, что подбор памятников ведется нами избирательно, точно, сообразно с ведением нашего повествования.

В этом случае мы присоединяемся к известному немецкому теоретику и историку искусства Хансу Белтингу, он говорит о конце истории искусства (*das Ende der Kunstgeschichte*)<sup>39</sup>. Немецкое слово *Kunstgeschichte*, как отмечает автор, двусмысленно, оно обозначает как собственно историю искусства, так и научное изучение этой истории. Научное изучение истории искусства подошло к своему концу – справедливо поясняет автор. К такому ходу рассуждений привели не только пояснения художников второй половины XX в. о конце искусства, но и собственно исчерпанность всевозможных «историй искусства». Необходимо от горизонтального вектора изучения наконец перейти к вскрытию глубинных страт восприятия искусства, что и начала делать в свое время венская школа искусства.

Любое исследование, если оно ведется искренне, не конъюнктурно, основывается на неудовлетворенности. Ортега-и-Гассет в книге «Что такое философия?» писал о философии так: «Неудовлетворенность как любовь без возлюбленного и как боль в отсутствующих у нас членах. Это тоска по тому, чем мы не являемся, признание нашей неполноты и искалеченности».

Как только мы понимаем, что теория искусства должна быть «подшита» к философии, неотъемлема в равной степени и от поэтики, как сила неудовлетворенности встает перед нами во весь свой рост. Искусство следует не только чувствовать, сенсорное восприятие мешает нам, не позволяет нам оценить образ во всей красе его прошлого и будущего. Мы постоянно неудовлетворены внешним эстетивным пониманием искусства и архитектуры. Наша книга претендует на глубинные оценки процессов формирования искусства и архитектуры в Хорасане.

В качестве первой проблематизации теории и истории искусства мы выставляем силу неудовлетворенности. Историческое неудовлетворение, но, самое главное, пластическая неудовлетворенность. Формы и смыслы в архитектуре и искусстве не могут быть удовлетворены текущим положением дел, даже в самой заурядной форме можно найти ростки будущего. На вопрос о том, когда возникает сила неудовлетворенности, мы с полным основанием отвечаем: в момент торжества пластического начала. Это тот самый миг, когда одна метафора сменяет другую, в тот момент, когда содержательное начало начинает переполнять форму, форма, образно говоря, разбухает, но не лопается. Она просто переходит в другую содержательную форму. Этот момент походит на то, когда соловей, подлетев к розе, еще не начал петь. Но, принявшись за одну песню, он незамедлительно перейдет к другой, поскольку первая его не удовлетворит – ведь роза еще и еще, и еще прекраснее. Однако самые лучшие песни соловья звучат в отсутствии розы.

Не только метафоры, но и прочие тропы появляются в результате неудовлетворенности. Недостаточно византийцам построить прекрасный храм, убрать его, как полагается, нет, ибо вслед за постройкой появляются *экфразисы*, словесные описания этих памятников. Люди во все времена не доверяли самим себе. Их не удовлетворяла красота, поскольку без должной смысловой организации красота неудовлетворительно красива.

Как только пластика форм и смыслов осознает себя в полной мере, т. е. конструктивно, стилистически и семантически полноценной, ей необходимы новые решения и новые субъекты ее реорганизации. Так появляются новые архитекторы и художники. Мы не можем говорить о силе неудовлетворенности по отношению к истории. Она есть объективность настоящего субъектного сознания и связана со временем. Совсем другое дело история искусства. Пластическое начало доминирует. И постоянная неудовлетворенность тоже. Весьма примечательно то, что теория концептуального родства философии, логики с основными видами пластических и визуальных искусств ведет свое происхождение от человека, родившегося в Мавераннахре. Эта заслуга принадлежит Фараби.

Книга в целом затрагивает исламский период искусства и архитектуры различных стран и народов, вовлеченных арабами в огромный мир, который было бы неверно называть исламским искусством. Современный исследователь Тьерри Аллен, на наш взгляд, справедливо отмечает:



«То, что мы называем искусством Ислама, на самом деле было искусством исламской культуры, в которой христиане и иудеи принимали участие наряду с мусульманами. Церкви и синагоги использовали те же декоративные media и мотивы, что обнаруживаются в мечетях, собственно, то же мы можем видеть и в светских постройках»<sup>40</sup>.

Исследователь не упомянул иранцев, иранскую культуру в исламский период, что, впрочем, характерно для западных исследователей, кроме французов. Вот почему Анри Корбен призвал говорить не просто о мусульманской культуре иранцев, его призыв был много точнее, он говорил об иранском Исламе (Islam iranien). Это Иран, ставший мусульманским, но не потерявший своей этнической идентичности и, более того, наращивающий ее в новых условиях, условиях тотального мышления нового вероисповедования.

Что следует из сказанного? Только одно: одновременная языковая, поэтическая, философская и архитектурная эволюция восточноиранского мира с центром в Бухаре позволила категоризировать этот мир, ввести в него определенные риторические и поэтологические правила, рассуждения о природе времени и пространства, логические сообразности, развивающие сказанное Платоном и Аристотелем. Это был мир, вставший наравне с теологическим взглядом на мир.

В книге нас интересовало не то, что означает визуальная культура восточных иранцев в целом и в частности, а, скорее, то, что сделало эту культуру таковой, как она предстала ее носителям и нам. По этой причине проблема восприятия, перцептивного осознания прошлого, настоящего и будущего стояла перед нами в первую очередь. И в этой же связи нам был интересен имманентный план предсуществования культуры, имманентные формы визуальности. Дабы понять метафизические опыты иранцев на уровне философии, науки, искусства и архитектуры, следует уйти в глубину, обнаружить основу, основополагающее для последующего взмывания вверх. Например, к обсуждению райской образности искусства Ислама, что чрезвычайно часто делается в отечественных и зарубежных исследованиях. Нашу позицию мы, в частности, подробно обсудили на примере стиля, стилепорождения, что входит в существенный диссонанс с литературоведческим знанием прошлого и настоящего.

Наша работа выполнена в Отделе сравнительного культуроведения Института востоковедения РАН, где на протяжении многих лет автор знакомил своих коллег с разделами будущей книги. Отдельные части книги также обсуждались в Институте искусствознания при Министерстве культуры (Е.А. Сердюк, Е.И. Кононенко), на семинарах и конференциях в Институте теории и истории архитектуры и градостроительства РААСН (А.Ю. Казарян), а также на семинаре В.А. Подороги в Институте философии РАН. В одной из частных бесед с В. Подорогой родилось название нашей книги. Автор премного благодарен коллегам за живое участие в высказываемых идеях. На время работы над книгой приходится увлечение автора гештальт-теорией, наставником на этом пути был ученый секретарь Отдела Ю.В. Любимов. Переход от гештальта к концепту, то есть новому восприятию образа, оставалось существенным методологическим шагом в работе над книгой. В увлечении автора терминологией и этимологией активное дружеское участие принимали Ю.В. Любимов и Р.М. Шукуров. Последнему автор также благодарен за постоянное внимание в проблеме обеспечения нашей книги труднодоступной литературой. Автор глубоко благодарен за внимание и помощь в работе над книгой со стороны покойного Олега Грабара (Принстон) и Ренаты Холод (Стэнфорд), а также О. Панджароглу (Стамбул).

В города Самарканд, Бухару, Каттакурган и Карману была осуществлена экспедиция от Института востоковедения РАН. Наша задача состояла в подборке фотоматериалов для настоящей книги. Автор благодарит за дружескую помощь со стороны Ксении Олафссон, Аслиддина Исаева и Нуридинна Исаева. Существенную помощь автору оказала А. Холмеева. И, наконец, мы не можем не быть признательными директору Самаркандского государственного музея-

заповедника М.Х. Бобоёрову за неоценимую и эффективную помощь в знакомстве с ранней керамикой саманидского и караханидского времени.

Дополнение:

В соответствии с международными правилами, отраженными во многих современных изданиях (Энциклопедии Ираника, Кембриджская история Ирана) персидские и арабские слова передаются в нашей работе согласно общепринятым принципам транслитерации: определенный артикль в арабских словах не ассимилируется с последующей «солнечной» согласной: не аш-шамс, а ал-шамс. Примером для нас может служить «Энциклопедия Ислама» и «Энциклопедия Ираника», а также аналогичное отношение к обсуждаемому принципу транслитерации у В.В. Бартольда.

### Примечания

1 Smith A.D. *Ethno-Symbolism and Nationalism: a cultural approach*. L.: Routledge, 2009. P. 23. У истоков формулировок этно-символизма стоит А. Армстронг с его классической книгой: J.A. Armstrong. *Nation before Nationalism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982.

2 Smith. *Ethno-Symbolism*. P. 27.

3 В многочисленном числе восточно-иранских народов прошлого и настоящего (согдийцы, бактрийцы, хорезмийцы, пуштуны, белуджи, нуристанцы, аймаки, памирские народности, хазарейцы) мы выделяем согдийцев и бактрийцев, языки которых подверглись ассимиляции со стороны нового языка (*darī*, *rārsī-yī darī*), возникшего преимущественно на основе двух этих языков (о сложении языковой и литературной ситуации см. лучшую книгу на русском языке: Я. Рипка. *История персидской и таджикской литературы*. М.: Прогресс, 1970). В качестве этнонима для этого языка мы избираем следующую номинацию – восточные иранцы, хотя уже в XI в. появляется этноним таджик. Символическим макротопонимом для всех иранцев является понятие Иран (Большой Иран), топонимом для восточных иранцев – носителей языка фарси-дари – служит Хорасан или Большой Хорасан. Языковой и территориальный факторы служат в нашей работе двумя символическими идентификаторами.

4 Armstrong J.A. *Nation before Nationalism*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1982. P. 241.

5 Заратуштра и Авеста появились в Хорасане – благословенной земле (*airyanəm vaējah*) адептов религии, прославляющей Ахуру Мазду. На севере Большого Хорасана, в Хорезме хранился священный «Огонь (*āzar*, *ātaš*) Благословенного Фарна» (*Ādur Farnbāg*), который царем Кай Хосровом был перенесен в Фарс. Древняя история Хорасана знает почти курьезные и в то же время значительные события: с V в. до н. э. на территории Хорасана и Зеравшанской долины проживал народ Камбоджа (*Kambūjīya*); подозревается, что именно так звучало имя персидского царя Камбиза (530–522). Камбоджа чеканили свою монету, а свое происхождение вели либо от царской ветви саков, либо непосредственно от бактрийцев (*The Cambridge Ancient History. VOLUME IV. Persia, Greece and the Western Mediterranean C. 525 to 479 B.C.* Cambridge: Cambridge University Press, 2008. P. 199). По некоторым сведениям, современные камбоджийцы связаны с вытесненным из Хорасана народом камбоджа, который уже тогда исповедовал буддизм.

6 Серс Ф. *Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного*. М.: Прогресс-Традиция, Университетская книга, 2012. С. 79.

7 Manteq al-Mašreqiyyūn. Cairo, 1910. Первый перевод на русский язык сделан группой философов Таджикской Академии наук в рамках перевода всего корпуса сочинений Авиценны: *Логика восточников // Абу*

Али Ибн Сина/Авиценна, Сочинения, т. 2. Душанбе: Дониш, 2005. Взаимоотношение логики и мистики на примере Авиценны см.: Th.E. Gaskill. *The Complementarity of Reason and Mysticism in Avicenna // The Perrenial Tradition of Neoplatonism*. Ed. J.J. Cleary. Leuven: Leuven University Press, 1997.

8 О значении слова, которое связывается не только с востоком восхода солнца, но и с сиянием солнца, луны, звезд и даже лица, см.: Lane E.W. *An Arabic-English Lexicon*, L., 1872 (Reprinted). Book 1, p. 1539–1540. H. Ziai. *Illuminationism // Encyclopaedia Iranica*, vol. XII, Fasc. 6, New York. P. 670–672.

9 R. Wisnovsky. *Avicenna's Metaphysics in Context*. New York: Cornell University Press, 2003. P. 113.

10 Michot J. *Un important recueil avicennien du glean from the Avicenni VIIe/XIIIe s. // Bulletin de philosophie medievale* 33, 1991. P. 88. См. также рецензию: Reisman D. *A New Standard for Avicenna Studies // Journal of the American Oriental Society* 122.3, 2002. В этой связи см.: Gutas D. *Avicenna and the Aristotelian Tradition: Introduction to Reading Avicenna's Philosophical Works*. Leiden: Brill, 1988.

11 О суфизме Ирана, возникшего впервые в Хорасане – «колыбели суфизма», по словам известного исследователя, см. подробно: Zarrinkub A. *Justuju dar Tasavvufi Eran*. Tehran, 1366/1987 (Введение и 1 глава). См. также переиздание этой книги в Таджикистане: А. Зарринкуб. *Чустучу дар тасавуфи Эрон*. Ирфон, 1992. С. 44–55.

12 Bosworth C.E. *Legal and political sciences in the Eastern Iranian world and Central Asia in the pre-Mongol period // History of civilizations of Central Asia*. Vol. IV. *The age of achievement: A.D. 750 to the end of the fifteenth century*. Part Two: *The achievements*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2000. P. 133.

13 Об этом подробно см.: Afnan S.M. *Avicenna. His Life and Works*. Cambridge, L.: Pembroke College, 1958, P. 80–81; Younesie M. *Avicenna's Method for Translating Greek Philosophical Terms into Persian // Proceedings of the 5th Conference of the Societas Iranologica Europæa held in Ravenna, 6-11 October 2003* Vol. II. *Classical & Contemporary Iranian Studies* Edited by Antonio PANAINO & Riccardo ZIPOLI. Milano: Mimesis, 2006.

14 Terminus в Риме был богом границ и межей. Слово терминус обозначает, соответственно, границы, пределы, межевой, пограничный знак (Дворецкий И.Х. *Латинско-русский словарь*. М.: Русский язык, 1976. С. 1006–1007).

15 Тахириды (821–873), в отличие от Саманидов, были в значительной степени арабизированы. См. об этом: Bosworth C.E. *The Heritage of Rulership in early Islamic Iran and the Search for Dynastic Connections with the Past // Journal of the British Institute of Persian Studies*, v. XI. L., 1973. P. 56, 58; и этого же автора: *The Taherids and Arabic Culture // Journal of Semitic Studies*, 14, 1969. Свое происхождение Тахириды вели от Рустама Дастана – центральной фигуры эпического повествования «Шах-наме» Фирдоуси. Однако также утверждалось, что они происходили от арабских племен Курайш и Хузаа. Значение Тахиридов и особенно Абдаллаха состояло в приведении Хорасана в определенное единство под знаком доисламской истории и эпоса. Саманиды, однако, вели свою родословную от Бахрама Чубина – реального героя, сасанидского шаха, бежавшего из Ирана к тюркам и там павшего от руки убийцы.

16 Преемники эмира Исмаила были вынуждены вернуть территории северного Ирана Буидам, Зийаридам, Алидам (Бартольд В.В. *Туркестан в эпоху монгольского нашествия // Бартольд В.В. Сочинения*. I. М.: Восточная литература, 1963. С. 283–284).

17 Daniel E.L. *The Political and Social History of Khurasan under Abbasid rule, 747–820*. Publication of Iran-America Foundation, New York, 2006. P. 13. См. также информативную книгу П. Кроун о религиозно-сектантской жизни Большого Хорасана: Crone P. *The Nativist Prophets*

of Early Islamic Iran: Rural Revolt and Local Zoroastrianism. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

18 Frye R.N. The Heritage of Central Asia. From Antiquity to Turkish Expansion. Princeton, 1998. P. 228.

19 Hiebert F.T., Lamberg-Karlovsky C.C. Central Asia and the Indo-Iranian Borderland // Iran. Journal of the British Institute of Persian Studies. Volume XXX, 1992. P. 3–4.

20 Хотя такие авторитеты, как, например, Херцфельд и прочие, упорно говорят о «европейской эллинизации» Хорасана, на самом деле следует вести речь о едином пространстве Греции, Рима, Ближнего Востока и Индии после походов Александра Великого (Herzfeld E. Khorasan. Denkmalsgeographische Studien zur Kulturgeschichte des Islam in Iran // Der Islam, XI, 1921. S. 112).

21 Маршак Б.И. Согдийское серебро. Очерки по восточной торевтике. М.: ГРВЛ, 1971.

22 В самых серьезных научных изданиях Абу Муслима и его армию называют «персидской» (Persian), на самом деле сам герой был хорасанцем, его армия была из Хорасана, что отразилось не только на очередной иранизации Ирака, но и Сирии и Египта, куда Абу Муслим был направлен халифом. Это же обстоятельство отразилось и на эсхатологической составляющей Ислама. В одном из современных текстов говорится следующее: в конце времен явится пророк Махди с армией из Хорасана (Completerory of Imam Mahdi and Army from Khurasan – <http://forums.islamicawakening.com/f18/complete-story-imam-mahdi-armykhurasan-49/>).

23 Bailey H.W., Sims-Williams N., Zimmer St. Baga // Encyclopaedia Iranica, Vol. III, Fasc. 4, 2011. P. 403–406.

24 Naymark A. The Size of Samanid Bukhara: A Note of Settlement Patterns in Early Islamic Mawarannahr // The Myth and the Architecture. Ed. Petruccioli A. Cambridge, 1999. P. 47.

25 Frye R. Samanids // The Cambridge History of Iran. From the Arab Invasion to the Saljuqs. V. IV. Cambridge: Cambridge University Press. P. 147.

26 Bosworth C.E. Khurāsān // Encyclopaedia of Islam. CD-Rom Edition, Leiden, 2004, vol. V. P. 56a–56b. Более подробно о границах Хорасана см. в переводе с арабского автора IX в.: Ал-Балазури. Завоевание Хорасана. Душанбе: Дониш, 1987, С. 40. Также см.: Herzfeld E. Khorasan. Denkmalsgeographische Studien zur Kulturgeschichte des Islam in Iran // Der Islam, XI, 1921. Топоним Хорасан, как восточная провинция сасанидского Ирана, обязан своим происхождением Хосрову Ануширвану, после усмирения эфталитов шах организовал новую провинцию, которая и стала называться на пехлеви *xvarāsān*, т. е. «восточная сторона». Хотя Хорасан как географическое понятие существовал с древности. Слово Хорасан

восходит в древнеперсидскому \**xvar-āsāna*-» ‘восток’ ← ‘солнце приходящее’ (Расторгуева В.С. Этимологический словарь иранских языков. Восточная литература, 2000. Т. 3, с. 442.).

27 Это словосочетание получило достаточное распространение, для справки см., например, Wikipedia (<http://en.wikipedia.org/wiki/Khorasan>).

28 Об идее иранской идентичности в раннее аббасидское время с этнической доминантной восточных иранцев, носителей языка фарси-дари и изощренной поэзии см.: Ashraf A. Iranian Identity. Medieval Islamic Period // Encyclopaedia Iranica. Vol. XIII, Fasc. 5. New York. P. 507–522.

29 См. об этом: Stronach D. On the Evolution of the Early Iranian Fire Temple // Acta Iranica. Encyclopédie permanente des études iraniennes, vol. XI, 1985. Papers in honour of Professor Mary Boyse. Volume 1, p. 624–625.

Для современных исследователей достаточно ясно, что регион Средней Азии, территория «арийского наследия отрицает или минимизирует письменность, противостоя в этом Месопотамии – «культуре писцов».

Эти рассуждения взяты из статьи: Bausani A. Muhammad or Darius? The Elements and Basis of Iranian Culture // *Islam and Cultural Change in the Middle Ages*. Ed. S. Vryonis. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. P. 43.

30 Minorsky V. Geographical Factors in Persian Art // *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London*. Vol. 9. No. 3, 1938; E. Yarshater. The Case of Cultural Resurgence in Khurasan // *The Foundation for Iranian Studies*. 6th Annual Noruz Lecture. The Noruz Annual Lecture Series (<http://www.fis-iran.org/en/programs/noruzlectures/khurasan>). Ежегодные лекции в ознаменование Навруза читают ведущие иранисты, среди них с интереснейшей лекцией представлен и Олег Грабар. Шакури М. Хуросон аст инджо. Душанбе: Дониш, 1997, 2009 (эта книга была немедленно издана в Иране на арабице).

31 См. аналогичный подход в книге о проблеме тела в Древней Греции: Holmes B. *The symptom and the subject: the emergence of the physical body in ancient Greece*. Princeton University Press, 2010. P. X.

32 Ettinghausen R., Grabar O., Jenkins-Madina M. *Islamic Art and Architecture 650–1250*. New Haven and London: Yale University Press, 2001.

33 Blair Sh.S., Bloom J.M. *The Art and Architecture of Islam. 1250–1800*. California, 1995.

34 Blair, Bloom. *The Art and Architecture of Islam*. P. 1. Даже Й. Стржиговский, писавший широкими мазками историю и теорию Средиземноморья, Ирана, Армении и Европы, в разговоре о ведущих креативных центрах Средиземноморья и иранского мира отмечает Хорасан (у него Бактрия), в качестве культуры, много сделавшей для культуры Ислама (Strzигowski J. *Origin of Christian Art // The Burlington Magazine for Connoisseurs*. V. 20, No. 105, 1911. P. 150).

35 Grabar O. *Visual Arts // Cambridge History of Iran*. V. 5. The Saljuk and Mongol Periods. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. P. 628.

36 Grabar O. *Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting*. Princeton and Oxford, 2000.

37 Grabar. *Mostly Miniatures*. P. 17 и далее. P. 32–36.

38 Бланшо М. *Пространство литературы*. М., 2002. С. 2–22.

39 Belting. H. *The End of the History of Art?* L., 1987; University of Chicago Press, 1987. P. 3–4; также см.: Georges Didi-Huberman. *Confronting Images: Questioning The Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania, The Pennsylvania State University, 2004.

40 Allen T. *Imaging Paradise in Islamic Art* // см. на сайте: Palm Tree Books Home Page

## Глава I

### Учиться видеть

В главе I мы намерены выделить ряд идей, образов и форм, с которыми нам придется работать на протяжении всей книги. Наш интерес в первую очередь будет распространяться на проблему видения, то есть реконструкции модуса видения иранцев, начиная со времени Саманидов и заканчивая впечатляющей эпохой Тимура и его потомков в Герате. У нас нет заведомых установок, которые помогли бы нам подойти к нашему материалу с раз и навсегда определенных позиций. Мы будем этому учиться, а потому для нас весом опыт всех тех, кто пытался понять, как и что следует видеть в вещи. Очевидно, что видеть вещь и только вещь для понимания ее глубинного смысла недостаточно. Чтобы увидеть, а следовательно, понять вещь, ее следует видеть объемно, во многих ракурсах ее исторического и метафизического бытования. Нашим лозунгом могут послужить слова венского историка и глубочайшего теоретика искусства и архитектуры Х. Зедльмайра: *Will nach Sehen*.

Мы намерены пуститься на поиски тех идей, образов и форм, которые должны составить соответствующие дискурсы. Можно говорить о дискурсе того или иного языка, но никогда нельзя сказать о композиционных особенностях языка. Можно говорить о дискурсии архитектурного языка эпохи, культуры или отдельного зодчего. Но никак нельзя говорить о композиционном дискурсе. Композиция структурна, это верно, но структура не есть дискурс. Дискурс – это всегда мера и порядок, в самой структуре должны содержаться правила ее частной репрезентации, эти правила и есть дискурс, в равной степени распространяемый и на иные виды творчества. По этой причине понятие «архитектурная иконография» в большей мере присуще структуре, нежели дискурсу, а иконология вполне свободна для того, чтобы плодотворно заниматься и правилами, а не только значениями. Для того чтобы понять знаковую природу вещи, хорошо бы усвоить ее дискурсивную меру, о чем прекрасно знали в древности. Всегда нелишне знать, что предопределяет знаковый, привносимый характер вещей.

Вот пример тому, взятый из нашей книги об образе Храма. В книге обнаружен иконографический модуль гипостильной мечети. Им является нумерологическая константа 17 – число красоты. Эта мера соответствует мере образа пророка, его семнадцати косам. Следовательно, иконографический модуль гипостильной мечети соответствует пророческому и – еще шире – антропоморфному дискурсу, утвержденному в Исламе. Рядоположенность гипостилия в мусульманской архитектуре соответствует 17 косам пророка Мухаммада, числу, мерой которого является универсальная тройка. Мера архитектурного дискурса Ислама предопределяет характер образа – архитектурную иконографию композиции арабской мечети.

Мы будем говорить не просто о прошлом или воображаемом, а о том, что сможет организовать горизонты прошлого и воображаемого, а также и реального, то есть ровно того, с чем нам приходится иметь дело при столкновении с искусством Большого Хорасана. Для работы над выделением преддискурсивных идей, образов и форм нам необходимо освоить некоторые техники видения. Первая глава будет посвящена разработке ряда техник позиционирования идей, образов и форм, составляющих визуальные структуры и дискурсы эпохи Саманидов. Надо вместе с тем помнить и то, что дискурсы в свою очередь порождают образы и формы, составляющие контуры будущего.

Сначала надобно сказать об одной особенности династии Саманидов, их нацеленности на расширение территориальных границ. В первую очередь, это касается Исмаила Самани (Абу Ибрахим Исмаил ибн Ахмад Самани, 849–907). Сначала он ликвидировал тюркскую угрозу, завоевав в 893 г. Тараз, затем обеспечил власть Саманидов над локальными династиями, например афшинами Уструшаны в 893 г. Наведя порядок на северных границах и внутри

государства, Исмаил Самани обратил свой взор на юг и на запад – в начале X в. он покорил Табаристан, а затем дошел до иранских городов Рей и Казвин, включив их в свое государство.

Экстенсивность заложена в культуру Саманидов, это не только государственная политика, но и устойчивый тренд всей культуры, в первую очередь, архитектуры и изобразительного искусства. Экстенсивность культуры Саманидов дополняется интенсивной напряженностью культуuroобразующих процессов в рождении и выстраивании новоперсидского языка и новой научно-философской терминологии, поэзии, философии, становлении архитектуры и изобразительного искусства. Нельзя забывать, что будущие креативные начала иранской культуры были заложены и одновременно достаточно основательно развиты именно при династии Саманидов. Творческое начало, заложенное в основы строительства саманидской государственности, закреплялось деятельностью глав чиновничьего аппарата (визирей<sup>1</sup>): известен визирь Исмаила Самани по имени Абу Бакр ибн Хамид На-сафи; при Насре ибн Ахмаде (Наср II) (914–943) визирями служили две прославленные своими делами и творчеством личности, это Абу Абд-Аллах Джайхани (великий шайх – шайх ал-амид) известен беспримерными способностями к государственному строительству, большими знаниями в области философии, астрологии, астрономии, был специалистом в области географии, он же придал Бухаре ее архитектурный образ. Он был автором многих книг, не дошедших до нас. Абу Фазл ал-Бал'ами считался мудрецом, был большим покровителем науки и ученых, поэтов. Он перевел на язык фарси известное историческое сочинение Мухаммада ал-Табари «История пророков и царей», был отцом визиря Абу Али ал-Бал'ами (ставшего визирем после Бал'ами). Абу Наср Мухаммед Утби (961-1022) – чиновник при Саманидах и Газневидах – написал такие строки: «Во время правления Саманидов и Бал'амидов / Мир был не таким – он держался на [правильном] укладе и порядке»<sup>2</sup>.

Итак, творческая деятельность визирей при Саманидах служила своеобразным интеллектуальным фундаментом для развития наук и искусств. Эта особенность существовала и после падения династии Саманидов. Примером может послужить ярчайшая фигура визиря двух сельджукских правителей, Алп-Арслана (1063–1072) и Малик-шаха (1072–1092), по имени Абу Али аль-Хасан ибн Али ибн Исхак ат-Туси (Низам ал-Мульк). Именно на долю института визирей падала забота об экстенсивности и интенсивности укрепления государства, а также не в последнюю очередь творческого климата в стране. Когда Рудаки писал поэтический панегирик в честь визиря Абу Фаз-ла ал-Бал'ами, которому он обязан дружбой и идеей «Калилы и Димны» (инд. Панчатантра), он выказал в этом восхвалении куда больше искренности, нежели подобострастия.

В предисловии отмечалось инновативное значение культуры при Саманидах. Инновативность невозможна без интенсивной проработки всех сфер культуры. Под интенсивностью творческих процессов в культуре мы понимаем не просто напряжение, но предельное сосредоточение сил как на общих вопросах строительства государства, науки, философии, поэзии и пр., и пр., так и на частных проблематизациях отдельных сфер культуры. Сложение этносимволических ценностей Большого Хорасана, в основе которого лежало появление при Саманидах нового языка фарси-и дари, требовало интенсификации в деятельности не только филологов, поэтов, но и всех тех, кто приступил к огранке многих сфер культуры.

Концентрация, внимание, сосредоточенность, углубленное становление имеют прямое отношение к интенсификации новых порогов видения, заведомо отличных от прежних, досаманидских времен. С приходом арабов язык, философия, поэзия и также привнесенный в иранские земли модус видения претерпели кардинальные изменения. Важнейшей задачей этой книги остается все вышесказанное и обращение внимания на интенсификацию новых горизонтов видения.

Мы еще раз предуведомляем читателя о том, что наша книга не является историей искусства, мы не следуем за ходом истории искусства и архитектуры, нас интересует другое. Посто-

янно держа в памяти проблему видения, мы намерены на основании хорошо известного материала Большого Хорасана и Ирана показать, какие идеи, образы, стили, дискурсы и формы составляют пространственно-временную толщу искусства и архитектуры этих территорий.

Речь об искусстве Большого Хорасана, характеристику его своеобразия мы начинаем с керамики. Нами будут использованы образцы саманидской и постсаманидской керамики (X–XI вв.) в высоко урбанизированной среде Большого Хорасана (Нишапур, Самарканд,

Мерв, Чач, Лашкари Базар)<sup>3</sup>, а также необходимые для исследования отдельные экземпляры настенной росписи и металлических изделий того же времени. История иранской культуры остро нуждается в разработке теории и методологии видения для понимания сути происходящего на расписной керамике, настенной живописи, книжной миниатюре, архитектуре.

Знаменитая поливная саманидская керамика IX–X вв. насчитывает множество различных изображений – орнаментальных (растительных и геометрических), а также орнитоморфных, зооморфных и антропоморфных, последних, по-видимому, было много больше, судя по тому, как много их дошло до нашего времени. Об антропоморфных изображениях из двух главных центров по изготовлению расписной керамики Самарканда и Нишапура<sup>4</sup> будет подробно сказано в последней части этой главы. Мы не намерены типологизировать изображения на керамических блюдах, для нас первостепенный интерес представляют изображения, которые можно сопрячь с существующими при Саманидах идеями и образами. Надо признать, что многие изображения на керамических изделиях не могут быть однозначно истолкованы без дополнительной информации.

Например, в саманидское и постсаманидское время, в частности в Гургане, отчетливо заметен интерес к изображению птиц на керамике и металле (ил. 7, 13). Изображения птиц могут носить как отвлеченный, родовый характер, так и легко узнаваемый, видовой образ<sup>5</sup>. На некоторых керамических изображениях птицы явно теснят границы собственно блюда – их много на одной плоскости, а на крупе рыцарских коней они часто изображены позади седока, если это место не занято гепардом. Понять причину распространения изображений и скульптур (керамических и металлических) птиц в Хорасане не сложно, учитывая долговременное внимание иранской культуры запада и востока к образу Симурга (авест. *mərəwō Saēnō*, птица Саено, и пехлевийское *sēnmurw*<sup>6</sup>), особый интерес к Симургу у Фирдоуси и Атгара. В каждой птице содержится частичка Симурга – повелителя всех птиц. Это допущение позволяет постигнуть как ширину, так и глубину распространения изображений птиц. К этому следует добавить, что хорошо известное при Саманидах имя Симург было в целом синонимично именам мифологических птиц Хума (Ниша) и Анка (Anqa). В условиях сверхдинамичной урбанизации всего Хорасана, распространения института мудрецов (хакимов) и их последователей, сильной философской, поэтической и научной практики нетрудно представить себе высокий уровень интеллектуализма в городах и весях обширного региона.

Вместе с тем нельзя отрицать и того, что сюжеты, отраженные на керамике, могут носить прозаический характер, далекий от иносказательных сцен. В этом случае чрезвычайно важна расшировка «странных» сцен на саманидской керамике, ярчайший образец которой не так давно представила турецкая исследовательница О. Пан-джароглу<sup>7</sup>. Одно из блюд X в. из Нишапура изображает танцующую антропоморфную фигуру с маской рогатого животного, танцующие фигуры и ряд иных изображений животных в неоднозначной ситуации, как полагает автор, ассоциируются с древнеиранскими праздниками Навруз и Михрган. Попутно исследователь поясняет значение Нишапура и долгое присутствие в городе зороастрийской общины в исламское время.

При всем интересе исследователей к разгадыванию сюжетов наша цель остается другой: мы заняты проблемой внутренней организации архитектурных и изобразительных композиций. Наша задача также состоит в разметке границ видения отдельных фигур или сцен в сама-



нидском искусстве. Дабы уразуметь принципы восприятия саманидского искусства, мы принимаем несколько экскурсов. Они должны нам показать, как и что следует видеть при обращении к саманидской керамике. Ниже следует один из таких экскурсов, в полной мере исходящий из идеи Ибн Сины, суть которой состоит в следующем: образ должен быть сохранен в представлении, а для этого мысленно отделен от вещи<sup>8</sup>. Налицо апперцептивно-визуальное раздвоение вещи – мы одновременно держим в поле зрения и вещь, и ее образ. Понимая вместе с тем, что в отвлеченном образе в полной мере хранится память о вещи. Динамическая составляющая такой вещи никуда не исчезает, она присутствует, но уже в автономном образе. Похоже, что именно такой подход сулит исследователям возможности нового взгляда одновременно на вещь и на образ, который немедля обретает черты иконичности<sup>9</sup>. Мы обращаемся к примеру, смысл которого в полной мере соответствует разъяснениям Ибн Сины.

## Часть 1

### Пример:

### Анаморфозы: острота пространственного видения.

### Как можно видеть

Сконцентрированный взгляд на поэтику изобразительного искусства и архитектуры эпохи Саманидов был поставлен в недавнем нашем исследовании<sup>10</sup>. Одним из выводов этой работы было заключение о том, что саманидские художники обладали безукоризненным чувством отвлеченной формы. Ниже мы предлагаем рассказ о таком примере.

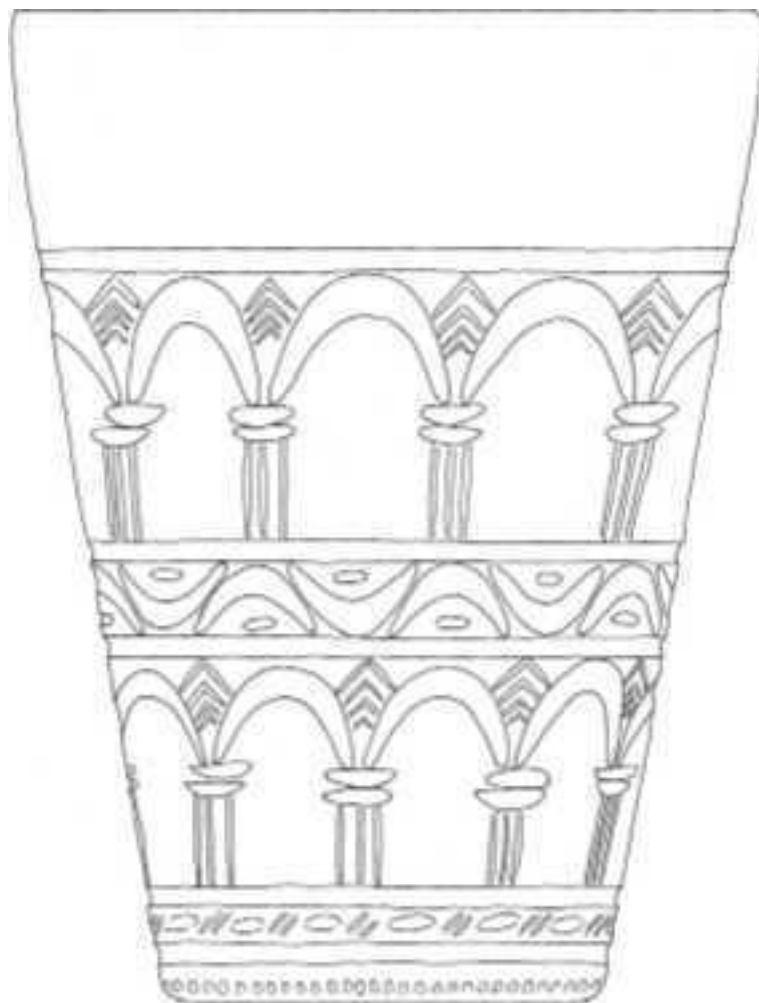
На одном из блюд X–XI вв. из Самаркандского государственного музея изображается инжир, преподанный в разных плоскостях среза плода (ил. 1). Мелкие изображения блюда походят на еще не созревшие плоды, срезанные по вертикали. Четыре крупных изображения инжира демонстрируют продольный срез. Складывается впечатление, что художник демонстрирует стадии созревания инжира, то есть в изображение введено измерение времени, погруженного в тщательно вымеренную пространственную композицию.

Художник явно отличает оболочку инжира от его интериорности, собственно телесности плода. Интереснее всего то, что художник преподносит слоистую структуру тела инжира как архитектурный ряд колонн, обладающих капителями и расширением в нижней части. Художник вносит еще одно уточнение: между колоннами свисают лампы, что должно обозначать колонный ряд мечети. Следовательно, мы можем сделать еще один вывод: именно таким образом в саманидское время освещалось полутемное моленное пространство.

Сначала зададимся вопросом: каким образом построена композиция на блюде из самаркандского музея и какие силы при этом задействованы? Прежде всего вспомним о силе пластической неудовлетворенности (см. Предисловие). Художник-керамист не удовлетворился изображением инжира, он пошел дальше, обнаружив то, что миметически соответствует внутренней структуре плода. Ясно ведь, что колонный ряд подражает внутренней слоистой структуре инжира. В данном случае мы говорим о «внутреннем мимесисе», постулирующем «внутреннюю самодостаточность» вещи<sup>11</sup>. Колонный ряд не есть редукция внутренней структуры инжира, нет, колонны именно подражают структуре разрезанного тела инжира. Перед нами разворачивается миметическая структура, когда факт отвлечения приводит к возникновению новой вещи и, что интересно, иной субстанции. Растительная субстанция вовсе не переходит в субстанцию земли, первая, во-первых, является объектом внутреннего мимесиса, во-вторых, речь должна идти о целостности двух субстанций в одном теле, то есть изобразительной композиции на блюде. Но при несомненной целостности следует помнить о существовании концептуального различия между двумя центральными элементами композиции. Вот как об этом рассказывает Авиценна:

«Деление совершается или путем разъединения и разрезания, или в результате различия двух сочтенных в нем акциденций, как в пестрой вещи, или же в воображении и предположении, если по какой-либо причине нельзя произвести разъединение»<sup>12</sup>.

Мы обращаем замечание философа о «пестрой вещи» в метафору, которой найдется место в нашем дальнейшем изложении. Как мы видим, формальная, семантическая и, наконец, миметическая «пестрота» свойственны внешней и внутренней организации многих вещей.



Стеклянный бокал. X в.  
Нишапур. Иран.  
Metropolitan Museum of Art.

В Хорасане IX–X вв. появление колонного ряда в керамике и на стекле нередко. Например, на стеклянных бутылках и бокалах из Нишапура мы встречаем сходный колонный ряд, охватывающий тулово изделий<sup>13</sup>. Бокал покрыт двойным рядом колонн, их разделяет орнамент. В обоих случаях колонны представлены с импостами, а в интерколумнии на бокале весьма схематично изображен ряд небольших тропов. Мы возвращаемся к блюду с изображением инжира и колонного ряда.

Мы включаем суждение художника в режим фигуры «неотвратимого присутствия» (*ineluctable presence*), укладывающийся в стратегию французской концептуальной версии *imaginaire*<sup>14</sup>. Порождение колонного ряда в образном и пространственном смысле остается до поры мнимо, потенциально не раскрыто в дискурсивном и образном

смысле. Покуда художник не задействовал фигуру «неотвратимого присутствия», инжир оставался плодом фигового дерева. Неизбежность явления колонного ряда является продуктом креативного мышления художника. Мнимость воображаемого образа колонного ряда неотвратимо обращается в визуальную реальность. Следует также заметить, что фигура «неотвратимого присутствия» в полной мере соответствует характеру пространственного видения художника (*visual spatial attention*), которое характеризуется воображаемым или реальным обновлением визуального восприятия<sup>15</sup>. О внимании и остроте видения в этой же связи см. ниже.

Суждение, таким образом, должно идти не по линии сравнения инжира с колонным рядом, а согласно выявлению телесной субстанции инжира, которая оказывается архитектуро-подобной. Это – метафора, основанная на образном соответствии продольно расчлененного инжира и колонного ряда. Следует думать о метафорическом соответствии растительного и архитектурного образов, между которыми пролегают степени сходства и различия в едином пространственно-перцептуальном поле. Мы должны помнить, говоря о метафорическом соответствии двух образов, что метафора – это всегда новое, новый объект, новая реальность. Художник, думается, вполне осознавал это, изображая не воображаемый, а реальный колонный ряд. Как только метафора визуализируется, она становится фигурой, которую мы не можем не принять за новую реальность, обладающую новой, никак не предусмотренной ранее формой.

Следует в этой связи напомнить о стойком влечении иранских поэтов и художников к абстрактному мышлению, что сопровождается сменой порядка восприятия. Перед нами открывается простор прозрачности образа, как только мы устранимся от власти прежнего восприятия, мы обнаруживаем не только то, чем может стать образ, но и то, что предлежало, покоилось в его недрах. Сама вещь, от восприятия которой мы устранимся, влечет за собой новый горизонт остроты пространственного восприятия и необходимость дополнительного, пристального взгляда в памятную глубину образа и его же будущее.

Телесная субстанция инжира сходна с колоннадой, что является заведомым отвлечением от собственно инжира в результате «пристальности взгляда» художника<sup>16</sup>. Направленность и итог пристальности взгляда основывается на перцепции взаимосвязанных полей, созданных восприятием художника и зрителя. Сила видения художника-керамиста оказывается не просто пристально-преобладающей, она способна еще и отвлечься от воспринимаемой формы, наделив ее дополнительными формой и смыслом. Эта процедура пристально-вдумчивого видения называется перцептивным воображением. Памятуя о постоянных спорах с древности до наших дней о природе видения, на основании нашего примера следует согласиться с концепцией Гибсона и других исследователей о самостоятельности и активности видения<sup>17</sup>.

Вместе с тем и в дополнение сказанному выше не следует забывать и о рассуждениях Мерло-Понти о значении «внимания», что явно упускается из вида разработчиками идеи пристального взгляда (*stare at*). Французский философ отмечает, что внимание не сводится к ассоциации образов, «внимание – это активное формирование нового объекта»<sup>18</sup>. Под воздействием внимания, продолжает Мерло-Понти, объект полагается и воспринимается по-новому. Вот так художник увидел в толще инжира нечто новое, особый модус видения помог его восприятию сформировать это новое в качестве архитектурного объекта.

#### *Уточнения*

*Вопрос о том, «как» следует видеть, является первостепенным, что в первую очередь требует обращения к строгости методических установлений. Нам необходимо вслед за сказанным наметить дальнейшие правила по организации материала и, конечно, его глубинного видения. С этой целью обратимся к словам известного хорасанского суфия XIII в.:*

*«Знай, что когда Всевышний Господь возжелает создать нечто в мире, сначала образ (*swat*) той вещи, которая находится в божественном Знании, возникает на Троне. С Трона [этот образ] опускается на его Подножие, а от Подножия Он подвешивает [этот образ] на свете непоколебимых [сущностей], а затем переводит его на уровень семи небес, а затем совмещает его со светом звезд и являет в мир нижний»<sup>19</sup>.*

*Преподанная нам восточно-иранским шайхом, родившимся близ Бухары в XIV в., теологическая картина возникновения Творения, в результате которого появляется образ как таковой, нуждается в разъяснениях. Следует вывести дополнительные суждения об образе, пояснить сказанное Азиз ал-Лином Насафи с позиций современного взгляда на описанную им*

картину. Для этого нам понадобится новый терминологический аппарат, иные перспективы понимания существа образа не в теологическом ракурсе видения процедуры его зарождения. Сказанное не означает, что мы хотим окончательно уйти от разъяснений иранского шайха, нет, наши намерения заключены в том, чтобы ввести сказанное им в более широкий контекст современной философствующей гуманитарии. Очевидно, что теологической мысли в целях понимания образа недостаточно, тем более что сам Азиз ал-Дин Насафи жил и был наследником такой среды, где философствование всегда было в чести.

В приведенной цитате теолога и суфия предлагается понять, не что такое образ любой вещи, а как, каким образом он устроен. Мы сможем понять природу образа, его чуждость только посредством знания его внутреннего построения. Сначала «как», только потом «что». Для этого автор использует космологический дискурс, развертывание которого является основой дистрибуции образа. В движении образ являет себя неподобным образом, ибо он каждый раз оказывается в другом пространственном окружении, каждый раз представляя себя иначе. Он, образ, остается таким, какой он есть, но каждое пространственное окружение обогащает его первичность, привносит в нее нечто от себя. Образ не есть нечто стабильное и однозначное. Напротив, космологическая дискурсивность образа позволяет говорить о том, что он по своей природе динамичен, будучи распределен в пространстве и времени.

Обратим внимание читателей на одну особенность приведенного выше фрагмента текста – Азиз ал-Дин Насафи говорит об отъединении образа от вещи, которая находится в божественном Знании. Вещь и ее образ, составляя единое целое, тем не менее разделены в космологическом пространстве. Следует быть уверенным в том, что эта операция является исключительно ментальным опытом по проработке пространства и времени Творения, которое, таким образом, есть вещь, составленная по образу вещи, пребывающей в божественном Знании. Азиз ал-Дин Насафи в процедуре отделения образа от вещи следует за установившейся в Восточном Иране традицией думать и писать именно так и никак иначе, а у начала этой традиции стоял Авиценна.

Азиз ал-Дин Насафи говорит обинаковом времени и пространстве по сравнению со временем и пространством Творения. В рассказе шайха речь идет о божественных чертогах, это не земные координаты. Там все происходит совсем не так, как у нас. То, что для нас является временем, пред Всевышним это мгновение (ан). Безвременье или мгновение – это обозначения времени как такового, чистого времени. Время исчисления появляется только в Творении, т. е. в последней фазе манифестации образа. До этого все происходит мгновенно, вне времени, но в пределах инакового божественного пространства.

Мы выносим и еще одно следствие из пояснений иранского шайха. Существенно не только взаимоотношение форм, линий, цветовых пятен конечного образа, важна еще и игра силовых полей, составляющих этот образ. Ведь образ последовательно проходит по основным элементам традиционной космологической структуры, вбирая в себя энергию силовых полей, полей притяжения и отторжения, присущих этим элементам. В результате формируется особый, присущий образу пространственный континуум. Следовательно, такой образ обретает свое собственное силовое поле, свой энергетический резерв. Бенъямин называл это «аурой образов», но об этом же говорил еще Плотин, отмечая, что чувственная вещь становится образом силы, которая в мире идей заряжена принципом универсальности (Эннеады, V, 9, 11)<sup>20</sup>. Чувственный образ тем самым становится следом многомерного дистантного воздействия силового поля вещи и вещей<sup>21</sup>. Повторим еще раз: образ, осиянный аурой своего силового поля, воздействует как сила, обладающая своим полем притяжения и отторжения. Память образа и есть след воздействия силовых полей вещи и других вещей.

Характер этого воздействия и отторжения соответствует типовым различиям образа. В зависимости от степени интенсивности воздействия силовых полей один и тот же образ может менять свой состав, создавая веерообразную систему образов, которые внешне

могут не походить на изначальный образ. Так возникают различные типы сцепления силовых полей в образе. Но именно и по этой причине порою говорят, что в запасниках мировой культуры насчитывается всего несколько изначальных образов, которые, варьируясь, создают все богатство образной системы в каждой отдельно взятой культуре.

Более того, когда онтологическая структура образа становится многомерной, образ взаимодействует не просто с бытием отдельного элемента, а с многосоставным и многоуровневым Бытием мироздания. Силовое поле образа – это внутренняя энергия, заряженность любого пластического элемента на активность по отношению к другим вещам и силовым полям, составляющим и окружающим образ. Это сила риглевской вещи, культуры – *Kunstwollen*.

Мы приходим к еще одному выводу: образ вовсе не вербален и интертекстуален, его природа немислима без внешней и внутренней связи с иконичными контекстами его возникновения (память о прошлом до окончательной вербализации образа), становящейся реальности и воображения о будущем. Интраиконичность является данностью сознания, предопределяющего форму в конкретном мышлении.

Интраиконичность, но нашему разумению, должна обладать силой выражения, которая и позволяет состояться собственно образу, а также и понятиям, и категориям. Сила репрезентации выносит на поверхность то, что соответствует либо Топосу, либо Логосу, и результат этой процедуры будет всегда обладать иконичной природой, то есть сила репрезентации в конце концов визуализируется и оформляется. Даже когда мы имеем дело с логоцентричной практикой той или иной культуры, в первую очередь нам предстает визуализированный порядок знаков. И еще раз, процедуре визуализации подлежит не некое означаемое, а сила репрезентации принципа иконичности.

Например, храмовое сознание интраиконично в том смысле, что в нем под воздействием силы репрезентации возникает та начальная форма Храма, которая никогда не покинет его потаенности и телесной оболочки. Субстанциональная форма алтарных камней неоформленна, но только она смогла дать жизнь отесанным камням Храма Соломона. Следовательно, предикатом иконичной формы камня является пластичность (существительное в позиции глагола), т. е. способность обретать ту или иную оформленность внутренней формы. Иконичность форм искусства и архитектуры пластична настолько, что она в состоянии выдерживать непомерный груз времени и неумное насилие человека. Следовательно, имеет смысл говорить не просто об обретении тех или иных тонических форм, а способности вещи-образа трансмутивно наследовать все новые и новые формы, порою одного и того же образа. Так, Р. Краутхаймер выстроил свою иконографию архитектуры на основании различных форм одного архитектурного образа Храма Гроба Господня в Иерусалиме<sup>22</sup>.

Специфика образа состоит и в том, что его иконичная природа неминуемо предваряет вербальную форму или, по крайней мере, уравнивает ее. В этом состояла особенность иранского сознания – иранцы, составляли свое представление о мире и мельчайшей вещи преимущественно посредством иконичной пластики образа. Наглядность образа даже в иранской поэзии, основанной на ветвящейся и нелинейной метафоре, основывается на пластике иконичного сознания, явно превосходящего по своей силе его текстуальность. Логоцентричная и, соответственно, текстуальная логика арабов-мусульман не смогла поколебать это свойство иранского мышления. Пока мы остановимся только на этих утверждениях, обсуждение сказанного нас ждет впереди (см. главы II и III).

Вступая в зону притяжения, гравитации одной из вещей, образ мыслит о силе притяжения последующей вещи, образ всегда смотрит в будущее, превосходит его, всегда памятуя о прошлом. Активность силовых полей, преследующих вещь, заставляет свершившийся образ этой вещи буквально испаривать время: сокращать дистанцию с праобразом, а затем удаляться уже преобразованным, обновленным образом образа.

*Итак, время – операционально, а прошлое является ментальной конструкцией, формируемой духовными потребностями и контекстом настоящего и будущего. Время прошлого способно сокращаться и, напротив, резко увеличиваться.*

*Слова Азиз ал-Дина Насафи позволяют нам начать разговор о многомерности тактильного начала образа и роли тактильности в формировании адекватного предстоящей вещи видения. Тактильное начало образа является одним из зримых и осязаемых представлений его энергетического взаимодействия со многими, порою и невидимыми до поры вещами. Тактильность невозможна без иконичности, мы непременно видим то, к чему прикасаемся, даже если наше тактильное чувство является дистантным. Для того чтобы стать тем, что он есть, образ, по словам Насафи, должен буквально соприкоснуться, на время осесть в зоне притяжения соответствующих вещей и иных образов. Интериконичность образа насыщена касаниями (прямыми и дистантными), именно эти касания создают первые предпосылки для суждения о гаптическом характере образа: составе его энергетики и многозначности его актуальных и возможных значений. Многозначность образа, – это нацеленность образа на постоянную переменную формально-значимого статуса. Следствием этого является постоянная детерриторизация образа. Если многозначность является пред-заданной характеристикой значимого образа, то детерриторизация фиксирует конкретный, субъективный опыт, формирующий начала видения не просто вещи, но и последующего знания о ней<sup>23</sup>.*

*Мы приступаем к эмпирической разработке принципов видения того, на что зачастую смотрят, но не видят. Нам представляется существенно необходимым знание о том, как видят будущее или прошлое средневековые люди. Для такой работы может оказаться недостаточно свидетельства источников. Иными словами, в необходимых ракурсах видения, или сменяя их в дальнейшей смене их, мы будем продолжать учиться видеть. Нижеследующий экскурс – один из возможных приемов видения, и надо знать, что возможные выводы, которые могут последовать, сослужат нам огромную службу для разработки дальнейших аспектов видения в поэзии, искусстве и архитектуре Восточного Ирана с IX в. по XV в. включительно.*

### **Пример: Расчесывание вещи**

Тактильность важна для входа в понимание вещи, входа в бытие вещи. Касание как концепт формирует не просто образ (Бланшо<sup>24</sup>), но и весь мир (Подорога<sup>25</sup>). Даже когда от храмов остаются одни руины, люди приходят с тем, чтобы коснуться живых храмовых камней. Однако и Храм касается пальцев и ладоней человека, он передает ему энергию созидательной силы, подключает его в свое силовое поле. Следовательно, создается особое тактильное пространство, поле взаимного схватывания вещи и человека. Не менее важно понимать, что предпонимание образа, означенное касаниями, не может быть верным без предвосхищения того, как он устроен. Например, в персидской классической поэзии существует образ гребня и процедура расчесывания, т. е. приведение вещи в надлежащий порядок, предваряющая окончательный вход в значение вещи. Совершенно неожиданное понимание гребня находим у Хафиза: персидский поэт подменяет писчее перо (qalam) гребнем (shana) -

Kas chu Hāfiz nagushād az ruhi andīsha niqāb,  
Sar-e zulf-e sukhan rā ba qalam shāna zadand.  
Никто, кроме Хафиза, не снял завесы с лика мысли,  
Извивы речей [он] причесал пером писца<sup>26</sup>.

Антитетическая природа слова andlsha и, соответственно, всего бейта принуждает читателя изменить вектор логики понимания и, конечно же, видения, и поверить в то, что извивы кос (локонов) – речей могут быть причесаны каламом. Предполагаемая назначенность газе-

лей Хафиза для суфийской аудитории не снимает необходимости выведения антитетической логики, в основе которой покоится метафора, принцип скольжения от одного полюса значений к другому. Нам следует доверять произнесенному поэтом слову, не сводить многозначность слова к его единственному значению. Нам важна мера противоположностей, основанная на вере в полисемантическую нагруженность одного слова, когда вещь, казалось бы, разламывается противоположными значениями, оставаясь всегда целостной. Слово незыблемо, и порою противостоящие значения этого слова остаются всегда актуальными, они как бы ограничивают слово, придают ему глубину смысла.

Итак, калам-гребень проводится по раскинутым, извилистым, неупорядоченным косам-локнам устной речи, и тем самым, преодолев сомнения, утверждается мысль поэта, т. е. благополучно достигается порядок смысла, который заключен в записанном поэтическом тексте. Сомнение речи обращается в уверенность письма. Запись поэтического текста сравнивается с расчесыванием неупорядоченной устной речи с тем, чтобы, преодолев сомнения и утвердившись в собственной мысли, создать его, записав каламом, но еще и ввести в него необходимую меру различия по отношению к устной речи. Для того и проводятся слова об извивах кос-локонов. Волосы надлежит гребнем отделить друг от друга, подобное отделить от подобного. Для чего это делается, не только ведь для того, чтобы волосы были уложены в прическу?

Нет, цель разделения волос и речи гребнем состоит в выявлении в неструктурированном множестве (волос, речей) единичного – локона, мысли или поэтической речи. Для выявления во множестве единичного вводится процедура различия. Жиль Делёз в книге «Различие и повторение» подчеркнул, что «множественное – это множество, единичное – множество». Различие призвано дифференцировать и примирять возникшие противоречия.

В этом смысле в пределах нашей книги поэтический гребень оказывается своеобразным термином, поясняющим упорядоченность структуры вещи, а также и степень ее дифференцированности, готовности к проведению различий внутри структурной организации одной вещи. Вот так слово всегда готово обратиться в устойчивое терминологическое обозначение, готовое выйти за пределы одной вещи в просторы безграничной культуры.

Каждая прядь волос назначена для чего-то одного: одна прядь для завитка локона, другая для кос, третья для буклей; – сходное постигается посредством различия, будь то волосы, по которым движется расческа, или калам, организующий устную речь в поэтический текст. В женской прическе сходное непременно разделено по форме, об этом говорит Хафиз, на этом же выстроен порядок прически и в haute-couture. Только так можно упорядочить множественность волос или устной речи. Для того писчее перо и сравнивается с гребнем.

В свою очередь, интерпретация текста аналогична повторному расчесыванию уже существующего текста. Интерпретация – это одновременно переорганизация и еще одна детерриторизация уже существующего единства текста. В этом случае читатель следит как за пространственной целостностью текста, так и за тем, как и что записано каламом и, наконец, как могут пониматься всевозможные значения текста. Организация и переорганизация текста, выявление меры его различий и повторений и есть вход в закономерности существования дискурсивной практики автора, текста, эпохи. Калам – это орудие и записи, и организации материала, текста; не его композиции, а дискурса – формальных и потаенных закономерностей построения поэтической речи. И калам служит явственным орудием детерриторизации первичного замысла текста, образа и образов, именно он размещает, разменивает, расчесывает текст на бумаге, т. е. делает все возможное для последующей смены его места, но уже в качестве выявления его значений, а, быть может, и смысла. Калам – это Другой по отношению к тексту, за ним таится Другой Другого<sup>27</sup>, Который в Коране клянется вышним Каламом, стоящим у истоков творения. Другой Другого, предопределяя стратегию обращения с вещью и даже со своим Я, вырабатывает меру отношения к миру, с которой расческа/калам обращается с волосами, и калам/расческа с поэтической речью. Калам-расческа тем самым оказывается одним из дей-



ственных инструментальных образов антропологии культуры Ирана, невыявленность которого в современной философии и поэтологии вызвана незначительным вниманием к самой постановке вопроса об антропологических горизонтах его культуры. Мы приведем пример тому из иранской агиографии.

Образная неприбранность и тяжесть письма или устной речи расчесывается каламом с тем, чтобы придать легкость, почти невесомость и, соответственно, прозрачность смысла. Легкость и прозрачность не противостоят тяжести, спутанности, недостижимости смысла. Первое является мерой и порядком второго, его внутренним измерением, которое настоятельно требуется выявить с помощью расчески-калама. Первый дискурс является проявлением второго. Мы продолжим разговор о сказанном ниже в последней части этой главы.

Совсем не зря прозвищем знаменитого иранского суфия Мансура Халладжа было «чесальщик Тайны». Эта метафора основана на реальности: Мансур принадлежал к семье чесальщиков пряжи (араб, халладж). Мансур сказал «Ана-л-Хакк» (Я есмь Истинный) и был казнен за эти слова. Он расчесал, т. е. познал Истину<sup>28</sup>. Вещь не может быть понята без предварительного касания, а такое касание может обратиться в интенсивно-долгое расчесывание расческой или каламом пространства неприбранной, спутанной, тайной вещи. Таким образом, только после того, как произойдет выявление соответствий между пространствами внутреннего и внешнего дискурсов, возможен разговор о значении и даже смысле этой вещи.

Когнитивная метафора расчесывания является хорошим примером организации и переорганизации вещи ещё и посредством интенсификации возможностей по поиску значений и смыслов. Такую метафору называют имажинативной<sup>29</sup>. В этом случае о тождестве не может идти речи, ибо постоянная переорганизация вещи не позволяет остановиться ни на одной конечной ее форме. Расчесывание посредством гребня/калама – это процедура и инструмент расподобления вещи, основанной на интенсивности ее пространственно-тактильного начала. Не столь важно время расчесывания, важна умозрительность проникновения в глубину вещи, выхода на поверхность и вновь ухода в пространственные глубины, туда, где, казалось бы, надлежит находиться смыслу. Результатом всех этих манипуляций расческой или каламом является образ, образ вещи, и даже образ тайны. Образ, выявляемый процедурой расчесывания вещи, лежит не просто в глубинах вещи, значения и смысл могут всплывать на поверхность и вновь уходить в глубь вещи только затем, чтобы показать многоуровневость и многомерность образа. Какую бы конфигурацию ни придумал мастер расчесывания, надо помнить, что в основе создаваемого образа всегда остается исходный материал. Например, иранский суфий Хайдар Амули (1320–1380) сказал, что в письме важны не буквы, а чернила, составляющие истинный смысл написанного. А одним из эпитетов Иисуса Христа, создавшего новый Храм, является Краеугольный Камень. Это тот камень, что собрал вокруг себя камни общины, составившие новый Храм. Мы видим прическу, ее форму и не всегда отдаем себе отчет в том, что в любой прическе важна не ее форма, а только множественность волос, которые следует прибрать и перебрать, дабы получить искомый образ и форму. Вот почему единичное есть также множественное. Волосы, подобные аристотелевским топосам, выкладываются в некий образ-прическу. Так и чернила только потому являются инструментарием пишущего, поскольку они подают необходимый материал, из которого складываются буквы и письменная речь. А потому смысл должен искаться не в образе чернил, а в самих чернилах.

И еще раз: значения и смысл образа не могут находиться ни просто внутри, ни на поверхности вещи, образ только для того погружается в глубины вещи, чтобы одним движением расчески/калама по запутанной вещи он мог быть выведен на поверхность пространственной глубины вещи и даже отделен от последней. Ведь гребень становится каламом. В данном случае не столь важно направление движения интерпретатора – метафорическое «расчесывание» вещи может вестись как по горизонтали, так и по вертикали, интерпретатор-чесальщик может уxo-

дять вглубь вверх, вглубь вниз, вглубь вправо или влево. Таким образом, вскрывается объемность вещи, которая перестает соответствовать себе самой.

Ради методологического уточнения вспомним о *readymade* Марселя Дюшана. В числе его работ по выведению предметов из однозначного индустриального и бытового предназначения и введению их в неоднозначный статус вещи-экспоната находится и расческа, хранящаяся в Музее Искусств Филадельфии<sup>30</sup>. Хафиз ввел образ расчески, в качестве поэтической метафоры, а Дюшан увидел в ней же метафору, которая превосходит свое предметное состояние, эта метафора выведена за пределы самой себя и сообщает нам дополнительную информацию, не связанную с прямыми функциями расчески.

Оба мастера – Хафиз и Дюшан, – несмотря на различие культур и эпох, действовали в одном ключе, в русле одного методологического направления. Такие вещи способны смотреть в глаза человеку, глядящему на них, ибо они способны изменить модус его мышления, заставить человека увидеть в любой вещи нечто отличное от нее, быть может, даже более весомое, вполне годящееся для внутреннего, неслышного диалога с ней.

Одновременно скажем, что установление границ и глубины, насыщенности идеями, образами и формами такого рода видения, является основной задачей нашей книги. Эта книга написана не просто для изложения всего того материала, с которым познакомится читатель, но и ради раскрытия видимых и скрытых горизонтов видения.

Очевидно, что вещь расчесывает некто, Другой; это обстоятельство важно для выявления истинной или симулятивной сути вещи, ее выявляет именно Другой, чужой по отношению к вещи. Даже Я человека, расчесывающего свои волосы, оказывается по отношению к своим волосам Другим. Ведь нередки случаи, когда волосы не поддаются тебе, не ложатся, упорствуют, своевольничают. Их причесывает Другой, а потому ему мнится, что одному ему ведомы истинные параметры вещи и ее возможные смысловые горизонты. Сама по себе вещь кажется нейтральной в плане формальной и смысловой организации, только Другому удастся организовывать и переорганизовывать систему ее силовых полей, чтобы понять не просто круг ее возможных значений, но, в первую очередь, тип дискурса, согласно которому устроена уже не вещь, а образ вещи. Но так только кажется. Чернила, волосы или Краеугольный Камень знают о себе много больше, нежели может представить себе Другой, создающий формы и значения вещей. Истинный смысл остается там, где покоится сама вещь, мнимо подвластная разного рода манипуляциям.

Доминанта текста для иранской культуры, к чему столь внимательны были не только поэты, в определенный исторический период перестает быть абсолютной. Миллионы миллионов страниц, исписанных каламами поэтов, теологов, путешественников, ученых всех мастей, великого множества суфиев, исмаилитов и пр. и пр. – это уже запоминающийся образ для характеристики иранской культуры. Регулярность и чрезвычайная массивность письменной культуры, казалось бы, должна превзойти свои границы и обернуться всецелой доминантой Логоса. Но этого не произошло, критическая масса текстовой культуры была остановлена, и это произошло довольно рано, уже при Саманидах, то есть на заре логоцентричной практики.

Это хорошо видно на примере миниатюры, которая, начиная со второй половины XIV в., все более и более эмансипируется в нечто самостоятельное, правда, внутри книги. Культ текста и книги никогда не подвергался сомнению. Однако текст перестает контролировать в первую очередь его изобразительное сопровождение, и «расчесывать» читателям приходится даже сами изображения, ибо они обрели полную самостоятельность. Пластическое начало визуальной культуры иранцев в конце концов берет верх над текстом. Текст и книга породили изображение-иллюстрацию, добившись обратного эффекта: отныне смысл текста таился в видении изображения, а оно, в свою очередь, порождало все новые и новые смыслы, не имеющие прямого отношения к тексту. Феномен текста, письма может быть подвергнут сомнению, его существование может не приниматься во внимание, а вот целостность книги не подвергается

сомнению никогда. Совсем скоро мы вновь возвратимся к вопросу о значении книги по сравнению с текстом.

Филологически-текстовая культура Ирана не терпит крах, но рядом с поэтами встают равноценные фигуры архитектора и художника, рядом с каламом поэта и писца оказывается калам архитектурного каллиграфа, орнаменталиста и художника. Естественно, встает вопрос, как, каким образом понять процедуру отделения изображения от текста, во-первых. А также, каким образом следует подойти к тем смыслам, которые порождает собственно визуальная культура иранцев, во-вторых. Визуальная пластика обладает своим значением, отдельным от всего того, что часто насильно внедряется в нее силой разума и эрудиции исследователей.

Это различного рода философские и суфийские представления, благо они действительно существовали в непосредственной близости от художников. Наша задача в этой книге отлична от подобных опытов. Нас интересует сама пластика, то саморазвертывание смыслов и значений, которые предлагает состоявшаяся и самостоятельная визуальная антропология Ирана. В том случае, если итогом нашего понимания визуальной антропологии окажутся такие представления, которые могут быть сопоставлены и, более того, введены в соответствующий дискурс, мы, без сомнения, отметим это немаловажное обстоятельство.

### **Пример: Графеме наперекор**

Разговор о языке, слове и вещи должен быть продолжен на новом материале: рассуждений о специфике видения в момент сопряженности между словом и изображением. Проблема, заслуживающая своего обсуждения в который раз. Порою кажется, что без имени, без слова вещь пуста, пуста настолько, что говорить о ее образе не приходится. Между тем саманидское искусство начинает долгий путь в иранской культуре активного сопротивления изображению слову, чему будет посвящен нижеследующий экскурс.

С приходом арабов воцарилась арабская графика, ее гегемония была, казалось бы, неоспоримой, однако на фоне борьбы за чистоту этнической иранской культуры отчетливые инновации затронули даже престижные графемы завоевателей. Множество текстовой практики при Саманидах незамедлительно было дополнено сначала довольно скромной, единичной практикой иконичного сопровождения графических начертаний арабского письма<sup>31</sup>. Если поэзия отстаивала чистоту языка, а в целом идентичность культуры восточных иранцев, то в изобразительном искусстве решалась двуединая задача – идеологическая и концептуальная.

Последнее утверждение мы противопоставляем установке американского историка Р. Бюе о существовании в Нишапуре двух социальных групп, стоящих за изготовлением керамики с арабскими надписями и с фигурными изображениями<sup>32</sup>. Первую он называет «элитистской» (elitist), а вторую – «популистской» (populist). Соображения Бюе были тут же решительно и, на наш взгляд, справедливо опровергнуты турецким исследователем О. Панджароглу<sup>33</sup>. Автор резко отрицает позицию Бюе и настаивает на «существовании не антагонистичной, а аналоговой связи между эпиграфической и фигуративной керамикой». Верно, культура не может быть разобщена до такой степени, чтобы в одном из центров

Саманидов изготовление керамики было ориентировано на различные социальные группы. Вернее другое – с саманидского времени начинаются разработки в области этикета и риторических правил поведения не просто в быту и при дворе, не менее важна разработка правил обращения с производством предметов искусства и архитектуры. Новые правила этикета начали вводиться Абу Абд-Аллахом Джайхани (первая половина X в.), он, как мы уже знаем, был визирем при малолетнем эмире Насре II. Визирь Джайхани прославился также своим семитомным географическим и орографическим трудом (Книга дорог и царств), не дошедшим до нашего времени<sup>34</sup>.

Немаловажное значение имеет также и возможность введения эпиграфической и фигуративной керамики в зону действия ханифитского толка Ислама, ведь именно он, в отличие от шафиитского толка, позволяет аргументировать проблему с помощью хадисов и местных обычаев ('urf – как дополнительный источник права). Если взглянуть с этих позиций на хорасанскую керамику Нишапура и Самарканда, то становятся много яснее причины обращения керамистов одновременно к благопожелательным и даже кораническим надписям на арабском языке, и к фигурным изображениям с очевидным обращением к местной, фольклорной и эпической традиции.

Утвержденное Ф. Дерошем и распространенное в коди-кологии обозначение «восточный куфи» указывает на специфику написания куфического шрифта во всем Большом Хорасане; впрочем, имело бы смысл подразумевать под этим обозначением и обращение арабской эпиграфики на керамике в псевдонаписания (ил. 3, 4, 5)<sup>35</sup>. Другими словами, первичное противопоставление эпиграфики и фигуративных образов довольно быстро дает многочисленные примеры возникновения орнаментального куфи, когда дискурс Логосферы очевидно уступает дискурсу Иконосферы.

Идея пристального, внимательного взгляда, обсужденная выше, может быть обращена и на проблему трансформации арабской письменности в неудобочитаемый текст, или попросту в орнамент в керамических центрах Хорасана. Внимание в духе Мерло-Понти к арабскому куфическому письму неминуемо должно было обратиться в новый объект, в нашем случае в орнамент. И не только. Ведь пристальный взгляд (stare at) трансформирует арабское письмо не только в орнамент, но и в фигурные изображения, как правило, образы птиц. Таким образом, пристальный взгляд способен породить не один, а по крайней мере два новых объекта. Это обстоятельство не должно ограничивать видение хорасанских художников, поскольку возникновение фигурных изображений теснейшим образом сопряжено с орнаментальным оформлением этой фигуры или композиции. Можно сказать – два в одном.

Идеологическая задача, присущая практике изготовления керамики в Самарканде и Нишапуре, соответствовала правовым нормам ханифитского толка. Именно это обстоятельство позволило состояться додискурсивным идеям и образам арабского и иранского происхождения, что позволило достаточно рано вылиться в два дискурса – Логосферу и Иконосферу. Как мы увидим во второй главе нашей книги, дело сосуществования двух дискурсов зашло так далеко, что началось кардинальное расширение поля визуального в керамике, книге, изделиях из металла, коврах и тканях. Иранское мышление восторжествовало над мышлением арабским и собственно исламским<sup>36</sup>. Вот так родился «Иранский Ислам», о котором на основании философии иранцев писал Анри Корбен.

Концептуальная задача при Саманидах состояла в разработке этнических горизонтов прошлого, настоящего и будущего для новой культуры, и, в частности, в организации репрезентативных и весьма устойчивых к течению времени форм поэзии, философии, архитектуры, изобразительного искусства. Пусть строки поэтов могут собираться современными текстологами из оставшихся крупниц, но даже по оставшимся поэтической текстам можно судить о поэтическом величии, скажем, поэта Абу Мансура Дакики и даже Рудаки. Одновременно наблюдается и значительное укрепление поэзии на языке фарси-и дари, а также появление поэтики, к чему имели отношение Фараби и Ибн Сина. Этого следовало ждать от последователей Аристотеля. Пусть расписная керамика (и настенные росписи также) саманидского времени извлекается в своем большинстве в результате археологических раскопок, ее количество и качество заставляют удалцов современного черного рынка весьма искусно ее подделывать. Для тех, кто может сомневаться в непрерывности многих видов творчества в Большом Хорасане, достаточно сравнить доисламские и саманидские образцы керамики, металла и настенные росписи. Специалисты не сомневаются в связи антропоморфных и зооморфных изображений со сценами и композициями сасанидского и согдийского металла.

Именно в Восточном Иране была предпринята попытка противодействия разрастанию текстовой практики. Как это происходило? Не ущемляя достоинства текста, культура стала разрабатывать механизм отвлечения от его доминанты посредством превращения письменных блоков в «неудобочитаемый текст» на керамических образцах Самарканда и Нишапура<sup>37</sup>, а по существу, в нечто напоминающее орнамент и в достаточно условные изображения птиц и животных. Мы также склоняемся к мысли о том, что восточные иранцы с успехом использовали известное тяготение куфического почерка к орнаментации<sup>38</sup>.

Суть этой идеи состояла не только в противодействии арабской культуре. Нет, важнее всего представлялось визуальное восприятие вещи в ее этническом, иранском ракурсе. Когда графема или графический ряд представляли в виде орнаментальной формы, мы понимаем, что речь идет о своеобразном восстановлении справедливости в иранском понимании этого слова. Для иранца существеннее звучащей графемы являлась безмолвная вещь, которую весьма условно можно было соотнести с образом человека, животного или птицы.

Эта идея вошла в плоть и кровь восточно-иранского искусства после падения династии Саманидов; в сельджукидское время продолжалась разработка ментальной и формальной составляющих. Значение династии Сельджукидов было велико для становления культуры собственно Ирана, начиная с победы над Газневидами в 1038 г., сельджуки завоевали весь Иран. Их власть была непродолжительной, в 1221 г. монголы покорили Хорасан. За это время дискурс Иконосферы был значительно укреплен, и вместе с тем именно этот дискурс привнес в культуру иранцев новые образы, непосредственно связанные с антропологизацией арабского письма.

Уже в саманидское время в Нишапуре и Самарканде утверждается практика изображения людей, как правило, воинов, сиятельных лиц, женщин. Человеческие фигуры изображены предельно лаконично, но вместе с тем характерно, особенно при передаче одежды. Визуальная антропология продолжает выверенный путь и после падения династии Саманидов. Обратим внимание только на один пример.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.